

MANUFATURA DA IMAGEM: ANA MARTINS MARQUES, O HAIKAI E O IMAGISMO

IMAGE MANUFACTURE: ANA MARTINS MARQUES, HAIKAI AND IMAGISM

Pablo Vinícius Nunes GARCIA¹

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar a construção imagética em três poemas de Ana Martins Marques, tomando como instrumentos de comparação o haikai e o imagismo, movimento integrante do modernismo de língua inglesa, a fim de identificar alguns aspectos estéticos da escrita da autora, que muito se aproximam da fotografia. A brevidade consiste em uma das características estruturais encontradas no haikai, constituindo também uma preferência entre os poetas representantes do imagismo, de forma a possibilitar uma produção imagética mais objetiva e condensada, que evita a utilização simbólica ou abundante da linguagem. Uma vez que a produção da imagem em parte da lírica de Marques segue configurações semelhantes, buscou-se abordar esse traço de sua poesia a partir do diálogo com essas duas tradições.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Ana Martins Marques; Imagem.

Abstract: The aim of this article is to investigate the imagery construction in three poems by Ana Martins Marques, taking haiku and imagism, a movement component of modernism of english language, as instruments of comparison, with the purpose of identify some aesthetic aspects of the writing of this author, that are very close to photography. Brevity is one of the structural features of haiku, also constituting a preference among poets who represent imagism, in order to enable a more objective and condensed imagetive production, that avoids symbolic or plentiful using of language. Once image production in part of Marques' lyric suits similar configurations, we sought to approach this feature of her poetry from the dialogue with these two traditions.

Keywords: Brazilian contemporary poetry; Ana Martins Marques; Image.

Considerações iniciais

Nome de destaque no cenário contemporâneo da literatura nacional, Ana Martins Marques, poeta mineira, já acumula prêmios por sua obra, a exemplo do Prêmio Alphonsus de Guimaraens, concedido em 2012 ao livro *Da arte das armadilhas. Risque esta palavra*, de 2021, é seu lançamento mais recente, juntando-se a outros títulos como *A vida submarina*, de 2009, e *O livro das semelhanças*, publicado em 2015.

Em 2013, Marques se doutorou em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, com a tese *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea*,

¹ Mestrando em Teoria e História Literária em UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas – SP – Brasil. pablogarcia.vn@gmail.com.

em que explorou relações entre literatura e fotografia. Relações de tal ordem, aliás, não deixam de marcar sua poética, de forte teor imagístico. Muitos de seus poemas se comportam analogamente à fotografia, contendo a apresentação, em poucos versos, de uma imagem, lançando mão de certa pigmentação lírica. Frequentemente, Marques dirige sua atenção ao ambiente da casa, que consiste em uma temática notória em sua escrita, bem como a reflexão metapoética. Vejamos um exemplo no poema “Cristaleira”, que pertence a uma seção intitulada “Interiores”, abundante em poemas intensamente visuais e contida em *Da arte das maravilhas*:

Guarda
e revela
a nudez
branca
da louça
o incêndio
despareado
dos cristais (MARQUES, 2011, p. 15)

A escrita de Marques é impulsionada à captura do cotidiano, do banal, daí o expediente de cristalizar em seus versos os momentos e instantes a que pouco se dá importância, centrando-se na pura imediatez do presente (MARTINS; ROCHA, 2018, p. 185-186). Wilberth Salgueiro, ao traçar as linhas gerais da poesia brasileira contemporânea, contada a partir da redemocratização do país, destaca que o teor lírico, enquanto externalização da subjetividade, retorna como tendência, porém, de maneira sóbria, parcimoniosa (SALGUEIRO, 2013, p. 16). O quadro esquemático montado pelo pesquisador aponta também para um maior rigor na estruturação dos versos, havendo então orientação mais racional da criação poética (SALGUEIRO, 2013, p. 24-25), em contraponto, portanto, ao desbunde da poesia marginal, que marcou a chamada “geração mimeógrafo”, cuja produção normalmente era mais livre e distante de qualquer empenho classicizante.

