



UMA LEITURA DA POESIA INTERMIDIÁTICA DE ANA MARTINS MARQUES



A READING OF THE INTERMEDIATE POETRY OF ANA MARTINS MARQUES

JULIANA DOS SANTOS GELMINI

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 07/08/2020 • APROVADO EM 05/12/2020

Abstract

The aim of the article is to analyze the effects of meanings constructed by intermediate practices in the poetry of Ana Martins Marques. Our way of operating turns to the third of the subcategories of intermedialities: intermediate references, based mainly on the ephrase transcreation exercise (*ekphrasis*). We therefore deal with the relationship between the media poem (literary text) and references to aspects of visual media. For that reason, we seek to perform a formal semantic reading of selected poems from the books **A vida submarina** (2009) and **Da arte das armadilhas** (2011). These are texts that allow us to see images of the interiors of the house, one of the privileged landscapes in the compositions of Ana Martins Marques.

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar os efeitos de sentidos construídos pelas práticas intermediáticas na poesia de Ana Martins Marques. Nosso modo de operar volta-se à terceira das subcategorias de intermedialidades: as referências intermediáticas, tomando por base principalmente o exercício de transcrição da éfrase (*ekphrasis*). Lidamos, portanto, com a relação entre a mídia poema (texto literário) e as referências aos aspectos de mídias visuais. Para tanto, buscamos realizar uma leitura semântica formal de poemas

selecionados dos livros **A vida submarina** (2009) e **Da arte das armadilhas** (2011). Trata-se de textos que nos dão a ver imagens dos interiores da casa, uma das paisagens privilegiadas nas composições de Ana Martins Marques.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Ana Martins Marques. Contemporary Brazilian Poetry. Poetry and visual arts. Intermedialities.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Martins Marques. Poesia brasileira contemporânea. Poesia e artes visuais. Intermedialidades.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

Segundo Clüver, “‘intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (2011, p. 9). Para o autor, o conceito de intermedialidade “implica todos os tipos de interrelação e interação entre as mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar as fronteiras’ que separam as mídias” (2011, p.9)

Clüver apresenta uma definição inicial de “mídia” como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (2011, p.9). Porém, essa definição parece remeter mais às mídias tecnológicas, como rádio e a televisão. Compreende-se que a referida transmissão de signos pode manifestar-se através de outros meios, como ópera, instalação, performance de um poema, coreografia de um balé, por exemplo. Assim, as “artes”, enquanto transmissoras de signos, também se definem como mídias. Como elucida o autor,

intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLUVER, 2006, p.18)

A partir dessa convergência de discursos, Irina Rajewsky (2012) apresenta três subcategorias de práticas intermidiáticas: (1) a transposição midiática, a exemplos de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações, entre outros;

(2) a combinações de mídias, manifestações como óperas, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, história em quadrinhos, instalações computadorizadas, entre outras; (3) as referências intermidiáticas, referências, em um texto literário, a outras mídias, como a um filme ou/e a certas técnicas cinematográficas (edição de montagem, tomadas em zoom, por exemplo), “também a musicalização da literatura, a *transposition d’art*, a éfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante” (apud NUNES; RIBAS, 2016, p.495).

Ainda sobre as referências midiáticas, Clüver elucida que são “textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia” (2011, p.17). O autor afirma que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade”. E continua: “usando ‘intertextualidade’ em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os ‘intertextos’ de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias” (2011, p.17). Observa-se que uma configuração midiática pode perpassar uma ou mais destas três subcategorias referidas, em processo de iluminação mútua, desconstruindo uma suposta hierarquização entre as mídias.

Isto posto, este estudo intenta analisar os efeitos de sentidos construídos pelas práticas intermidiáticas na poesia brasileira contemporânea de Ana Martins Marques (Belo Horizonte, 1977). A poeta publicou seu primeiro livro **A vida submarina** (Scriptum), em 2009. A obra reúne uma seleção de poemas premiados nos concursos Cidade Belo Horizonte, nas categorias “Poesia-autor estreante” (2007) e “Poesia” (2008). **Da Arte das Armadilhas** (Companhia das Letras, 2011), seu segundo livro, foi finalista do Prêmio Portugal Telecom 2012 e, no mesmo ano, vencedor do Prêmio Alphonsus de Guimaraes, que corresponde à categoria Poesia do Prêmio Biblioteca Nacional de Literatura. **O livro das semelhanças** (Companhia das Letras, 2015) recebeu o Prêmio APCA de Poesia em 2015 e foi finalista do Prêmio Oceanos 2016. Além desses três volumes, Ana Martins Marques publicou dois livros escritos em parceria: **Dois janelas** (Luna Parque, 2016), com Marcos Siscar; e **Como se fosse a casa (uma correspondência)** (Relicário, 2017), com Eduardo Jorge. E publicou **This house: selected poems by Ana Martins Marques** (Scrambler book, 2017), com tradução de Elisa Wouk Almino. Trata-se de uma seleção de poemas sobre as imagens da casa, a partir dos seus três primeiros livros. Em 2019, publicou **O livro dos jardins** (Quelônio) e **La vita sottomarina** (Kolibris), tradução C. de Luca.

Nosso modo de operar volta-se à terceira das subcategorias de intermedialidade: as referências intermidiáticas, tomando por base, principalmente, o exercício de transcrição da éfrase (*ekphrasis*). A presente abordagem lida, portanto, com a relação entre a mídia poema (texto literário) e as referências aos aspectos de mídias visuais, como a pintura de gênero natureza-morta e a fotografia. Além disso, lida também com tessitura da memória. Para tanto, neste estudo, busca-se realizar uma leitura semântica formal dos poemas selecionados: “Copa”, “Cozinha”, “Sala”, “Cortina”, alocados na seção “Arquitetura dos Interiores”, de **A vida submarina** (2009); e “Fruteira” e “Cortina”, alocados na seção “Interiores”, de **Da Arte das Armadilhas** (2011). Os poemas referidos nos

dão a ver imagens dos interiores da casa, sendo a casa uma das paisagens privilegiadas na composição poética de Ana Martins Marques.

