UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KAROLINE ALVES LEITE

CORPO, EROTISMO E DANÇA EM *ADORNOS*, DE ANA MARQUES GASTÃO

MANAUS – AM
2020

KAROLINE ALVES LEITE

CORPO, EROTISMO E DANÇA EM *ADORNOS*, DE ANA MARQUES GASTÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

MANAUS – AM

2020

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L533c

Leite, Karoline Alves
Corpo, erotismo e dança em Adornos, de Ana Marques Gastão / Karoline Alves Leite . 2020
109 f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Ana Marques Gastão. 2. Adornos. 3. Corpo. 4. Erotismo. 5. Dança. I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

KAROLINE ALVES LEITE

“Corpo, erotismo e dança em *Adornos*, de Ana Marques Gastão”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 18 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM) **- Presidente**

Profa. Dra. Joelma Rezende Xavier (CEFET/MG) **- Membro**

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque (UFAM) **- Membro**

Dedicatória

Para *Gracy* e *Ricardo*, meus pais,
meus girassóis que dançam no horizonte
iluminando a minha trajetória.

Para *Reno*,
por ser iridescente e obstinada.

Para *Ana Marques Gastão*,
por ser poesia e ser caminho.

Para *Kassiane* e *Nínive* (*in memorian*)
nossas estrelas brilhantes no céu.

AGRADECIMENTOS

À minha Mãezinha do Céu, estrela de paz, intenso amor e devoção.

Aos meus pais, Ricardo César e Gracy Maria, por todo amor, carinho, apoio, paciência e por terem me ensinado a importância dos estudos para a vida, para a construção de um ser humano melhor e para mudar a realidade. Gratidão por sempre acreditarem em mim e por sonharem comigo. Assim como agradeço afetuosamente às minhas irmãs, Kássia, Kassiana e Renata, e aos meus irmãos, Ricardo e David, por sempre me apoiarem nos meus estudos, por toda ajuda ao longo da vida e, principalmente, do Mestrado, por me fortalecerem no amor fraterno imenso e sincero que nos une e nos move na vida. Também agradeço à minha sobrinha Isabela, nossa Belinha, por fazer nossos dias serem repletos de amor e alegria. Gratidão por serem a melhor família que alguém poderia ter. Amo todos vocês, meus girassóis.

À professora Rita Barbosa de Oliveira. Mais que uma orientadora, uma grande amiga, um anjo de luz no meu caminho. Agradeço de coração todas as contribuições, tão essenciais, todos os livros emprestados, assim como todo carinho, toda atenção e, principalmente, toda sua paciência e humildade. Como orientadora e amiga, ajudou-me a trilhar um caminho de pesquisa no universo da literatura, da poesia. Grata por todo afeto e amizade.

Agradeço imensamente à poeta portuguesa Ana Marques Gastão por ter incentivado esta pesquisa, por todas as conversas por e-mail, pelos livros autografados a mim enviados e por todo afeto, apoio e por sua generosidade. Não tenho palavras para expressar minha felicidade por termos dialogado durante tanto tempo. Meu maior desejo é ter contribuído para a fortuna crítica sobre sua poesia para que novas pesquisas sejam realizadas. Que este humilde estudo frutifique e seja ampliado. Sempre serei grata por tudo.

À Ingrid Silva, poesia e amor em todos os momentos desta trajetória. Obrigada por ter estado ao meu lado e por ter vivido um pouco o Mestrado, por todo apoio, por ter me confortado e tentado, de todas as formas, fazer-me sorrir e sair do quarto para ver o pôr do sol.

Aos professores Gabriel Albuquerque e Joelma Rezende Xavier por aceitarem o nosso convite para participarem da banca de defesa desta dissertação. Especialmente, à professora Joelma, que tive a oportunidade de conhecer no evento da Abralic 2019, por sua disponibilidade e interesse nesta pesquisa. Obrigada pelas contribuições e discussões que enriqueceram este estudo.

Ao professor Allison Leão por ter participado da banca de qualificação, pelas orientações e sugestões. Também agradeço à professora Nicia Zucolo pelas enriquecedoras aulas de Teoria da Literatura, pelo estágio docente e pelo apoio ao longo do Mestrado.

À CAPES, pela concessão da bolsa de Mestrado, que colaborou imensamente para que este trabalho fosse produzido.

À Princesa, ao Sully, à Jujuba, à Caramelo e ao João, meus amados companheiros nesta aventura chamada vida. Não fosse a alegria, o amor e o carinho de vocês todos os dias, eu não seria completa. Com vocês, posso viajar o infinito, pois sei que sempre estarão comigo. Obrigada por todos os momentos de companhia, felicidade e alívio em meio ao caos da ansiedade, do estresse e da angústia na pós-graduação.

Às amigas de longa data, Jaínny Nascimento e Mônica Simplício, pela amizade sincera, pela força, pelo carinho e por sempre torcermos pelo sucesso umas das outras.

A mim, especialmente, por ter persistido na realização deste objetivo.

E a todos que colaboraram para que este estudo ganhasse corpo.

Quando começo a escrever, paro. A vida enfraquece e oiço melhor. Sei: a escrita faz uma paragem na história, é fractura na paisagem dos dias, descontinuidade. Vejo com os ouvidos, oiço com os olhos, deito-me na voz sussurrante do papel. A palavra fez-se para intensificar. Rósea raiz, a palavra é olho, ouvido, mão medida desmedida. Por isso escrevo alto.

(Ana Marques Gastão, *Lápis mínimo*)

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

(Alberto Caeiro, *O guardador de rebanhos*)