Outro aspecto interessante arrolado por Salgueiro (2013, p. 16) é o distanciamento agora observado entre poesia e História, no sentido de que questões históricas, nacionais ou globais, vêm ocupando apenas escassamente os escopos temáticos dos poetas brasileiros atuais. Em um panorama ainda mais geral, vemos que Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, livro datado de 1974, percebe a tendência de uma nova temporalidade no terreno da poesia, a saber, a presentificação, isto é, a incidência sobre o presente, causando perda de espaço para as movimentações em direção ao passado ou ao futuro. Aliás, o presente torna-se ponto de convergência entre os três tempos. Se antes a poesia contemplava o passado, ansiando por encontrar o tempo da origem, ou se voltava para o futuro, desejando a eternidade, ela passa

então a corrigir esses “enganos”, encarando sem subterfúgios a morte, entendendo-a como natural à vida, e o faz acolhendo o puro instante, o agora (PAZ, 1984, p. 197-198).

A obra aqui em estudo é atravessada por essas tendências, e seu debruçar-se sobre o presente consiste no empenho de fotografar os momentos por meio de uma vigorosa construção de imagens. Este artigo tem por objetivo examinar essa característica na escrita de Marques, tomando alguns de seus poemas como recorte, e elegendo como parâmetro comparativo, em articulação com o haikai, o imagismo, movimento que integrou o modernismo de língua inglesa, tendo sido capitaneado por Ezra Pound, no início do século XX.

A produção da imagem

Primeiramente, analisaremos um poema de Marques que muito dialoga com o haikai. Esse modelo de poema – também chamado de *haiku* ou, denominação mais antiga, *hokku* –, que segue o esquema métrico 5-7-5, é originário do Japão e seu expoente provavelmente mais conhecido é Matsuo Bashô (1644 - 1694), contudo, a existência do haikai já remonta a cinco séculos antes do nascimento desse seu representante. Em seus primeiros séculos de produção, essa espécie poética não era uma forma independente, mas constituía os versos iniciais de outros poemas japoneses, marcadamente, de um modelo estruturado em cem versos, e sua composição se vinculava a atividades sociais (CARTER, 2011, p. 1-2). A evocação de elementos da natureza, objeto de *insights* da consciência do poeta, se situa entre as especificidades mais conhecidas do haikai, que, muitas vezes, traz em si a temática sazonal, isto é, a referência a alguma estação do ano (YASUDA, 2001, p. 29).

Em razão de sua brevidade, já que sua composição prevê apenas três versos, o haikai não pode ser demasiado complexo no tratamento de suas temáticas, pautando-se então por princípios como instantaneidade e espontaneidade (HAKUTANI, 2009, p. 71). Dessa forma, ao produzir uma certa impressão em torno da natureza, as imagens nessa espécie poética devem se comportar de maneira mais direta e concreta, em detrimento de matizes sugestivos ou simbólicos, deixando também de trabalhar a subjetividade de um sujeito lírico, à qual não será dado qualquer tratamento explícito, muito menos efusivo (HAKUTANI, 2009, p. 75). Conseqüentemente, a impessoalidade se sobressai como outro ponto importante para a caracterização do haikai, já que o foco não se detém no enunciador, mas na imagem (HAKUTANI, 2009, p. 81), o que dá vazão à sensação, mas não deixa espaço para o exercício racional (HAKUTANI, 2009, p. 86).

O elemento humano, no entanto, não está completamente alijado do que é colocado em cena pelo haikai, apenas aparece de uma forma particular. Esse gênero poético busca o que se pode chamar de “momento estético”, que se dá pela obliteração entre os limites que separam sujeito e objeto. Na contemplação proporcionada pelo haikai, sujeito e objeto se colocam em uma relação de reciprocidade que leva à indistinção momentânea entre ambos. Tem-se a fusão, portanto, entre a consciência do poeta e a natureza (YASUDA, 2001, p. 16-17). Porém, esse momento estético exige do poeta um certo estado mental de receptividade, de prontidão, pois não basta simplesmente observar um determinado objeto para que se obtenha a experiência visada pelo haikai (YASUDA, 2001, p. 14), que privilegia uma disposição intuitiva:

[...] a contemplação estética é, então, uma consciência desinteressada de um objeto. O cientista também compartilha dessa consciência, mas ele, em contemplação científica, não tem outro objetivo além do conhecimento científico dele. O artista, por outro lado, não está preocupado, como o cientista, em extrair conclusões do objeto observado. Tampouco está interessado em fazer julgamentos sobre ele. Interessa-se pelo objeto em si mesmo apenas. A contemplação estética é também caracterizada pela unicidade de consciência, já que nesse estado sujeito e objeto são um só. [...] O conteúdo da experiência estética é tido como uma forma de conhecimento, distinto do científico, ofertando compreensão intuitiva dos níveis mais profundos de sentido. (YASUDA, 2001, p. 30)²