Sabemos que a paisagem poética não é um espaço objetivo ou uma geografia física, mas uma imagem desse espaço, construída e ativada pelo ponto de vista de um sujeito observador, sob suas “vistas parciais”. Segundo Michel Collot, em seu livro **Poética e filosofia da paisagem**, a paisagem resulta da interação simultânea entre sua tripla dimensão: o espaço (“in situ”), a percepção (“in visu”) e a figuração (“in arte). Na paisagem da poesia de Ana Martins Marques, por exemplo, por meio da percepção dos sentidos do corpo, o sujeito poético se lança para fora de si, em uma abertura de encontro ao mundo que é experienciado em suas luminosidades, cheiros, texturas, entre outros. A expressão subjetiva dessa interação é vista na materialidade dos poemas que são paisagens encarnadas em palavras. Essas paisagens-poemas podem ser ativadas em experiências interativas diferentes com cada leitor, sendo percebidas sob outros pontos de vista e, assim, continuamente recriada através dos tempos.

2. “CÍRCULOS DE FRAGMENTOS’: UMA LEITURA DA POESIA INTERMIDIÁTICA DE ANA MARTINS MARQUES

Os retratos cotidianos desses interiores constituem uma espécie de inventário poético que reúne, em geral, cômodos e coisas. Essa paisagem material revela uma inter-relação afetiva entre o sujeito e o espaço da casa. Para tanto, Ana Martins Marques compõe poemas efrásticos que, com sua marcada visualidade, parecem ser apreendidos por uma espécie de foco fotográfico. O leitor é conduzido a posicionar-se como espectador, como quem experiencia um quadro ou uma fotografia. A começar pelo olhar sobre a “copa”:

copa

a luz do domingo acende o espelho vazio
flores baratas bebem da jarra
num instante sem malícia
enquanto na fruteira maçãs apodrecem sem gritar
e me olham das fotografias
os antepassados de alguém.
(2009, p.33)

O poema “copa” conduz o leitor a deslocar o olhar sobre os diversos ângulos desse espaço anexo à cozinha, utilizado para realizar refeições, assim como para guardar mantimentos e utensílios. Esse ambiente se dá a ver pela “luz do domingo” que inaugura o primeiro verso cujo foco de luz alude à demarcação do tempo cíclico do calendário. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “a contemplação de um calendário evoca o perpétuo reinício. Ele é o símbolo da morte e do renascimento, assim como da ordem inteligível que preside ao escoamento do tempo; é a medida

do movimento” (2012, p.168). Nesse eterno retorno, o dia de domingo destaca-se como primeiro dia da semana associado ao Sol (2012, p.813). Dessa forma, no poema, a imagem “luz do domingo” sugere uma iluminação solar que, atrelada ao ciclo da natureza, remete aqui aos valores de princípio da vida e da lembrança.¹

Contudo, a luminosidade vívida torna mais perceptível a imagem de morte figurada no “espelho vazio”, no mesmo verso. Nesse sentido, observamos que o elemento visual do espelho envolve um rico simbolismo relacionado, principalmente, às questões sobre a identidade humana, como nos remete o mito clássico de Narciso. Segundo Alberto Manguel, “para conhecer objetivamente quem somos, devemos nos ver fora de nós mesmos, em algo que contém a nossa imagem, mas não é parte de nós, descobrindo o interno no externo, como fez Narciso quando se apaixonou pela sua imagem no lago” (2001, p.185). Nessa analogia entre o espelho e a água, essa superfície que reflete tensiona o interior do “eu” descoberto em uma imagem exterior, um “outro”.

Assim, o espelho, o lago, são comparados a uma espécie de máscara ambígua que revela, ao mesmo tempo, quem somos, como também algo diferente de nós (MANGUEL, 2001, p.185). Nessa perspectiva, diversas imagens virtuais de nós mesmos nos rodeiam e, por essa razão, o espelho é também um símbolo da vaidade, tomado como emblema do Conhecimento nas representações alegóricas do fim da Idade Média e da Renascença. “A face que vemos no espelho pode ser a do nosso eu, (...) e é também um retrato do eu desejoso, o duplo, o proibido, o eu desejado ou imaginado à procura de conhecer sua própria identidade” (MANGUEL, 2001, p.186).

Desse modo, ainda no primeiro verso, a figuração do “espelho vazio” remete a uma identidade fantasmagórica, não representada: uma imagem da ausência. Essa espécie de apagamento do sujeito suspende a oscilação do reflexo espectral com suas formas móveis da vida. Tal espelho nos devolve uma paisagem do esquecimento, da morte. Há, assim, uma tensão entre o valor de vida inaugural (“luz do domingo”) e de morte (“espelho vazio”) que nos revela um motivo central desse poema: a efemeridade da existência.

Essa tensão entre a morte e a vida sugere um paralelismo do poema como um quadro denominado Vanitas. Trata-se de um dos temas do gênero da natureza-morta que se evidenciou por toda Europa, entre os séculos XVI ao XVIII. Esse conceito relaciona-se, em um primeiro momento, com uma mensagem da Igreja católica sobre a insignificância da vaidade do mundo material frente à acumulação excessiva de riquezas da burguesia europeia da época (SCHNEIDER, 2009, p. 79). Nas obras de arte, essa ideia expandiu-se como uma reflexão sobre a brevidade e fragilidade da vida diante do destino da morte, problematizando as vaidades terrenas. Para tanto, essas composições apresentavam símbolos das vaidades e dos prazeres mundanos (como espelhos, adornos, moedas de ouro, itens de jogos); assim como da passagem do tempo (como ampulhetas, relógios, taças de vinho

¹No mito da memória, Vernant elucida que “Mnemosyne, aquela que faz recordar, é também em Hesíodo aquela que faz esquecer (1990, p.114). A lembrança e o esquecimento formam, assim, um “par de forças” complementares, sendo comparável aos valores de vida e morte, luz e sombra, respectivamente. A memória, “ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e do além ao qual retorna tudo o que deixou a luz do sol” (VERNANT, 1990, p.114).

derramadas, velas apagando-se, flores murchando, frutos apodrecendo, entre outros). Em contraste, figurava como elemento central um símbolo da inevitabilidade da morte, com destaque para a caveira.