RESUMO

Este estudo versa sobre a poesia na obra *Adornos* (2011), da poeta portuguesa contemporânea Ana Marques Gastão, cujas cinco seções revelam-nos uma poesia em que os cinco sentidos são matéria-prima para o ato criador. A poeta faz experimentações com o corpo por meio dos cinco sentidos, do erotismo e da dança. Dessa forma, o objetivo geral desta pesquisa foi estudar os cinco sentidos nos poemas dessa obra, a partir dos quais o ato poético é questionado e apresentado em conjunção com o corpo como linguagem, entendida como corpo-humano, corpo-poema e como poesia-dança, dotados de sinestesia. Os objetivos específicos consistiram em analisar o modo como os cinco sentidos são tratados, se há convergências entre eles e de que forma Ana Marques Gastão os usa para refletir a respeito do ato poético na poesia presente na obra; evidenciar as manifestações do erotismo na poesia gastaniana, cuja ligação é sagrada, por meio da constituição do corpo como linguagem para a expressão dos cinco sentidos; e, por fim, pensar a dança na produção poética dessa obra como poesia-dança dotada de sinestesia. A metodologia deste estudo teve caráter bibliográfico, orientando-nos pelos textos teóricos, ensaios e análises dos poemas selecionados da obra objeto de estudo. O livro *Leitura de poesia* (1996), de Alfredo Bosi, constituiu-se a base metodológica para as análises dos poemas realizadas nos três capítulos desta pesquisa. No primeiro capítulo, analisamos os cinco sentidos do corpo, a partir da leitura dos poemas selecionados das seções "Antevisão" e "Ondulações", observando a interseção sinestésica entre elas e o modo como a poeta trabalha com a anatomia e a fisiologia dos sentidos físicos, e foi feita a reflexão sobre o ato poético da autora, tendo por cerne teórico o pensamento de Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção* (2011), Gaston Bachelard, em *Imaginação e matéria* (1989), Diane Ackerman, em *Uma história natural dos sentidos* (1996), Michel Serres, em *Os cinco sentidos* (2001). No segundo capítulo, verificamos o modo como o erotismo sagrado e o erotismo dos corpos se apresentam na obra, bem como analisamos a linguagem poética sedutora de Ana Marques Gastão à luz do pensamento teórico de Octavio Paz, na obra *A dupla chama*: amor e erotismo (1994), de Roland Barthes (1981) e de Leyla Perrone-Moisés (1990). No terceiro capítulo, pensamos a respeito da relação estabelecida entre a dança e a poesia na obra objeto desta pesquisa, tomando o conceito poesia-dança construído pela poeta nos ensaios do capítulo inicial do livro *As palavras fracturadas* (2013), visando mostrar que a poesia-dança é metapoética e sinestésica. O aporte teórico deste capítulo último constituiu-se pelas ideias de José Gil, em *Movimento total*: o corpo e a dança (2001), bem como outros teóricos que tratam da dança, como Paul Valéry, em *Filosofia da dança* (2011).

Palavras-chave: Ana Marques Gastão. *Adornos*. Corpo. Erotismo. Dança.

ABSTRACT

This study deals with poetry in *Adornos* (2011), by the contemporary portuguese poet Ana Marques Gastão, whose five sections reveal to us poetry in which the five senses are the raw material for the creative act. The poet experiments with the body through the five senses, eroticism, and dance. Thus, the general objective of this research was to study the five meanings in the poems of this work, from which the poetic act is questioned and presented in conjunction with the body as language, understood as body-human, body-poem, and as poetry-dance, endowed with synesthesia. The specific objectives were to analyze how the five senses are treated, whether there are convergences between them and how Ana Marques Gastão uses them to reflect on the poetic act in the poetry present in the work; to highlight the manifestations of eroticism in gastanian poetry, whose connection is sacred, through the constitution of the body as a language for the expression of the five senses; and finally, to think of dance in the poetic production of this work as poetry-dance endorsed with synesthesia. The methodology of this study had a bibliographic character, guided by the theoretical texts, essays, and analyses of the selected poems of the work object of study. The book *Leitura de poesia* (1996), by Alfredo Bosi, was the methodological basis for the analysis of poems performed in the three chapters of this research. In the first chapter, we analyze the five meanings of the body, from the reading of the selected poems of the sections "Antevisão" and "Ondulações", observing the synesthetic intersection between them and the way the poet works with the anatomy and physiology of the physical senses, and reflection was made on the poetic act of the author, having as theoretical core the thought of Maurice Merleau-Ponty, in *Phenomenology of perception* (2011), Gaston Bachelard, in *Imagination and matter* (1989), Diane Ackerman, in *A natural history of the senses* (1996), Michel Serres, in *The five senses* (2001). In the second chapter, we verify how sacred eroticism and eroticism of bodies are presented in the work, as well as analyze the seductive poetic language of Ana Marques Gastão in the light of the theoretical thought of Octavio Paz, in the work *The double flame*: love and eroticism (1994), Roland Barthes (1981) and Leyla Perrone-Moisés (1990). In the third chapter, we think about the relationship established between dance and poetry in the work object of this research, taking the concept of poetry-dance constructed by the poet in the essays of the initial chapter of the book *As palavras fracturadas* (2013), aiming to show that poetry-dance is metapoetic and sinesic. The theoretical contribution of this last chapter was constituted by the ideas of José Gil, in *Movimento total*: o corpo e a dança (2001), as well as other theorists who deal with dance, such as Paul Valéry, in *The philosophy of Dance* (2011).

Keywords: Ana Marques Gastão. *Adornos*. Body. Eroticism. Dance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**
CAPÍTULO I – EXPERIMENTAÇÕES COM O CORPO SENSUAL EM *ADORNOS* 15
1.1 *Adornos* do corpo 15
1.1.1 Processos de construção poética do corpo: diálogo com algumas tendências poéticas portuguesas 21
1.1.2 Poesia Experimental Portuguesa: PO.EX 25
1.1.2.1 Palavra-imagem: experimentação e reinvenção do Barroco 27
1.2 Anatomia poética do olhar 31
1.3 Ondulações sonoras 48
CAPÍTULO II – EROTISMO NA POESIA: O SAGRADO E OS SENTIDOS **52**
2.1 Corpo e erotismo na poesia de *Adornos* 52
2.1.1 O desejo de outridade 54
2.1.2 O erotismo dos corpos 58
2.2 A sedução pela palavra poética 67
CAPÍTULO III – POESIA-DANÇA: UM CORPO QUE MOVE **79**
3.1 Poema: corpo que se move 81
3.2 Poeta-coreógrafa-bailarina de rubra dor 87
3.3 Coreografia do poema 95
CONSIDERAÇÕES FINAIS **102**
REFERÊNCIAS **106**

INTRODUÇÃO

A poeta[1] portuguesa Ana Marques Gastão surge no panorama da atual poesia portuguesa contemporânea como detentora de uma voz poética original e vigorosa (NEJAR, 2003, p. 7). Em virtude de ser uma poeta portuguesa contemporânea que começa a publicar no ano de 1998 e por sua obra ainda ser pouco conhecida no Brasil, é pertinente para este estudo falarmos um pouco acerca de sua trajetória literária, intensa ainda que recente, com sucesso de público e crítica.