Alguns críticos apontam no haikai uma função cognitiva, pois que algum conhecimento, na toada de uma ideia talvez passível de generalização, poderia advir desses *insights* que incidem sobre a natureza (YASUDA, 2001, p. 26). O empenho de aproximação entre consciência e natureza provém da tradição filosófica conhecida como Zen, que constitui uma forte influência para a espécie poética aqui em pauta (HAKUTANI, 2009, p. 81). Por meio da captura do instante, envolvendo esse tangenciamento com o natural, o poeta movido pela filosofia Zen obtém uma forma de iluminação chamada *satori*, que corresponde à suspensão do tempo e à supressão das dimensões do espaço; um estado momentâneo de que não participam as emoções e a atividade do pensamento (HAKUTANI, 2009, p. 81). Roland Barthes entende o *satori* como um estado de *a-linguagem*, que seria o aquietamento da linguagem, sua contenção; não se trata de silenciá-la, mas de mantê-la crua, de bloquear a tendência de se convocar mais e mais signos ao socorro do sentido, e impedir que se formem

² [...] aesthetic contemplation is, then, a disinterested awareness of an object. The scientist also shares this awareness, but he, in scientific contemplation, has no other end than scientific knowledge of it. The artist, on the other hand, is not occupied, as is the scientist, in drawing conclusions from the object observed. Nor is he interested in making any judgments about it. He is interested in the object only for its own sake. Aesthetic contemplation is also characterized by single-mindedness, for in the state of aesthetic contemplation the subject and object are one. [...] The content of aesthetic experience is judged to be a kind of knowledge, different from the scientific, offering intuitive insight into the deepest levels of meaning. (Tradução nossa)

camadas simbólicas ou metafóricas (BARTHES, 2007, p. 98-99). Aliás, a própria consciência não escapa a essa elisão, pois que a imagem proporcionada pelo haikai, na plenitude de sua dimensão concreta, em sua pretensão de objetividade que dispensa aparatos simbólicos, provoca o desalojamento do Eu (YASUDA, 2001, p. 39). Marques beira as modulações dessa espécie poética em “Fruteira”, também situado na seção “Interiores”:

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

Sua estrutura não segue a do haikai, já que, escandindo o poema, verificamos que as sílabas poéticas perfazem o esquema métrico 9-7-2. Ademais, há presença de um título, que é aliás importante à compreensão do poema, o que normalmente não ocorre no modelo japonês. No entanto, a análise destes versos permite traçar algumas consonâncias, a começar pela primazia de um conteúdo imagético que surge de maneira imediata, graças ao título, ainda que se evite a palavra mais explícita para evocar os itens em cena, e a despeito de uma expressão metafórico-metonímica, “doces evidências da morte”, pois imediatamente somos remetidos à imagem das frutas e à lembrança de que estão sujeitas ao processo de putrefação. É justamente por essa via, da transformação em *vanitas* de produtos da natureza trazidos ao ambiente da casa, as frutas sobre a mesa, que se dá a indistinção entre o enunciador e o objeto exposto. O apodrecimento latente das frutas provoca à consciência do sujeito lírico a memoração de sua própria finitude, configurando-se portanto um efeito similar ao do haikai, referente ao esboroamento de limites entre humano e natureza, de modo espontâneo, sem interferência da razão. O poema coloca em cena um lampejo, uma impressão que fulgura e assalta implacavelmente o sujeito poético, que parecia distraído, até olhar de relance para a fruteira e ser atravessado por um *memento mori* – repare-se o discreto tom de surpresa de sua pergunta. Depreende-se daí também a supressão momentânea do *self* – o que é reforçado pela ausência de dêiticos que projetam a primeira pessoa –, aparentemente inativo durante os primeiros microssegundos de sua visão, e só então reabilitando-se para emitir a indagação, na qual algum suspense é produzido ao final dos dois primeiros versos, e que é concluída com um timbre melancólico, também muitas vezes presente no haikai (HUIZINGA, 2005, p. 138), que assoma neste caso com notável contundência. O recuo do Eu se faz sentir igualmente pela própria temática, em primeiro plano, que o poema contém: a universalidade e a inevitabilidade da morte. Assim, absolutamente não são colocadas questões de uma subjetividade em particular.