No arranjo híbrido do “poema-tela”, entre a figuração mais durável dos objetos (espelhos, jarra e fruteira), sobressaem os elementos naturais atravessados por uma vivência efêmera, a começar pela imagem de morte presente nas flores, em: “flores baratas bebem da jarra/ num instante sem malícia”. Nesse sentido, a escolha simbólica das flores ratifica a atmosfera de efemeridade, sendo elas consideradas como um emblema do ciclo vital, do aspecto fugitivo da beleza que escoia pelo curso regular do tempo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 437-438). Apesar do aparente estado momentâneo de juventude dessas flores, elas também se destinam à finitude, ainda que não manifestem a percepção disso, como vemos em “sem malícia”. Acrescenta-se um caráter universal expresso na decoração dessas flores não especificadas em seus tipos, apenas qualificadas pelo adjunto adnominal “baratas” que evidencia um aspecto popular dessa paisagem.

Em outro ângulo da “copa”, o odor da putrefação espalha-se pela morte silenciosa das maçãs, em: “enquanto na fruteira maçãs apodrecem sem gritar”. Em sua dimensão arquetípica, a maçã é considerada como uma “figura exemplar da fonte da vida, espécie de emblema, tomado ao mundo natural como modelo” (ARRIGUCCI, 1990, p.35). Contudo, no poema, esse sentido contrasta com o valor de apodrecimento da fruta que remete ao processo de perecimento da natureza, sendo outra imagem que tensiona a questão da efemeridade na cena.

Essa duplicidade relaciona-se à maçã identificada com o fruto da árvore do conhecimento no Gêneses que, segundo Arrigucci, revela nos primeiros textos bíblicos de Comodiano, provavelmente do século IV, o contraste entre “as maçãs que trazem a morte ao mundo e as que trazem a vida, por conter os preceitos de Cristo” (1990, p.37). É nesse sentido que a complexidade alegórica da maçã também evoca uma conotação erótica e de desejo vinculada à fruta na mitologia grega pagã, assim como sua conversão ao símbolo do amor divino pela tradição católica. Para nós com Arrigucci,

O texto de Comodiano é um exemplo, entre outros, da transformação fundamental do motivo operado pelo Cristianismo, que injetou sangue novo numa antiga imagem da tradição clássica: a duplicidade erótica da maçã serve agora ao desígnio da verdade espiritual, sem perder seu poder de aliciamento pelos sentidos. (...)Uma oferenda do amor pagão se torna uma dádiva do amor divino (1990, p.37).

Na poética de Ana Martins Marques, observa-se uma presença destacada da cultura clássica, como na figura de Penélope, assim como em poemas com temas mitológicos (Ícaro, centauro, sereia, por exemplo). Nesse viés, o elemento da maçã aqui pode ser associado a um símbolo do desejo, sendo retomado em seu sentido pagão exposto acima. Dessa forma, em “copa”, a maçã denota também os prazeres carnavais que se findam, dado ao estado de apodrecimento da fruta, numa imagem para a morte do desejo.

Ainda sobre o quarto verso, essa imagem da degradação silenciosa da maçã nos dá a ver uma provável aceitação da natureza em seu movimento da vida para a finitude, sendo esta tomada como parte intrínseca a um ciclo natural. Essa reflexão nos remete à expressão latina *memento mori* que pode ser traduzida como “lembra-te que vais morrer!”, sendo um conceito recorrente no gênero de natureza-morta. Nesta perspectiva, podemos pensar também o poema “fruteira”:

FRUTEIRA

Quem se lembrou de pôr sobre a mesa
essas doces evidências
da morte?
(2011, p.15)

Essa imagem acima nos sugere uma espécie de ampliação, pelo plano do detalhe, da cena retratada em “copa”, tomando por base o objeto da “fruteira” presente em ambos os poemas. Além disso, essa composição sintética também é associada à natureza-morta de tema Vanitas. Pelo contexto, podemos supor que sejam as frutas essas “doces evidências” que, pelo *enjambement*, se revelam como “da morte”. Esse paradoxo evidencia a tensão entre vida e morte que também atravessa a “fruteira”. Contudo, aqui sobressai um tom interrogativo que parece buscar, como também questionar, o sujeito criador desse arranjo de morte posto sobre a mesa. Esse tom de busca de esclarecimento também é insinuado pelo trocadilho com a expressão popular “pôr as cartas sobre a mesa” que denota um sentido de abertura à verdade sobre uma situação nebulosa.²

Diante dessa pergunta sem resposta, podemos apenas supor que esse sujeito desconhecido relaciona-se ao trabalho da memória (“Quem se lembrou”), no que diz respeito à persistência da lembrança da morte. Nota-se ainda que a “morte”, sendo a palavra que encerra o poema, parece sobressair como o que resta de nossa passagem no mundo. Contudo, esse sentido é relativizado por se tratar do desfecho de uma pergunta, acentuando o paradoxo da questão.

Em “copa”, há também uma relativização dessa aceitação da morte, manifestada pela tensão entre o aspecto semântico e o formal. Desse modo, no quarto verso, a imagem da muda morte (“sem gritar”) é, paradoxalmente, construída no verso mais longo do poema, com quinze sílabas poéticas. Por sua extensão, ao retratar uma ausência de voz, esse verso torna-se, ambigualmente, uma espécie de expressão de um grito frente à imagem mais pungente da morte no poema: o apodrecimento. Diante de uma vida que definha, esse possível valor de angústia pode revelar um posicionamento do olhar do sujeito implícito que retrata a cena como um observador anônimo, numa projeção para fora de si, como vimos antes.