Nascida em 1962, em Lisboa, Portugal, Ana Marques Gastão possui uma acentuada e vasta produção escrita dentro do meio artístico, cultural e acadêmico. Além de ter sido crítica de artes plásticas e crítica de dança, foi redatora cultural do *Diário de notícias*. É poeta, crítica literária e ensaísta, ocupando a função de Apoio à Direção da Revista *Colóquio-Letras* da Fundação Gulbenkian. Ana Marques Gastão é, também, advogada licenciada pela Universidade Católica Portuguesa. Dentre sua produção literária estão as seguintes publicações de livros de poesia e de antologias em colaboração com outros poetas: *Tempo de morrer, Tempo para viver* (1998), *Terra sem mãe* (2000), *Três vezes Deus* (2001), em co-autoria com Antonio Rego Chaves e Armando Silva Carvalho, *Nocturnos* (2002), *Nós/Nudos, 25 poemas sobre imagens de Paula Rego*, com tradução para o castelhano por Floriano Martins e consagrado pelo Prémio Pen Clube 2004, *Lápis mínimo* (2008), *Adornos* (2011), *L de Lisboa* (2015), *A definição da noite* (2003), antologia editada no Brasil, e, recentemente neste mesmo país, lançou o livro *O olho e a mão* (2018), em colaboração com Sérgio Nazar David, pela editora 7 Letras no Rio de Janeiro. *As palavras fracturadas* (2013) reúne ensaios sobre a relação íntima entre a dança e a escrita, e, por sua vez, o livro *O falar dos poetas* (2011) constitui-se de uma organização de entrevistas com alguns escritores portugueses.

O estudo aqui desenvolvido tem como objeto de pesquisa a obra lírica *Adornos*, de Ana Marques Gastão, publicada em 2011 pela editora Dom Quixote em Lisboa, Portugal. Nosso objetivo consistiu em estudar os cinco sentidos do corpo articulados ao erotismo e à dança nos poemas dessa obra, a partir dos quais o ato poético é questionado e se apresenta em conjunção

---

[1] Ana Marques Gastão será tratada, neste estudo, pelo substantivo poeta e não poetisa por preferência expressa pela própria escritora em razão de pensar a palavra poeta como andrógina, sem a conotação de referência estabelecida, geralmente, apenas ao gênero masculino, uma vez que poeta é mais neutro e menos discriminatório que poetisa – termo usado, durante muito tempo, para depreciar a escrita de autoria feminina –, isto é justificado também nos poemas e ensaios da poeta, bem como será empregado o seu nome composto, Ana Marques Gastão, como prefere a poeta. Ressalta-se que a questão da escolha do modo de tratamento é destacada aqui não para desencadear uma problematização a respeito do gênero ou da escrita de autoria feminina, mas sim para esclarecer a preferência da própria poeta.

com o corpo como linguagem, entendida como corpo-humano e corpo-poema e com a poesia-dança, dotados de sinestesia.

A relação estabelecida nesta dissertação entre os sentidos, o erotismo e a dança reside no corpo, isto é, a ligação, a inter-relação entre esses três temas na poesia de *Adornos* efetua-se a partir do corpo sensual e sexual. Os sentidos são adornos do corpo humano, do corpo do poema, do corpo que dança. A poeta portuguesa faz experimentações com a temática barroca dos cinco sentidos via Poesia Experimental Portuguesa na linha da poesia de invenção para gerar novas significações, reinventado temas e formas do Barroco.

Ressaltamos que a pesquisa em direção à poeta Ana Marques Gastão não decorreu de escolha arbitrária nem de paixão desmedida, mas sim da tentativa de realizar um estudo que se baseia na prática efetiva de leitura de poesia mediante um minucioso exercício de análise de sua obra *Adornos*. O procedimento de leitura aqui adotado fundamenta-se no pensamento de Alfredo Bosi no livro *Leitura de poesia* (1996). Desse livro, o autor que nos orientou foi Fábio de Souza Andrade que apresenta a proposta de leitura de um soneto de Jorge de Lima no texto *A musa quebradiça*, no qual estuda as imagens e metáforas complexas que constroem sentidos e sugerem diversas interpretações possíveis, realizando paráfrases da leitura dos principais elementos do poema, cujos recursos expressivos potencializam o campo imagético, que o poeta usa para mostrar uma concepção própria da poesia, cristalizando-se em arte poética prática. Assim, guiamo-nos pelo modo de ler poesia desse autor que destaca que: “Ler adequadamente um poema é fazer justiça à estrutura verbal que o enforma” (ANDRADE, 1996, p. 131). Tal proposta permitiu realizar a tarefa árdua de análise dos poemas herméticos gastanianos.

Para tanto, nessa proposta de estudo do livro *Adornos*, partimos de um caminho construído para esta dissertação, conduzido pela poesia de Ana Marques Gastão, o caminho da temática central dos cinco sentidos em conjunção indissociável com a dança e o erotismo. Assim, os capítulos foram ordenados da seguinte forma.

No primeiro capítulo tratamos dos cinco sentidos do corpo na poesia de *Adornos* (2011), de Ana Marques Gastão, cujas seções “Antevisão”, “O rapto”, “Ondulações”, “Inflorescências” e “Confeitos” remetem a cada um dos cinco sentidos, mas não de modo indissociável dos outros, mas sim considerando a interseção sinestésica entre elas. Detemo-nos na leitura dos poemas selecionados das seções “Antevisão” e “Ondulações”. Para tanto, as teorias de Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção* (2011), Gaston Bachelard, *Imaginação e matéria* (1989), Diane Ackerman, *Uma história natural dos sentidos* (1996), Michel Serres, *Os cinco sentidos* (2001), iluminaram as discussões e análises dos poemas. Vale esclarecer que, no primeiro capítulo, não fundamentamos a leitura de poesia, de modo restrito e aprofundado, no

veio científico, mas partimos da anatomia do corpo para a realização da análise de alguns poemas. Reiteramos, ao longo desta dissertação, o diálogo de Ana Marques Gastão com a experimentação que a moderna poesia portuguesa realiza, principalmente quanto à reinvenção poética a partir de recursos do Barroco assumida pelo grupo PO.EX.