A construção da imagem em “Fruteira” é certamente distinta do que se verifica nos haikais, visto que depende de um título e se vale de uma linguagem mais insinuante, enquanto o tipo japonês é mais direto. No entanto, nem por isso a imagem projetada é menos concreta, havendo ainda outro paralelo com o haikai na condensação da imagem em uma forma extremamente breve. O parâmetro comparativo aqui utilizado nos leva a constatar que Marques opta, portanto, neste poema, pela criação de uma única imagem direta, deixando de gerar imagens adicionais, sem lançar mão da linguagem mais explícita. No máximo, suscita-se, na imaginação do leitor, a transformação da imagem engendrada pelo tempo, em que os frutos já estão apodrecidos.

Algumas características da poesia de Bashô também podem contribuir ao deslindamento desse poema. Note-se a grande semelhança entre o efeito de “Fruteira” e os seguintes versos do poeta japonês, que igualmente trazem a ideia da finitude:

Como é admirável
Aquele que não pensa: “A vida é efêmera”
Ao ver um relâmpago! (BASHÔ *apud* BARTHES, 2007, p. 95)

Tem-se aí a manifestação de um dos pontos de força em torno dos quais a escrita de Bashô se aglutina, a saber, a expressão do inevitável, do que é incontornável à vida humana (HAKUTANI, 2009, p. 24). Daí a abertura, mesmo em uma apreensão do agora, para que se projete o futuro (HAKUTANI, 2009, p. 19), que tem no presente sua latência, seu germe, tal como ocorre no poema de Marques. Para encerrar a comparação com o mestre japonês, atente-se para o contraste existente em “Fruteira”, em que o doce das frutas se choca com a lembrança amarga da morte, causando um inquietante efeito de ironia no âmbito da materialidade mesma das coisas. Bashô por vezes utilizava esse recurso de disparidade (HAKUTANI, 2009, p. 33). O haikai a seguir, bem menos perturbador, em que se opõem a grandeza da montanha e, após o movimento do olhar sugerido pelo enunciador, a pequenez da violeta, nos é ilustrativo:

Chego pela senda da montanha.
Ah! isto é lindo!
Uma violeta! (BASHÔ *apud* BARTHES, 2007, p. 94)

Por seu foco na construção de uma imagem, esse modelo poético japonês era de grande interesse para Ezra Pound, um dos expoentes de um movimento participante do modernismo dos países de língua inglesa que ficou conhecido como imagismo. É provável que Pound tenha se atentado ao haikai por intermédio dos também imagistas T. E. Hulme e F. S. Flint, que estavam experimentando com formas da poesia japonesa no início do século passado (HAKUTANI, 2009, p. 75). A intensidade do apelo imagístico do haikai se mostrava,

para o autor de *Os cantos*, como oportunidade para confrontar o estilo excessivamente decorativo e supérfluo da poesia vitoriana, de modo que se lhe tornara atraente a linguagem poética mais enxuta, sem a presença de palavras que, aparentemente, apenas ornamentassem, passíveis de ser consideradas desnecessárias ao sentido central do poema (HAKUTANI, 2009, p. 77).

É por essa via que se definem os princípios gerais do imagismo, que abarcava, além dos já citados, poetas como Hilda Doolittle (H. D.), Amy Lowell e D. H. Lawrence. F. S. Flint lista as três diretrizes que orientaram o movimento em seu texto “Imagisme”: “I. Tratamento direto da ‘coisa’, seja subjetiva ou objetiva. II. Não usar palavra alguma que não contribua à apresentação. III. Quanto ao ritmo: compor na sequência da frase musical, não na sequência do metrônomo.” (FLINT, 1913, p. 199)³. Faz-se necessário explicar com mais detalhes as propostas do imagismo, para que adiante possamos examinar alguns poemas de Marques tendo como perspectiva os procedimentos estéticos desse movimento.