A efemeridade é colocada em questão também pela tentativa de apreensão do instante. Para tanto, na forma estrutural, nota-se a construção de planos

² Na poética de Ana Martins Marques, destaca-se esse jogo com os trocadilhos das expressões populares na seção “Visitas ao lugar-comum”, de *O livro das semelhanças*.

simultâneos pelo uso da conjunção “enquanto”, em uma justaposição de ângulos. E, no terceiro verso, evidencia-se a locução adverbial de tempo “num instante”. Isso também revela-se pelo uso do tempo do presente do indicativo que cria uma aparente mobilidade e valor de vida para as ações momentâneas da cena (em “acende”, “bebem”, “apodrecem” e “olham”) que, ao mesmo tempo, são imobilizadas, pelo poema, em um tempo perpetuamente suspenso.

O uso da justaposição refere-se à técnica da montagem cinematográfica cuja propriedade, segundo Eisenstein, “consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (2002, p.14). E afirma: “esta não é, de modo algum, uma característica peculiar ao cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (2002, p.14), como também com duas ou mais palavras. Dessa forma, podemos dizer que a poesia de Ana Martins Marques trabalha com planos.

Em contraste à efemeridade alegórica da natureza (em “flores” e “maçãs”), permanecem os antepassados nas fotografias, como vemos nos dois últimos versos: “e me olham das fotografias/ os antepassados de alguém”. Segundo Barthes, além dos jogos de luz e sombra, a fotografia parece se aproximar do teatro pela sua relação original com o culto dos Mortos,

os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto (...) Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos (2015, p.33-34).

Por seu vínculo inelutável com a morte, podemos aproximar os elementos visuais das fotografias no poema às caveiras nas composições de natureza-morta Vanitas, numa espécie de atualização contemporânea. Contudo, nas fotografias, esse paradigma entre a vida e a morte se tensiona ao mesmo tempo, sendo ela “uma imagem que produz morte ao querer conservar a vida” (BARTHES, 2015, p.79). Nesse sentido, a fotografia apresenta um paradoxo, o da presença transformada em ausência (KRAUSS apud MARQUES, 2013, p.33), numa espécie de “presença-ausência” (BLANCHOT apud BARTHES, 2015, p.89). Nesse viés, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin destaca o retrato de pessoas, como tema principal das primeiras fotografias, sendo o rosto humano a “última trincheira” do “valor de culto”, uma espécie de resistência frente ao “valor de exposição” (1987, p. 174). Para o autor, “o refúgio derradeiro do valor de culto foi o da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (1987, p.174).

Para Barthes, as fotografias, em sua relação com a morte, apresentam sempre “um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer” (2015,

p.81). E, ao mesmo tempo, proporcionam algo de espectral e terrível: “o retorno do morto” (2015, p.17). Segundo o autor, isso se vincula à prática do “olhar” do qual uma foto pode ser objeto, além das práticas do “fazer” e do “suportar”.³ A intenção do olhar relaciona-se ao que é fotografado, tomado como “alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro”. Trata-se do que Barthes denomina como *Spectrum* da fotografia (2015, p.17), devido à relação etimológica com o “espetáculo” e o “espectro”.

Nos últimos versos, as imagens de fotografias evidenciam o aspecto ambíguo da morte, pois, ao mesmo tempo, elas sobrevivem os “antepassados de alguém”, em uma espécie de retorno dos mortos. Tal dimensão de permanência ou de “recuperação” do tempo é revelada pelo gesto do olhar que é lançado por esses sujeitos imobilizados no instante do retrato, numa inversão dos papéis entre aquele que olha e que é olhado.⁴ Segundo Benjamin citando Dauthendey, as primeiras fotografias apresentavam uma nitidez das fisionomias que assustava, “e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos” (apud MARQUES, 2013, p.89).

Atravessados pela morte, esses antepassados parecem se unir como parte da natureza-morta do “poema-quadro”, junto às “flores” e às “maçãs”. Em oposição à efemeridade da vida mortal da natureza, figuram os objetos em uma permanência mais prolongada, de certa forma intemporal, como vemos nos elementos do “espelho”, da “fruteira” e das “fotografias”. Nesse sentido, em sua tese, Ana Martins Marques destaca a fala do Sebald sobre o poder dos objetos: “como as coisas (a princípio) nos sobrevivem, elas sabem mais sobre nós do que nós sobre elas; elas trazem em si as experiências que fizeram conosco e são – efetivamente – o livro de nossa história aberto diante de nossos olhos” (apud 2013, p.86-87). Para Benjamin, “parece haver convicção de que nos objetos cotidianos, nas ruas e nas fachadas, nos rastros e ruínas da cidade podem revelar-se os vestígios, os traços da memória e da história (apud MARQUES, 2013, p.83). Por atravessarem o tempo, esses objetos da “copa”, assim como o próprio poema, podem ser tomados como lugares de memória que, em geral, perduram a nossa breve passagem no mundo.

E é nesse sentido que também figuram as “panelas” no poema “cozinha”:

cozinha

nostálgicas de um tempo de intermináveis almoços
banha de porco alho pão açúcar sujeira
dias que vertiam leite vinhos fortes azeite mel
rituais sangrentos de morte carne sangue e fogo
alvoroço de primos cozinheiras e restos aos cachorros
as panelas de seu desuso observam
a mulher sozinha o jornal do dia o café solúvel

³ Barthes relaciona à prática do “fazer” ao fotógrafo (Operator) e do “suportar” ao espectador (Spectator). Ver: capítulo 4 “Operator, Spectrum e Spectador”, no livro *A Câmara clara*.