Ainda no capítulo primeiro, a leitura dos poemas da seção "Antevisão" foi mais aprofundada que a leitura dos poemas da seção "Ondulações", porque optamos por uma minuciosa leitura dos poemas daquela seção, a fim de registrar, a partir da abordagem da anatomia poética do olhar, os cinco sentidos trabalhados por Ana Marques Gastão de modo sinestésico. Tratamos dos sentidos em uma seção para mostrar a sinestesia, procedimento poético que se amplia para todas as demais seções desse livro objeto da pesquisa. Esse ato de leitura no capítulo inicial não tem a intenção de sobrepor a primeira seção às demais que enformam o conjunto do livro *Adornos*, mas visa, sobretudo, privilegiar o tratamento dos sentidos de modo sinestésico. Desse modo, no percurso adotado, pretendemos conduzir a um caminho de leitura atenta da obra gastaniana.

No segundo capítulo abordamos o erotismo nos poemas da obra gastaniana, demonstrando como se manifesta o erotismo sagrado e o erotismo dos corpos, bem como analisamos a linguagem poética sedutora de Ana Marques Gastão inscrita nos versos de *Adornos* à luz da teoria de Octavio Paz, na obra *A dupla chama*: amor e erotismo (1994), e demais teorias quando se fizeram necessárias, como as de Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981) e de Leyla Perrone-Moisés, em *Flores da escrivaninha* (1990).

No terceiro capítulo, foi discutida a interligação da poesia com a dança no livro *Adornos*. Para este estudo, empregamos o conceito de poesia-dança, delineado pela poeta portuguesa nos ensaios do primeiro capítulo do livro *As palavras fracturadas* (2013). Nas reflexões, demonstramos que a poesia-dança está atrelada ao ato poético e é perpassada pela sinestesia. O pensamento de José Gil na obra *Movimento total*: o corpo e a dança (2001) foi basilar para a discussão com a ensaística gastaniana e para a leitura dos poemas selecionados, assim como foram usados outros teóricos que tratam da poética da dança para dialogar e contribuir com a discussão sobre a relação entre poesia e dança, como Paul Valéry, *Filosofia da dança* (2011).

Para a leitura e análise dos poemas, foram consideradas como premissa as palavras de Ana Marques Gastão no verso de um dos poemas do livro *Lápis mínimo* (2008) que nos revelam como deve guiar-se o estudo da poesia: "Na mais aguda mudez, sento-me a decifrar o poema" (GASTÃO, 2008, p. 90). Desse modo, a seleção dos poemas obedece às cinco seções de *Adornos* – "Antevisão", "O rapto", "Ondulações", "Inflorescências", "Confeitos" – como fio condutor para tecer os capítulos desta dissertação. Embora essas seções não sigam

uniformemente o tratamento delimitado de cada sentido, o que corresponde à forma indissociável como os sentidos se apresentam, consideramos, sobretudo, o modo como cada poema traz os temas delimitados neste estudo.

Em síntese, a primeira seção, “Antevisão”, e a terceira, “Ondulações”, são objeto de análise do primeiro capítulo porque nelas se pode observar o modo como se dá a experimentação da poeta com os cinco sentidos do corpo, pois nelas constam os poemas que tratam da materialidade dos sentidos da visão e da audição, além de que, em “Ondulações”, está inserido o poema núcleo da obra que revela a temática dos cinco sentidos. A quarta seção, “Inflorescências”, e a quinta, “Confeitos”, em que predominam, respectivamente, o sentido do olfato e do paladar, são abordadas no segundo capítulo, porque nessas seções há poemas com maior carga erótica. Assim, são poemas essenciais para observar de que modo se manifesta o erotismo articulado aos sentidos na obra *Adornos*. Essa escolha visa harmonizar o estudo sobre a poesia desse livro, por isso não desconsidera a presença desses temas em poemas das demais seções, que também serão lidos ao longo dos capítulos. A segunda seção, “O rapto”, faz parte do terceiro capítulo, porque nessa seção a dança está relacionada com os sentidos e com a poesia nos poemas selecionados, assim como também há essa relação em poemas de outras seções da obra gastaniana.

CAPÍTULO I – EXPERIMENTAÇÕES COM O CORPO SENSUAL EM *ADORNOS*

1.1 *Adornos* do corpo

> O corpo é, à partida, uma evidência, mas, se o observarmos atentamente, vemo-lo submerso no poder das suas visões. [...] Não sendo apenas veículo, o corpo dir-se-ia um tradutor que nos restitui algo que não nos pertence, arrancado ao espaço vazio.
> Ana Marques Gastão, *As palavras fracturadas*.

As palavras de Ana Marques Gastão em epígrafe remetem ao corpo, constituído pelos cinco sentidos que nos possibilitam acolher as sensações do mundo. O corpo possui habilidades imprescindíveis para conhecer os objetos, no entanto está "submerso no poder das suas visões", isto é, ele está submetido, preso numa força que o faz apenas olhar para si, enquanto possui o poder dos sentidos urdidos na tênue pele que o contorna. O corpo não é, então, apenas veículo para os cinco sentidos, "dir-se-ia um tradutor" do mundo por meio das sensações. Esse fragmento traz a ideia do corpo sensual presente nos poemas gastanianos.

O livro *Adornos*, da poeta portuguesa Ana Marques Gastão, foi publicado em 2011 pela editora Dom Quixote. A poesia dessa obra parte de uma poética dos cinco sentidos como caminho para apurar o ato poético. Os cinco sentidos são matéria-prima para o trabalho de criação da poeta. Atrelada a isso, está a reflexão a respeito do próprio fazer poético tecida no interior dos poemas de cada uma das cinco seções que corporificam os cinco sentidos, cujas indagações e reflexões correspondem à maneira de pensar a poesia a partir da poesia. Os sentidos, que perfazem um nítido encadeamento poético, são tratados de forma experimental em conjunção com o ato poético, pensado a partir da relação indissociável do corpo com os sentidos, e estão articulados à experimentação com o erotismo, cuja natureza é o sagrado, e com a dança, interligada à poesia.

A citada obra gastaniana está dividida em seções que norteiam os sentidos dos poemas, mas, assim como os sentidos formam uma unidade (MERLEAU-PONTY, 2011), cada seção congrega os demais sentidos a partir da sinestesia, não se limitando apenas a um dos cinco. Nisso reside o núcleo da poesia sensorial de *Adornos*, os sentidos são indissociáveis uns dos outros.

No livro, há uma epígrafe que pode constituir o mote do tratamento dos sentidos na poesia:

> «O amor sensual substitui-nos o amor celestial; por si só não poderia fazê-lo, mas como transporta inconscientemente em si mesmo o elemento do amor celestial, isso é-lhe possível. »
> Franz Kafka, Diários, 13 de Janeiro de 1918
> (GASTÃO, 2011, p. 8).