No que se refere à natureza que o imagismo concedia à imagem poética, cabe apresentar o entendimento de Pound em torno dessa questão. Para ele, a imagem deve ser construída como ente autônomo, suficiente em si mesma na produção de sentido, esquivando-se de uma função ornamental, embelezadora ou simbólica do texto: “[...] Pound idealizou uma imagem não como emblema decorativo ou símbolo, mas como uma semente capaz de germinar e se desenvolver em outro organismo.” (HAKUTANI, 2009, p. 70)⁴. A preferência formal dos imagistas consistia então em linguagem imediata e objetiva, evitando saturação retórica (AYERS, 2004, p. 2). Desse modo, o tratamento mais direto da imagem, a fim de torná-la um objeto concreto, exige do leitor pouca mobilização intelectual ou emocional (AYERS, 2004, p. 9). Isso não implica, contudo, que a imagem não pudesse ser alvo do exercício reflexivo, mas Pound se interessava pelo deslocamento do foco que enseja o pensamento, isto é, este não seria demandado diretamente pelo poema, mas se colocaria em seu entorno, livremente, por iniciativa do leitor: “Pound busca situar o pensamento fora do poema em vez de dentro dele – sentidos devem ser atribuídos em vez de revelados.” (AYERS, 2004, p. 9)⁵. Estamos falando de uma espécie de construção poética que talvez possa ser entendida como diametralmente oposta à escrita de Mallarmé, que fazia de cada poema um

³ I. Direct treatment of the ‘thing’, whether subjective or objective. II. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. III. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome. (Tradução nossa)

⁴ [...] Pound thought of an image not as a decorative emblem or symbol, but as a seed capable of germinating and developing into another organism. (Tradução nossa)

⁵ Pound seeks to place the thinking outside the poem rather than within it – meanings are to be adduced rather than stated. (Tradução nossa)

enigma. O imagismo se orientava pelo princípio, e nisso se assemelhando muito ao haikai, de que a linguagem mais breve e enxuta provê maior impacto ao sentido (HAKUTANI, 2009, p. 77). Embora breves, os poemas imagistas nem sempre o eram tanto quanto os haikais, mas se pautavam por essa mesma dinâmica que leva à intensificação do sentido por meio de uma curta extensão (HAKUTANI, 2009, p. 79).

Além das sincronias com o gênero japonês, essa forma breve retoma modelos poéticos da Antiguidade Clássica. Alguns poetas imagistas viam especialmente nos fragmentos remanescentes de Safo uma referência para a estrutura de suas obras, contribuindo assim para fomentar no âmbito do modernismo de língua inglesa a vertente neoclassicista, elemento crucial para esse movimento (AYERS, 2004, p. 2).

Para ilustrar a construção da imagem pelos imagistas, podemos citar o conhecido poema de T. E. Hulme, “Autumn” (“Outono”):

Um toque de frio na noite de outono–
Caminhei fora,
E vi a lua corada apoiar-se sobre a cerca
Como um fazendeiro de cara vermelha.
Eu não parei para falar, mas assenti,
E em torno estavam as estrelas melancólicas
Com faces brancas como crianças da cidade. (HULME, 2006, p. 479)⁶

E para tornar a exposição mais clara, segue outro exemplo, “Oread” (“Oréade”), de H. D.:

Rodopie, mar–
rodopie seus pinheiros pontiagudos,
salpique seus grandes pinhos
em nossas pedras,
arremesse seu verde sobre nós,
cubra-nos com suas poças de abeto. (DOOLITTLE, 2006, p. 480)⁷

Pode-se notar nesses poemas, de fato, um sólido caráter imagético, veiculado em estruturas breves, em que as imagens ocupam o núcleo de seus conteúdos, ainda que haja presença, bastante sutil, de subjetividade – sutileza essa que é ainda maior no poema de Hulme, ao passo que, no de H. D., há um sujeito poético que dialoga com o mar. Hulme faz

⁶ A touch of cold in the Autumn night–
Walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I did not stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children. (Tradução nossa)

⁷ Whirl up, sea–
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir. (Tradução nossa)

seus versos orbitarem em torno da visão do céu noturno. H. D. utiliza a metáfora para sobrepor o domínio vegetal à imagem do mar, porém, como se vê, essa metáfora ocupa aí o lugar central do poema, não servindo para “ornamentar”, mas engendrando justo o que se evidencia em primeiro plano, isto é, a sobreposição entre as duas imagens. As visões que os poemas evocam prevalecem sobre expressões de subjetividade, que, se não estão ausentes, são postas em posição secundária e tratadas com sobriedade. Muitos poemas fotográficos de Marques se configuram de modo similar, a exemplo de “Varal”:

Suas camisetas
colorem
o vento

*

Seus jeans
atualizam
a paisagem

*

Sua camisa branca
rendida
com
ao fundo
a noite
ampla (MARQUES, 2011, p. 20)

As estrofes, compostas com grande economia verbal, funcionam de maneira análoga à fotografia, mas se mantêm em um mesmo fio temático, projetando um cenário em que a percepção do sujeito poético “passeia” pelos elementos dispostos e se fixa em um novo foco a cada estrofe. Também neste caso as imagens são o elemento dominante, constituindo, se assim podemos formular, a razão de ser do poema, que, em outra aproximação às propostas do imagismo, pauta-se pela simplicidade e não requer do leitor grande esforço interpretativo; sua linguagem é direta e distanciada de carga simbólica. O contundente apelo à mentalização da imagem é favorecido precisamente pelas formas breves, que evitam a dispersão da imaginação, o que seria dificultado se o poema fosse mais extensivo em conteúdo.⁸ Soma-se a essa austeridade retórica o emprego extremamente simples de figuras de linguagem – no presente caso, a prosopopeia – que não extrapolam a própria confecção das imagens e

⁸ Outro poema de Marques, exemplar das características que identificamos, é “Estante”, que faz referência a um típico adorno doméstico, uma garrafa que traz em seu interior um barco em miniatura:

“Dentro da garrafa

o navio

acaba de partir” (MARQUES, 2011, p. 17)

tampouco causam perplexidade, como no primeiro terceto, que plasma o movimento das roupas ao vento.

Subsiste a subjetividade, porém, esta coaduna perfeitamente à brevidade da forma, deixando soar apenas uma discreta nota de afetividade, que se revela na interlocução engatilhada pelo sujeito poético, que utiliza pronomes possessivos na terceira pessoa, como que se dirigindo a alguém, sugestivamente, em lembrança. É no registro amoroso que o discurso do enunciador parece se encaixar enquanto ele contempla as roupas no varal, pertencentes ao destinatário de seus afetos, o que se reforça se considerarmos o todo da obra de Marques, na qual tantos poemas trazem um sujeito lírico que se endereça a um objeto amoroso – é o caso de “A estrela”, “Estou no dia de hoje como num cavalo”, “Medição”, entre outros.

A poeta, no entanto, alija qualquer expressão de subjetividade no poema a seguir, “A imagem e a realidade”, que, como o próprio título sugere, está solidamente alicerçado em uma formulação fotográfica:

Refletido na poça
do pátio
o arranha-céu cresce
para baixo
as pombas – quatro –
voam no céu seco
até que uma delas pausa
na poça
desfazendo a imagem

dos seus tantos andares
o arranha-céu
agora tem metade (MARQUES, 2015, p. 76)

Se as imagens de “Varal” se cobrem de certo sentido afetivo, tem-se em “A imagem e a realidade” algo como uma recusa de sentido, já que a imagem está fechada em si mesma, é seu próprio fim e não se desdobra para outro sentido além do de sua própria apresentação. Este poema explicitamente se põe em intertextualidade com um poema de Manuel Bandeira, “A realidade e a imagem”, que igualmente se orienta por uma dinâmica semelhante à da fotografia, valendo-se de uma linguagem simples e direta inscrita em uma estrutura bastante breve:

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam. (BANDEIRA, 1993, p. 200)

Contrastá-los pode ser interessante para examinar como Marques trabalha com a imagem em seu poema, que já inverte, em seu título, o foco dado por Bandeira. Enquanto este

se além principalmente à realidade, deixando a imagem em uma posição mais acessória e mantendo a separação entre as duas dimensões – repare-se o “chão seco que as separa” –, Marques privilegia a imagem – o reflexo do arranha-céu na poça –, sem deixar de fazer convergirem ambos os domínios, isto é, colocando em interação e mistura os dois planos.