⁴ Essa imagem das pessoas das fotografias que nos olham também manifesta-se nas fotografias de Sebald, segundo a tese de Ana Martins Marques. Ver segundo capítulo sobre “Fotografias na obra de Sebald”, seção “pessoas”, p.89-95.

e duas xícaras irônicas no aparador.
(2009, p.34)

O sexto verso “as panelas de seu desuso observam” revela-se como central ao poema, pois evidencia os sujeitos que protagonizam o olhar para a cena: “as panelas”. E é sob o ponto de vista delas que rememoramos, de forma nostálgica, um tempo anterior “de intermináveis almoços”, anunciado no primeiro verso. Nesse sentido, “as panelas” podem ser tomadas como objetos antigos que, segundo Baudrillard, afastam-se das exigências funcionais “para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia” (2015, p.81). Para o autor, esses objetos apresentam uma função mitológica na sua referência a um tempo anterior, acham-se presentes “unicamente para significar”. Dessa forma, atuam com a função de significar o tempo, ou seja, os signos, os indícios culturais do tempo, que são por eles retomados (2015, p.82). Assim, evocadas pelas “panelas”, as imagens de nossos momentos de refeição, principalmente dos vestígios alimentares, podem recontar a memória da nossa história humana, como vemos do segundo ao quinto verso.

Nesses versos, essas imagens-lembranças sugerem um aspecto de embaralhamento temporal, no qual as coisas parecem se misturar entre elas mesmas e em um espaço suspenso, marcando uma *durée* psicológica das panelas.⁵ Esse efeito é construído, no plano formal, por meio das estratégias da enumeração e do uso de versos assíndetos que produzem uma justaposição das imagens e dos sons das palavras. Como vemos, por exemplo, em: “banha de porco alho pão açúcar sujeira”. Neste verso, os alimentos listados juntam-se entre eles e, ao final, também misturam-se à “sujeira”. O *enjambement* estende esse efeito aos três versos seguintes, numa espécie de amálgama dos tempos. Observa-se aqui, novamente, a técnica de montagem referida no poema “copa”, construída pelo encadeamento da justaposição articulado ao *enjambement*. Assim, esse movimento da rememoração dos “almoços” desdobra-se a um infundável tempo ancestral, sugerido pelo caráter ritualístico e pelos elementos simbólicos da antropofagia ou do sacrifício, em: “rituais sangrentos de morte carne sangue e fogo”.

Nesse sentido, o valor de rito evidencia o aspecto sociocultural existente na alimentação que, para Carneiro, “além de uma necessidade biológica, é um complexo sistema simbólico de significados sociais, sexuais, políticos, religiosos, éticos, estéticos, etc” (2003, p.204). Carvalho, Luz e Prado, “trazem a ideia de que a culinária e as tradições também refletem a vida social, na maneira de se reunir, de repartir o alimento e os trabalhos, seguindo noções postas pela sociedade e pela cultura. O ato de comer juntos é uma maneira de manter as relações” (apud VIERO,

⁵ Bergson relaciona o conceito de duração (*durée*) a uma temporalidade intrincada, na qual a memória prolonga o efeito das imagens do passado à percepção do presente contínuo. Para isso, segundo Bergson, “a lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem” (1999, p.157). O papel do corpo, ao invés de armazenar imagens, seria de selecioná-las, acessando-as à luz da consciência. Isso manifesta-se a partir da intuição dos sentidos do corpo, tomado como um centro de ação para a seleção das imagens que são atualizadas na dinâmica inventiva da memória. Desse modo, a sobrevivência das imagens passadas é distendida à nossa percepção do presente, sendo um ponto de diálogo entre o espírito e a matéria, em um modo subjetivo de apreensão do mundo.

BLUMKE, 2016, p.870). Como nos lembra Assunção, “a comida está associada aos laços afetivos e sociais, pois traz lembranças e sentimentos que nos reportam a lembranças das pessoas com quem nos relacionamos” (apud VIERO, BLUMKE, 2016, p 870). Desse modo, a sociabilidade da prática alimentar também remete ao momento de interação entre as pessoas, sendo um meio de estabelecer vínculos afetivos e, assim, nos inserimos na sociedade.

Nessa perspectiva, no poema, a nostalgia dos tempos anteriores pode abranger essa convivência humana em grupo nos rituais das refeições, como também notamos em: “alvoroço de primos cozinheiras e restos aos cachorros”. A imagem do “alvoroço de primos” sugere reuniões festivas realizadas por um grande grupo familiar, dada a presença dos “primos”. O uso do plural também reforça esse caráter numeroso dos participantes. E os “restos aos cachorros” marcam um valor de fartura, também observado nos versos anteriores, que reforça o indício coletivo dos encontros rememorados.

Em contraste a esse tempo, revela-se o cotidiano de solidão atual, com destaque para a figura feminina, em: “a mulher sozinha o jornal do dia o café solúvel”. Há aqui uma imagem de ruptura dos padrões alimentares em grupo, como as refeições partilhadas com a família, em um processo marcado pela individualização dessas práticas. O elemento industrial e semi-pronto do “café solúvel” é tomado como um indício da forma contemporânea de se alimentar que busca rapidez, diante da falta de tempo relacionada, principalmente, aos centros urbanos. Observa-se, no plano formal, as referidas estratégias de enumeração e de uso de versos assíndetos. Trata-se, mais uma vez, da técnica de montagem de planos que, aqui, produz um efeito de maior velocidade e fragmentação das imagens. Esse modo de vida mais acelerado se dá a ver desde os princípios da Modernidade, impulsionado pela Revolução industrial. No cenário atual, atravessamos os efeitos da revolução tecnológica no contexto da globalização, cuja “nova instantaneidade do tempo muda radicalmente a modalidade do convívio humano” (BAUMAN, 1997, p.288).