Tal epígrafe ilumina o percurso que Ana Marques Gastão segue em sua poesia. A leitura do excerto transcrito, de imediato, sugere a presença do corpo sensual na sua poesia, isto é, do sensorial[2]. Nessa medida, as palavras de Franz Kafka revelam a união entre amores distintos e, ao mesmo tempo, indissociáveis: o sensual e o celestial. Um possui em si mesmo o outro, o amor celestial é transportado pelo amor sensual, que o substitui, mas unidos estão desde o princípio, pois apenas por meio desse elo é possível haver a substituição de um pelo outro.

O amor sensual refere-se aos sentidos do corpo humano. No fragmento de Kafka, que a poeta portuguesa cita, na abertura da sua obra, a sensualidade corpórea espelha o amor celestial que a transporta em sua natureza. Em vista disso, podemos entender a epígrafe como indicativa de uma poesia que conjuga o sensorial humano ao celestial, já que as naturezas se substituem e correspondem uma a outra. A epígrafe abre-nos as portas para a poesia sensorial de *Adornos* e ilumina a natureza do sagrado na esfera sensual. O erotismo seria, então, a inscrição do sagrado na poesia, que será tratado no segundo capítulo deste estudo.

Como se pode depreender da epígrafe, *Adornos* revela uma poesia dos cinco sentidos. O sensorial é o veio fundador da lírica de Ana Marques Gastão. Há nessa obra cinco seções que correspondem, cada uma, a um dos cinco sentidos: “Antevisão” (visão), “O rapto” (tato), “Ondulações” (audição), “Inflorescências” (olfato) e “Confeitos” (paladar), que, no entanto, não se limitam a tratar de apenas um sentido individualmente. Cinco são, portanto, os adornos do corpo sensual na poesia gastaniana.

Neste primeiro capítulo, analisaremos os poemas selecionados das seções “Antevisão” e “Ondulações” que constroem a materialidade dos sentidos da visão e da audição. Justificamos a escolha dessas seções para este capítulo e demonstramos as imagens construídas nos poemas a fim de observar como os cinco sentidos são tratados na poesia desse livro e se há convergências entre eles nos poemas. Percebemos que a criação poética de Ana Marques Gastão se assenta no Barroco a partir de recursos empregados no Experimentalismo Português com a palavra poética, principalmente pelo movimento PO.EX. Por isso, ao longo das análises dos

[2] Adotamos para este estudo a noção de que o corpo sensual equivale ao corpo sensorial, porque nos valemos da epígrafe de *Adornos*, que fala do amor sensual como ligado aos sentidos do corpo, para fazermos essa delimitação.

poemas selecionados, será mostrada a presença do Barroco como uma das práticas experimentais da poeta para reinventar a exploração temática barroca dos cinco sentidos.

Inicia-se a demonstração pela leitura do poema "Adornos", que consideramos central na obra homônima de Ana Marques Gastão, constituindo o seu núcleo temático, para perceber a natureza da poesia gastaniana constante nesse livro. Esse poema aparece na seção "Ondulações", a terceira na estruturação da obra lírica, e a palavra que a nomeia remete ao movimento do som, em ondas sonoras, o que pode indicar uma dança acompanhada de música. Ei-lo transcrito a seguir.

ADORNOS[3]

Valho-me de um ouvido
que quase não ouve
porque vê
em retrocedido olhar
do touro as asas.

Ó incorrupta voz
de suaves fragrâncias
e tons de cáscara,
não exasperado
é teu lugar de adornos.
(GASTÃO, 2011, p. 39)

O poema "Adornos" divide-se em duas combinações estróficas, cada uma com cinco versos curtos. A palavra *adornos* que intitula tanto a obra lírica gastaniana como o seu poema núcleo difere-se do sentido mais comumente usado para esse vocábulo, uma vez que *adornos* deriva do latim *adorno, as, āvi, atum, āre*, que significa "preparar, prover, ornar, enfeitar", ou seja, o sentido usual consiste em enfeitar com adereços, joias, objetos. Contudo, *adornos* na obra gastaniana transgride a definição etimológica e surge com um novo significado oriundo da experimentação que o poema transcrito permite deduzir. Nessa medida, outra significação dessa palavra relaciona-se com a poesia sensorial presente na obra gastaniana em que os cinco sentidos são, cada um, adornos do corpo.

Na primeira estrofe do poema, o sujeito poético declara que se vale de um ouvido que não ouve porque vê em retrocesso. Podemos afirmar que nessa estrofe há uma relação de causa e consequência delineada por meio da mudança na sua capacidade auditiva que passa a ver em retrocesso: "Valho-me de um ouvido / que quase não ouve / porque vê / em retrocedido olhar"

[3] Ao longo desta dissertação a grafia dos títulos dos poemas, em caixa alta, será mantida em respeito à configuração gráfica da obra original.

(GASTÃO, 2011, p. 39). Assim, a leitura desses versos permite-nos deduzir que o sujeito poético usa outros sentidos para olhar, uma vez que passa a ver com o ouvido as asas do touro. A partir disso, percebemos o modo como a poeta trata os sentidos na sua poesia mediante o uso de outros sentidos aliados à visão, bem como alude ao desenvolvimento de habilidades que possibilitam a percepção visual. Em *Fenomenologia da percepção* (2011), o filósofo Maurice Merleau-Ponty trata da percepção como a relação entre o sujeito e o mundo. Para Merleau-Ponty, as experiências sensoriais são reunidas pela percepção em um mundo único, de modo que há um campo perceptivo presente e atual ao qual estamos atados, "uma superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizada nele [...]. Todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 280). Paulo Sérgio do Carmo complementa essa ideia afirmando que o elo do corpo com o mundo sensível acontece porque a percepção é "a forma originária e primeira do conhecimento" (CARMO, 2000, p. 41). Todo o ser sensorial participa da percepção na medida em que o corpo é o sujeito da percepção. Isso significa que "nossas sensações se dão numa configuração global: ver é tocar, ouvir é ver, tocar é ver." (CARMO, 2000, p. 41), isto é, os sentidos constituem unidade. Merleau-Ponty explica ainda que "quando digo que vejo um som quero dizer que, à vibração do som, faço eco através de todo o meu ser sensorial e, em particular, através desse setor de mim mesmo que é capaz das cores" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 314). Com base nisso, podemos dizer que o ato de o sujeito lírico ver em retrocesso com o sentido auditivo sugere que a visão se realiza também por meio dos demais sentidos do corpo, interligando-se com eles, já que todo o corpo é convocado a participar da percepção.