O poema de Bandeira é também mais disperso na apresentação de seus elementos. As figuras do arranha-céu, de seu reflexo na poça, do chão e das pombas não parecem orbitar um núcleo e quase se mantêm alheias uma em relação à outra. Outra lógica funda o poema de Marques, que se divide em dois momentos, divisão essa reforçada pelas duas estrofes: tem-se um primeiro cenário de estabilidade e, depois, um segundo em que essa estabilidade se perde, e é nesse instante – o pousar de uma pomba na poça, ocasionando a perturbação do reflexo do arranha-céu – que o poema tem seu ponto de gravitação, e, portanto, é essa imagem que mais se destaca, com forte apelo à imaginação do leitor e provocando, ainda que muito brevemente, uma espécie de transe contemplativo, que muito faz recordar a captura de momentos fugidios típica do haikai. Igualmente, os elementos da brevidade linguística e da preponderância da imagem sobre qualquer expressão de subjetividade – que, aliás, está ausente em ambos os textos – se fazem presentes nos poemas em questão. Mas, em atenção a suas diferenças, pode-se verificar que o poema de Bandeira é multifocal; já o de Marques exhibe uma série de elementos para então convergi-los na imagem que prevalece.

Considerações finais

O exame comparativo com os moldes do haikai e com as ideias que guiaram o movimento imagista contribui à investigação do tratamento dado à imagem em parte da obra de Ana Martins Marques. Uma das linhas de sua criação poética consiste em fazer com que os poemas operem de maneira similar à fotografia, enfatizando a construção imagética, que é facilitada, no que toca a sua mentalização pelo leitor, pelas formas breves e pela linguagem direta, que, se emprega algum grau de figuração, o que não prejudica sua objetividade, não deixa de se afastar de matizes simbólicos e de metáforas que exijam maior empenho interpretativo, de modo que se justifique o paralelo com as formulações do imagismo e com o referido modelo de poesia japonês, que prima pelo registro de um instante único, imediato, que provoca a suspensão do tempo e a obliteração do Eu.

Embora a subjetividade de um sujeito poético figure em alguns poemas fotográficos de Marques, verifica-se que a expressão desta não é caudalosa, próxima ao estilo romântico, mas discreta, sóbria, conforme a tendência detectada por Salgueiro a propósito dos rumos da

poesia brasileira contemporânea. E, à luz dos esclarecimentos tecidos pelo pesquisador, atestamos que outra inclinação, o aparente descolamento de questões históricas, também se manifesta na obra da poeta.

Marques se volta ao cotidiano, e à efemeridade que o perpassa. Sem alusão ou referência à História, sua lírica cinge aquilo de que não se toma conhecimento no curso das coisas, o que permanece recôndito. Aliás, não parece infundado propor que sua poesia se vincula a uma certa maneira de se estar no mundo, que encontra a beleza, entre exultação e melancolia, nos momentos sem importância. Uma beleza mais plenamente sentida quando é o puro presente o objeto de nosso olhar. À luz das observações supracitadas de Octavio Paz, podemos dizer que encontrar esplendor não no que é grandioso, mas no que é minúsculo, como a simples visão das roupas do/a amado/a ao sabor do vento no varal, é trazer à consciência a realidade de nossa própria efemeridade e, revelando o absurdo do medo do fim, somar-se ao esforço, que deve ser infatigável, pois que sempre insuficiente, de afirmar a naturalidade da morte.

REFERÊNCIAS

- AYERS, David. H. D., Ezra Pound and imagism. In: _____. *Modernism: a short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 1-12.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- CARTER, Steven. *Haiku before haiku: from the renga masters to Basho*. Nova York: Columbia University Press, 2011.
- DOOLITTLE, Hilda. H. D. (1886-1961). In: BLACK, Joseph (ed.). *The Broadview anthology of British Literature: the twentieth century and beyond*. Peterborough: Broadview Press, 2006. p. 480.
- FLINT, Frank Stuart. Imagisme. *Poetry*, Chicago, v. 1, n. 6, p. 198-200, 1913.
- HAKUTANI, Yoshinobu. *Haiku and modernist poetics*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HULME, Thomas Ernest. T. E. Hulme (1883-1917). In: BLACK, Joseph (ed.). *The Broadview anthology of British Literature: the twentieth century and beyond*. Peterborough: Broadview Press, 2006. p. 479.
- 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.
- MARTINS, Aulus Mandagará; ROCHA, Mariane Pereira. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 183-194, 2018.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SALGUEIRO, Welberth. Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 15-38, 2013.
- YASUDA, Kenneth. *Japanese haiku: its essential nature and history*. Boston; Rutland; Tóquio; Vermont: Tuttle Publishing, 2001.