Nesse sentido, para Bauman (2004), há uma maior fragilidade dos laços afetivos humanos, num cenário marcado por um maior isolamento e solidão, como vemos na “mulher sozinha” no poema. Imagem ratificada pela ironia das “duas xícaras” que figuram no último verso, insinuando um possível rompimento de relação amorosa, no último verso: “e duas xícaras irônicas no aparador”. Nessa leitura, o móvel “aparador”, por sua etimologia latina *aparare*, nos chama atenção por ser aquele que “apara”, que “sustenta”, no caso, uma ausência afetiva retratada nas xícaras. Além disso, há um sentido de esquecimento que relaciona-se a essa mobília, como nos sugere os versos de outro poema intitulado “aparador”: “sou hoje uma chaleira, uma pá, uns óculos/esquecidos sobre o aparador” (MARQUES, 2015, p.99). Nesse viés, figurada nos objetos, a relação amorosa é esquecida na paisagem da casa, assim como as “xícaras”.

O pormenor da xícara reaparece em outros poemas da autora, numa reverberação entre a casa e o fim do amor, como podemos ver nesse trecho do poema “Jardim de inverno”: “Mesmo as xícaras/que você nunca lavava/agora me lembram você//o pequeno jardim de inverno/está morto/como uma estúpida

metáfora”.⁶ A escolha do “jardim de inverno” não parece ser aleatória, pois pode remeter, pelo título homônimo, a única fotografia não reproduzida no livro de **A câmara clara**, de Barthes.⁷ Como confirma o autor, em um parêntese destinado aos leitores: “(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’” (2015, p. 65). Trata-se de uma fotografia de sua mãe quando criança, ou seja, uma imagem da ausência. Esse poema de Ana Martins Marques sugere recuperá-la como uma imagem para a ausência de uma relação de amor.

Dessa maneira, a poética da autora nos convida a realizar uma espécie de montagem dos “círculos de fragmentos”⁸, tomando por base as imagens que nela se repetem e se dispersam.

No poema “sala”, a imagem das “xícaras” também se repete como uma espécie de retomada, pelo plano do detalhe, do verso “e duas xícaras irônicas no aparador”, do poema “cozinha”. Nesse encaixe de fragmentos, além da figuração dos mesmos objetos das “xícaras”, observamos que o móvel do “aparador”, em “cozinha”, sugere um plano de fundo que nos dá a ver uma parte da “sala”, uma vez que essa mobília situa-se, em geral, no espaço das salas. Há, portanto, um jogo entre os enquadramentos de planos abertos (*long shot*) e o plano fechado (*close up*), a partir das mesmas imagens retomadas, nos poemas “cozinha” e “sala”, como também notamos em “copa” e “fruteira”, entre outros, numa aproximação do poema com a fotografia.

sala

na sala decorada
pela noite
e pelo imenso desejo,
nossas xícaras,
lascadas.
(2009, p.33)

O gesto de decoração evidencia os traços de subjetividade de um espaço, sendo associado, para Baudrillard, ao “domínio da ‘personalização’, da conotação formal, que é o do inessencial” (2015, p.15). Contudo, no poema, é essa ornamentação que constrói a atmosfera indispensável para retratar o ambiente da sala. Para tanto, o efeito do adorno afasta-se do propósito esperado em tornar o local mais agradável e revela-se como paradoxal. Nesse sentido, nos três primeiros versos, observamos um arranjo melancólico entre o “imenso desejo” e a “noite”, pois este é associado ao valor de morte e esquecimento nessa poética, como já vimos.

⁶ O poema “Jardim de inverno” integra a seção “a outra noite”, do livro *A vida submarina*.

⁷ Na tese de Ana Martins Marques, há um capítulo dedicado ao estudo da fotografia do “Jardim de Inverno”, denominado “A fotografia do Jardim de Inverno: Barthes, fotografia e biografema”.

⁸ “Círculo de fragmentos”: expressão que se refere a *Roland Barthes por Roland Barthes*, um dos livros pesquisados na tese de Ana Martins Marques.

Nota-se que a imensidade do desejo manifesta-se, além do plano semântico, no plano da forma no verso mais extenso do poema, estruturado com sete sílabas poéticas. Nessa espécie de morte do desejo, o sujeito poético torna-se fantasmagórico ao aparecer novamente apenas projetado para fora de si, retratado pela escrita, em sua percepção do lugar. Dessa forma, a escolha do espaço doméstico da sala, por ser usualmente destinado ao convívio social, sugere uma intensificação do valor de solidão relacionado ao vazio dessa paisagem humana.

Os últimos dois versos sintetizam essa experiência dolorosa figurada pelos utensílios “lascados” no cenário silencioso, como vemos em: “nossas xícaras/lascadas”. Um único tipo de objeto, assim, compõe essa espécie de quadro estático em uma sintética quintilha. Por um processo de reificação, o sujeito pode ser “encarnado” nesse objeto lascado, numa imagem que denota um sentido de esfacelamento com a perda de algum “pedaço” de si. Trata-se, por exemplo, de possíveis “ranhuras” corporais ou psicológicas que também são lidas como imagens da morte e do esquecimento. Acrescenta-se a isso um possível sentido de destino interrompido, de porvir cindido que insinua a xícara, pois, em algumas culturas, esse singelo utensílio é instrumento para a leitura do destino.

Nessa perspectiva, pela temática e pelo processo de reificação nos objetos anímicos, podemos aproximar os poemas sala, de Ana Martins Marques, e Cerâmica, na coletânea **Lições de coisas**, de Carlos Drummond de Andrade:

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
ela nos espia do aparador.
(2013, p. 105)

Segundo Maria Esther Maciel, em seu livro **A memória das coisas**, essa xícara “converte-se na própria medida desse eu que, à margem e à imagem desse objeto ao mesmo tempo humanizado e realçado em sua ‘coisidade’, também se converte em um ‘inutensílio’” (2004, p.104). Assim, ela pode ser tomada como uma “testemunha da existência dos cacos do próprio sujeito que a evoca” (2004, p.104). De forma semelhante, podemos ler a imagem das xícaras lascadas em “sala” que parece remontar os “cacos” drummondianos. Nessa inter-relação, ambas as xícaras podem também ser concebidas como um lugar de memória.