A presença do olhar nesse poema parece indicar, de certo modo, o uso imediato de um sentido em detrimento de outro, no caso do sujeito lírico, os ouvidos transformam-se em olhos. Essa imagem é sugestiva, uma vez que se sabe que houve um tempo da humanidade em que a transmissão de conhecimento se dava por meio da oralidade, isto é, a audição predominava, haja vista que a cultura oral se baseava na fala, principal via de comunicação e de informação. Então, a imagem construída na primeira estrofe permite-nos notar a precedência da audição em relação aos outros sentidos durante algum tempo. Contudo, no mundo moderno a audição está sendo deixada em segundo plano, ao passo que vemos o predomínio da visão, que se fundamenta na percepção da imagem, de acordo com essa afirmação de Alfredo Bosi: "[…] o nexo homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos do conhecimento sensível, o paladar, o olfato, o tacto "(BOSI, 2000, p. 23-24). O resultado desse processo é a preponderância do visual que reside na imagem.

A inserção do poema central na terceira seção da obra pode nos revelar a preocupação de Ana Marques Gastão em abordar os usos dos sentidos na percepção do mundo. “Adornos” consta na seção “Ondulações”, na qual predominam os elementos da audição, e o sujeito poético usa os ouvidos para olhar em retrocesso e captar as asas do touro, o que, de certo modo, se coloca em relação à primeira seção do livro, intitulada “Antevisão”, na qual a visão se destaca em sua anatomia e fisiologia. Isso permite-nos perceber a constituição sinestésica da obra *Adornos*, tendo em vista que “Ondulações” nos revela que a audição também é um sentido importantíssimo para o corpo perceber o mundo. A esse respeito, Merleau-Ponty afirma que, enquanto sujeito perceptivo, confiamos ao corpo o conhecimento do mundo: “[...] percebo com meu corpo ou com meus sentidos, meu corpo, meus sentidos, sendo justamente este saber habitual do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 317). Dessa maneira, nosso corpo se relaciona com o mundo por meio das experiências motivadas pela percepção. Nosso corpo permite que compreendamos o mundo porque nossos sentidos nos fazem ter acesso a ele.

Do mesmo modo, podemos dizer ainda que os outros quatro sentidos acompanham o sentido da visão, que parece predominar no poema em questão, uma vez que o corpo precisa dos cinco sentidos para equilibrar-se, de modo harmônico, durante a experiência sensorial. A esse respeito, Merleau-Ponty (2011, 315) esclarece: “os sentidos traduzem-se uns nos outros sem precisar de um intérprete”. Alfredo Bosi apresenta ideia análoga à de Merleau-Ponty ao escrever que “o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p. 66). Assim, o sujeito poético de “Adornos” percebe as sensações com o corpo, cujos cinco sentidos estão em sintonia, já que estes fazem o corpo se relacionar consigo e com o mundo sensível num movimento que se assemelha a uma coreografia, porque estão sincronizados.

A imagem do touro alado na primeira estrofe do poema assemelha-se ao Lamassu, “o espírito protetor assírio-babilônico” (BECKER, 2007, p. 164). Os Lamassu são touros alados com cabeça de ser humano, a qual, em algumas esculturas, aparece voltada para trás. No poema, o sujeito poético enxerga com os ouvidos as asas do touro, “porque vê / em retrocedido olhar / do touro as asas” (GASTÃO, 2011, p. 39), que indicam se tratar de um touro alado, tal como os Lamassu. A nosso ver, o touro alado é o objeto da percepção do eu lírico, pois se situa no seu campo perceptivo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 280), do mesmo modo como constrói a imagem do olhar em retrocesso, uma vez que a cabeça do touro assírio se volta para o lado. Observamos, então, que o som da batida das asas do touro gera a imagem auditiva, que se combina com a imagem visual do touro com suas asas. Aqui o som das asas e a imagem completa do touro produzem a imagem das ondulações, em que audição e visão estão inter-

relacionadas. Podemos dizer que um traço da experimentação com o Barroco mostra-se no jogo de contrastes na imagem do touro alado cujo peso e massa contrastam com asas, que remetem a leveza, claro, translúcido, e que aludem à imagem auditiva de bater de asas. Essa justaposição de contrários é conseguida por meio do oxímoro que se mistura com a figura da sinestesia e que sugere novos significados para a leitura do poema, isto é, potencializa os significados das palavras, possibilitando novas significações. O efeito dessa imagem no poema está em direta relação com a ideia de Ana Hatherly de que, nos processos artísticos do Barroco, predomina "além da figura – poesia visual –, todo um jogo de conceitos e imagens, todo um jogo verbal prodigioso a que se associa o efeito de transformação" (HATHERLY, 1995, p. 179).

Na segunda estrofe, o sujeito poético dirige-se à voz, ao som, símbolo da audição, que pode ser entendida como a amplificação do sentido do ouvido para o da visão. A voz propaga-se no espaço circundante, e a ela reage a sensibilidade do corpo do sujeito poético, que a percebe a partir de um encadeamento de imagens sinestésicas do tato, do olfato e da visão nos versos "suaves fragrâncias / e tons de cáscara", que denotam tanto a suavidade odorífera da voz quanto sua cor em tons de cobre, isto é, vermelha-escura. Tais imagens no poema remetem-nos à afirmação de Merleau-Ponty (2011, p. 308) de que "a percepção sinestésica é a regra". Nos versos do poema "Adornos", a sinestesia cria as imagens dos sentidos. No plano sonoro, percebemos as aliterações que se realizam pela repetição das letras "r" e "s", e as assonâncias em "a" e "o" que acentuam e intensificam a "voz incorrupta". Nessa medida, o poema "Adornos" sugere que a audição não está em destaque, mas, ao mesmo tempo, está, mediante um jogo de significações, como podemos verificar nos versos: "não exasperado / é teu lugar de adornos". A audição ocupa seu "lugar de adornos" (GASTÃO, 2011, p. 39) no corpo, verso que corrobora a nova significação da palavra adornos no título do livro e do poema homônimo. Os cinco sentidos são adornos do corpo e linguagem da poesia de Ana Marques Gastão. Como podemos ver no poema por meio das sinestesias, que remetem aos demais sentidos, não somente à audição e à visão. Dessa forma, o corpo na poesia gastaniana, é sensual, uma vez que todos os sentidos se mobilizam e fazem o corpo inteiro se mover para explorar o mundo, o que proporciona a construção mental das imagens.

Esse poema sugere que Ana Marques Gastão, na obra *Adornos,* trata dos sentidos como adornos do corpo sensual. A poeta apropria-se da temática barroca para recriá-la, reinventá-la, isto é, a criação processa-se a partir da experimentação. Podemos notar isso na nova significação dada à palavra adornos. Essa significação contrapõe-se aos excessos e exageros decorativos do Barroco, uma das suas principais características, um contraste relevante que ressalta a composição temática da obra gastaniana. O Barroco surge de modo reinventado desde

o título do livro. Desse modo, adornos são os sentidos do corpo abordados na poesia gastaniana a partir da construção de imagens que são trabalhadas poeticamente.

Ana Marques Gastão investe no poder expressivo das imagens e das metáforas em sua poesia. O poema, por vezes, apresenta-se inteiramente formado por um encadeamento sucessivo de imagens para potencializar os cinco sentidos. Esse processo remete a uma espécie de dança dos sentidos precisamente coreografada. Nisso reside o preciosismo na construção e organização das palavras do texto, valorizando a imagem e a sonoridade do poema. É o rigor da criação que podemos perceber no poema "Adornos" e que veremos nos demais poemas gastanianos.

A experimentação na poesia de Ana Marques Gastão leva-nos a ressaltar que ela é contemporânea de escritores que participaram de algumas tendências poéticas da segunda metade do século XX em Portugal. Por essa razão, apresentamos a seguir o histórico das mencionadas tendências.

1.1.1 Processos de construção poética do corpo: diálogo com algumas tendências poéticas portuguesas

Para situarmos Ana Marques Gastão na poesia portuguesa, traçaremos um histórico das tendências poéticas portuguesas que, acreditamos, participam da sua criação poética. Para tanto, as páginas que ora se iniciam têm o propósito de discutir cada uma delas, sem necessária intenção cronológica, uma vez que a tentativa é aproximar tais tendências a fim de verificarmos de que modo a poeta experimenta cada uma delas, mas principalmente demonstrar que a tendência predominante com a qual Ana Marques Gastão dialoga na poesia de *Adornos* consiste na experimentação proposta pela Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX).

No estudo traçado em *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50* (2013), Fernando J. B. Martinho, seguindo uma periodização por décadas, salienta que, no que se refere à poesia dos anos 50, podemos tratar de dois movimentos, o Neo-realismo e o Surrealismo. Nos anos sessenta, por sua vez, observamos uma ruptura com o surgimento de *Poesia 61* (MARTINHO, 2013, p. 12). Adiante, trataremos dessas tendências de modo breve. Ressaltamos que não é nosso intuito analisar aqui a produção dos escritores representantes das tendências abordadas, uma vez que não nos é possível e, ainda, porque não é oportuno e nos distanciaríamos do nosso estudo central.

O Neorrealismo inaugura-se em Portugal a partir do início da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1939. No meio literário, esse movimento é principalmente marcado pelo engajamento

político, uma vez que a proposta dos neorrealistas se empenhou em desenvolver uma literatura politicamente engajada que objetivava denunciar os flagelos impostos pelo regime do Estado Novo, de Antônio de Oliveira Salazar, à população portuguesa. Para os neorrealistas, a sociedade é vista como o espaço da dissidência e da luta de classes, como afirma Juarez Donizete Ambires no artigo *O Neo-realismo em Portugal*: escritores, história e estética (2013). Por isso, os seus autores permanecem ao lado dos mais pobres, dos desprestigiados socialmente, tal como é possível observar em seus escritos, na medida em que "a literatura é social e compromissada com a redenção do homem" (AMBIRES, 2013, p. 102). Em se tratando da poesia, os autores que aparecem nessa época são Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca e João José Cochofel, apenas para citar alguns dos escritores que se reúnem em torno da coleção intitulada *Novo Cancioneiro* (1941).

Outro movimento ao qual nos remetemos é o Surrealismo. Esse movimento de origem francesa e internacional tem como guia André Breton, e seu surgimento em Portugal dá-se em 1949, no contexto pós-guerra. Conforme refere Fernando J. B. Martinho, os surrealistas fazem parte da geração que se afirmou nos anos 50 e constituíram um grupo em 1947 (MARTINHO, 2013, p. 37). António José Saraiva e Oscar Lopes (2001, p. 1057), na *História da literatura portuguesa* (2001), esclarecem que o Surrealismo marca quase completamente a poesia posterior aos anos 50, na qual é possível verificar exercícios de automatismo subconsciente típicos desse movimento, determinadas técnicas de utilização do acaso objetivo ou das interferências de associação verbal. Posto isso, podemos destacar como traços determinantes na produção surrealista o humor negro, a violência e o grotesco das imagens poéticas, o veio irônico e paródico e, principalmente, a justaposição de imagens e metáforas postas em liberdade (MARTINHO, 2013, p. 49). Mário Cesariny, Alexandre O'Neill e António Maria Lisboa são reconhecidos como os iniciadores do movimento em Portugal.

Por sua vez, a *Poesia 61* surge, marcadamente, em maio de 1961, em Faro, e consiste em um conjunto de *plaquettes* escritas por cinco jovens poetas: Casimiro de Brito, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Maria Tereza Horta. Esse grupo de poetas reúne-se para instaurar rupturas e transgressões a partir de propostas bem definidas. As *plaquettes* que compõem *Poesia 61* são *Morfismos*, de Fiama Hasse Pais Brandão, *A morte percutiva*, de Gastão Cruz, *Quarta dimensão*, de Luiza Neto Jorge, *Tatuagem*, de Maria Tereza Horta e *Canto Adolescente*, de Casimiro de Brito.

Fernando J. B. Martinho, no ensaio *Texto e contexto de Poesia 61 num quadro tardo-modernista* (2011), elucida que o grupo de *Poesia 61* operou transgressões que "situam-se, fundamentalmente, a nível dos códigos fónico-rítmicos e da sintaxe" (MARTINHO, 2011, p.