À vista disso, no quarto verso de sala, o uso do pronome “nossas” revela um valor de posse comum dessas xícaras, sendo um indício de elo entre os sujeitos aos quais elas pertencem. Segundo Baudrillard, “a posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto *abstraido de sua função e relacionado ao indivíduo*” (2015, p.94). Para o autor, pela posse, os objetos são ressignificados em sua função poética e, assim, personificam as relações humanas. Sobre isso, Baudrillard afirma ainda que “seres e objetos estão ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar de sua “presença” (2015, p.22).

Em sala, a presença do objeto comum em um estado “lascado” sugere uma metáfora de uma relação afetiva “lascada”, ou seja, rompida, quebrada, de certo

modo arruinada. Como a poeta expõe, ironicamente, em seu outro poema, intitulado “Reparos”⁹:

Algumas coisas
quando se quebram
são fáceis de consertar:
uma xícara lascada
uma estatueta de gesso
um sapato velho
uma receita que desanda
ou uma amizade arruinada
(...)
(2009, p.29)

Nota-se que tais consertos acima são irreparáveis, uma vez que não há possibilidade de retorno autêntico ao estado antes do dano, com destaque para o objeto da “xícara lascada”, no quarto verso. A marca do corte sobreviverá no corpo da xícara, agora inutilizada, como uma espécie de cicatriz que eterniza a lembrança da dor. Portanto, no poema “sala”, o detalhe do “lascado”, manifestado em outro pormenor que é a xícara, redimensiona-se a uma condição de maior proporção: o irremediável.

Nesse sentido trágico, a “iluminação” contrastiva acrescenta um efeito dramático ao quadro da “sala”. Em meio às sombras noturnas, as “xícaras lascadas” são reveladas e sobressaem no cenário como se estivessem sob um foco de luz, ênfase também construída pela inversão sintática dos versos.¹⁰ Dessa forma, por essa focalização, além do aspecto pictórico, observamos novamente uma possível aproximação do poema com a fotografia, comparado a um “flash” do cotidiano. Na fotografia, essa relação com a luminosidade é anunciada desde seu sentido etimológico. Segundo Barthes, “parece que em latim ‘fotografia’ se diria: ‘*imago lucis opera expressa*’; ou seja: imagem revelada, ‘tirada’, ‘subida’, ‘espremida’ (como o suco de um limão) por ação da luz” (2015, p.70). Assim, a fotografia é considerada como uma espécie de “escrita de luz” que, em suas origens, pressupõe a câmara escura para a manifestação das imagens.

O jogo entre claro e escuro é análogo à dinâmica da memória. Segundo Bergson, no trabalho da memória, a imagem pura e simples “não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz” (2010, p.158). Para o autor, nesse movimento constante, há uma impossibilidade de dizer com precisão onde acabam ou começam a “lembrança pura”, a “lembrança-imagem” e a percepção. E explica:

⁹ O poema “Reparos” integra a seção “Barcos de papel” do livro *A vida submarina*.

¹⁰ Na ordem direta, nota-se que esse efeito de iluminação do escuro para claro (espécie de foco de luz) não se sustentaria com a mesma ênfase para revelar o objeto, em: “Nossas xícaras/lascadas/na sala decorada/ pela noite/e pelo imenso desejo”.

temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas... (2010, p.156, grifo nosso).

A elucidação de Bergson ratifica o paralelo entre o trabalho da memória e o do ato fotográfico, como podemos observar por algumas operações semelhantes. Segundo Ana Martins Marques, em sua tese, a fotografia opera com “a seleção e o arranjo (escolha do objeto, ângulo de visão, distância, enquadramento, foco, luz e outros)”, assim como com a possibilidade de edição das imagens com montagens, por exemplo (2013, p.14). E acrescenta que a fotografia é “instrumento de transposição, análise e transformação do real, e não o seu espelho”, tomando por base um ponto de vista (MARQUES, 2013, p.14). De maneira análoga, podemos dizer que ocorre na dinâmica da memória, como já comentamos. E ambas manifestam-se, sobretudo, em imagens.

Na aproximação entre a fotografia e a memória, observa-se ainda o aspecto narrativo inerente às imagens. Como confirma Alberto Manguel, “quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas, encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa”. E prossegue: “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (2001, p. 27).

Nessa perspectiva, no poema, a imagem das xícaras lascadas narra algo em seu silêncio e nos indaga sobre o estado pungente manifestado, principalmente, nas suas lascas. Pelos detalhes dessa decoração em ruínas, em suas aproximações com a morte e o olvido, essa cena nos convida a pensar, por exemplo, sobre a efemeridade da vida, das relações humanas, sobre o que pode nos sobreviver como lembrança.

Ainda no que diz respeito à fotografia, o detalhe do “lascado” relaciona-se ao tema do *punctum* que, segundo Barthes, seria uma espécie de pontuação da foto, marcas ou feridas que são pontos sensíveis, pois “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. Para formar a dualidade da fotografia, o *punctum* junta-se ao *studium* que é um tema mais objetivo da foto, sendo voltado mais ao contexto cultural e técnico da imagem. O *punctum*, para o autor, vem quebrar (ou escandir) o *studium*, sendo esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. E continua: “com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial” (2015, p.42).

Um simples detalhe, porém, que se revela essencial à “sala” do poema, transformando-se no centro de nossa atenção, no coração do retrato. De forma semelhante, podemos observar o “puído” no breve poema “cortina”:

cortina
 por ela
 o dia passa
 puído.
 (2009, p.33)

Nessa poesia visual, o “puído” atua como uma “ferida” no tecido da cortina que, revelada pelo último *enjambement*, nos sugere uma “singela” imagem da corrosão temporal. Trata-se de uma possível imagem para o esquecimento mnemônico. No fenômeno da memória, também destaca-se a relevância do papel dos detalhes. Como elucida Bergson, “se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram” (2010, p.115). Para tanto, torna-se elementar o labor da atenção que intensifica a percepção dos pormenores.

E é pelo trabalho atento da leitura que somos seduzidos a continuar a investigação de outras imagens de potente simplicidade que perpassam essa poética:

CORTINA
 entre o fora e o dentro
 lês
 o vento
 (2011, p.17)

Nesse entre-lugar, vemos o tempo (“vento”) atravessar uma “cortina” e, pela paisagem do poema, a mantemos aberta às travessias.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise semântica e formal dos poemas selecionados, vimos que a poesia de Ana Martins Marques constrói rede de relações mútuas entre os poemas e as artes visuais, como produto resultante de referências intermediáticas. Nessa orquestração mútua de discursos, observa-se o exercício de transcrição efrástica, dada a visualidade das paisagens substantivas dos interiores da casa que reúnem, em geral, cômodos e coisas. Trata-se de um inventário poético marcado pela subjetividade dos nossos gestos cotidianos, sendo atravessado pelos valores de morte, solidão, tempo, identidade, por exemplo.

Em sua poesia pictórica, vimos que há o hibridismo entre o poema e a fotografia que registra a memória do cotidiano, do efêmero, a partir de operações como seleção, arranjo, jogo entre o claro e o escuro, entre outros. Há também o hibridismo entre o poema e o quadro denominado “Vanitas”, um dos temas do gênero de natureza-morta, nos poemas “copa” e “fruteira”. E também há o hibridismo entre o poema e o cinema que se dá a ver pela técnica de montagem de planos, a partir de justaposições construídas pelo uso frequente dos versos assíndetos, da conjunção “enquanto” e do *enjambement*. Recursos que, como sabemos, produzem efeitos de velocidade, fragmentação, justaposição temporal (simultaneidade), assim aludem à percepção “embaralhada” do tempo simultâneo da memória. Além disso, em sua poesia, observa-se o uso de símbolos imagéticos na construção do poema, como o espelho, as fotografias; assim como referências ao gesto do olhar.

Essa composição intermediária estabelece uma tessitura entre o todo e suas partes nas paisagens dos interiores da casa, com o diálogo entre as seções “Arquitetura de interiores” e “Interiores”, dos livros **A vida submarina** e **Da arte das armadilhas**, respectivamente. A partir de imagens retomadas (como a xícara, por exemplo), há um encaixe entre as cenas dos poemas, pelo jogo de enquadramento fotográfico entre o plano aberto (*long shot*) e o plano fechado (*close up*). Dessa maneira, a poética de Ana Martins Marques proporciona ao leitor uma montagem dos “círculos dos fragmentos” das paisagens dos interiores da casa, tomando por base as imagens metonímicas que nela se repetem e se dispersam. Nesse “quebra-cabeça”, os detalhes se destacam para revelar a paisagem da casa como um todo, numa sequência tramada fio a fio. Como vimos na relação entre os poemas “Copa” e “Fruteira”, “Cozinha” e “Sala”, por exemplo.

Essas fronteiras permeáveis entre as artes (mídias) configuram uma poesia visual entrelaçada à reflexiva, propondo, por meio desse inventário poético, um modo de investigar, de recriar, a sobrevivência de nossas memórias diante da transitoriedade da vida. Nesse sentido, observa-se que os objetos e cômodos retratados se afastam da lógica funcional para responder a uma ordem afetiva de testemunho, lembrança, nostalgia. Dessa forma, eles nos sobrevivem, sendo tomados como superfícies de memórias, como testemunhas que perduram nossa breve passagem no mundo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013. v.2, p.105.

ARRIGUCCI, Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates; 70).

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Calos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf>. Acesso em 10 fev. 2019.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento moderno).

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins e Fontes, 1999.

CARNEIRO, Henrique. **Comida e sociedade**: uma história da alimentação. Rio de Janeiro: Campus, 2003. p. 204.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CLÜVER, Claus. Intermedialidades. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte: v.1, n. 2, p.8-23, nov. 2011. ISSN: 1982-9507. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>>. Acesso em 10 jul. 2019.

CLÜVER, Claus. Inter textos/ inter artes/ inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. V. 14. 2 sem. 2006. ISSN 1679-3749. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em 9 de jul. 2019

E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>>. Acesso em 2 de jul.2019.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, RousauraEichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Ana Martins. **Paisagem com figuras**: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-97ZLNU/tese_paisagem_com_figuras_ana_martins_marques.pdf?sequence=1>. Acesso em: 8 jul. 2019.

NUNEZ, Carlinda PateFragale; RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. **Passages de Paris: Revue Scientifique de l'Association des Chercheurs et Etudiants Brésiliens en France**. n.13, 2016. ISSN 1773-0341. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/varia.html>>. Acesso em: 11 de jul. 2019.

SCHNEIDER, Norbert. **Natureza-morta**. Colônia: Taschen, 2009.

VIERO, Mariana Gaida; BLUMKE, Adriane Cervi. A sociabilidade exercida em torno do comer: um estudo entre universitários. **Demetra**

, Rio de Janeiro, v.14, n.4, p.865-878, 2016. ISSN: 2238-913X. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/demetra/article/view/15726>>. Acesso em: 8 jul. 2019.

Para citar este artigo

GELMINI, J. dos S. Uma leitura da poesia intermediária de Ana Martins Marques. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 1, 2021, p. 403-422.

A Autora

JULIANA DOS SANTOS GELMINI é doutoranda em Literatura brasileira, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ- 2019), pesquisadora-bolsista do CAPES. Mestre em Literatura brasileira, ênfase na linha de poéticas da contemporaneidade, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ - 2018), e tem graduação e Licenciatura em Letras, na habilitação Português-Literaturas, na UFRJ(2011), com estágio de docência realizado no Colégio de Aplicação da UFRJ (CAp-UFRJ).