9), cada um a seu modo, assim como colocou em prática a liberdade da imagem e da metáfora. Nessa medida, os jovens poetas "punham no centro de suas preocupações a linguagem e o rigor da sua construção dentro do poema" (MARTINHO, 2011, p. 12). A esse respeito, em sua abordagem sobre as *plaquettes*, Jorge Fernandes da Silveira, no livro *Portugal:* maio de Poesia 61 (1986), destaca que "os *poetas 61* levaram ao extremo a desordem do discurso literário" (SILVEIRA, 1986, p. 27). Essa desarticulação do discurso consistiu na principal via de experimentação dos *poetas 61*, uma vez que buscavam explorar a materialidade da linguagem. Para além disso, Silveira salienta ainda outros traços de *Poesia 61* como "[...] as relações entre discurso literário e o histórico, a escrita poética e a criação do seu próprio objecto" (SILVEIRA, 1986, p. 21). Em suma, o tratamento poético da linguagem consistia na principal via de preocupação dos autores das *plaquettes*.

A definição de António Carlos Cortez[4], no ensaio *Poesia 61 hoje:* uma necessária heterodoxia (2011), é precisa em destacar aspectos fundamentais do que realizaram os citados poetas em *Poesia 61*. Apesar de estarem atentos à criação poética do texto, esses poetas não se distanciaram da realidade que os rodeava, como explica Fernando J. B. Martinho, pois "em todos eles, pelo contrário, são bem perceptíveis os sinais de mal-estar, de angústia e de revolta diante da que era, então, a asfixiante situação social e política do país (MARTINHO, 2011, p. 27). Sob este prisma, a posição estética dos poetas foi, em si, a via de ruptura e transgressão do sistema vigente.

Martinho destaca que "o corpo ganha visibilidade, inclusive na sua dimensão sexual, na poesia de todos os colaboradores de *Poesia 61*" (MARTINHO, 2011, p. 26). Precisamente, Cortez ressalta que a poesia dos *poetas 61* se fez tanto a partir do corpo como da palavra, como se pode observar na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta, cuja escrita é determinante para a autoria feminina na poesia portuguesa. A par disto, vale comentar que a lírica de Ana Marques Gastão em *Adornos* se aproxima um pouco da produção poética das três autoras, uma vez que a poesia gastaniana também é corpórea. No entanto, o que a difere das citadas poetas, é que o corpo na obra *Adornos* é menos considerado em sua dimensão subversiva de um sistema social, do qual busca libertar-se, insubordinado e

[4] I) pelo investimento na dimensão textualista do poema; II) pela experimentação lexical e sintáctica entendida como revolta da linguagem poética contra uma opressora linguagem (ou língua) política; III) pela redescoberta das vanguardas, em particular o simbolismo e o modernismo; [...] IV) pela elaboração de uma subjetividade renovada, a qual deve erguer-se no plano da poesia e no próprio engendramento do texto [...] VI) pela exploração da imagem e a liberdade conferida à palavra; VII) pela declaração da importância do corpo como *leitmotiv* literário, mas também enquanto questionamento da própria identidade pessoal; [...] XI) pela reflexão metapoética e atomização da palavra; [...] XIII) por fim, pela radical ideia de poema como expressão linguística extremada. (CORTEZ, 2011, p. 29).

alquímico, e muito mais um corpo sensual, adornado pelos cinco sentidos, o qual precisa se conhecer, se reconhecer para realizar a subversão social. Por outro lado, do mesmo modo que nos *poetas 61*, há na poesia gastaniana um labor na construção poemática, uma valorização da imagem e da metáfora, e de igual forma uma busca por criar um poema sinestésico, em que os sentidos se ordenam harmonicamente. Ana Marques Gastão reflete acerca do fazer poético no poema, não na ordem estrutural, como se preocuparam os poetas de *Poesia 61*, mas na ordem da criação do texto poético a partir da palavra. Isto, no nosso entendimento, atesta certa influência das experiências desses poetas.

Ana Marques Gastão absorve um pouco de cada uma das tendências aqui discutidas em sua poética. De certo modo, essa atitude revela a liberdade da poeta, uma vez que se insere num espectro de influências diversas de processos criativos e busca verificar as possibilidades de experimentações ocorridas nos anos 50 e 60 para criar sua própria poética. Essas tendências aproximavam-se, mas não havia, de fato, concordância entre os processos criativos dos escritores nem entre as experimentações de cada tendência, de modo que cada experimentação era inteiramente nova e nisso residia a individualidade de cada poeta. Nessa medida, podemos afirmar que a poesia de Ana Marques Gastão se serve de alguns dos temas das tendências citadas, mas considerando-os por um prisma diferente. Em outras palavras, Ana Marques Gastão apropria-se de alguns processos criativos e os atualiza conforme sua criação poética, recriando-os, reinventando-os.

Cabe mencionar, contudo, que não há, ao longo das leituras dos poemas da obra gastaniana, propósito algum de estabelecer correspondências entre estes e determinada tendência. Entendemos que seguir por esse caminho nos distanciaria do nosso objetivo primordial e exigiria a realização de um outro estudo. Entretanto, como aqui dissemos, a poesia gastaniana na obra ora em estudo aproxima-se das tendências abordadas, o que nos permite afirmar a liberdade da poeta em servir-se de aspectos particulares de cada uma das tendências e usá-los em seu processo de criação poética.

Desejaríamos ter mais tempo para mostrarmos na análise dos poemas de *Adornos* tais aproximações, mas isso caberá a um novo estudo, mais delimitado nessa perspectiva. Aqui, buscamos apenas situar, em linhas gerais, Ana Marques Gastão no contexto da poesia portuguesa. Posto isso, passamos agora a falar, de modo sucinto, a respeito da Poesia Experimental Portuguesa, a PO.EX, cuja influência é mais determinante, a nosso ver, na poesia dessa poeta, principalmente no que se refere às experimentações com os sentidos e com o Barroco.

1.1.2 Poesia Experimental Portuguesa: PO.EX

Os poetas experimentais filiavam-se a duas tendências bem definidas do Experimentalismo Português[5], como afirma Ana Hatherly: por um lado, "a que se desenvolve a partir do ressurgimento de certos valores estruturais da poesia barroca, tendência que ocorre nos anos 50 e prossegue até hoje"; por outro lado, "a que se insere no Movimento da Poesia Concreta que surge no Brasil e na Europa nos anos 50, floresce em todo o mundo nas décadas de 60 e 70 e persiste ainda no presente" (HATHERLY, 1995, p. 187).

Como se vê, mais do que atentos ao passado e às vanguardas, os poetas interessavam-se pela experimentação literária e artística. Esse movimento de vanguarda, como refere ainda Hatherly, "suscitou uma reação violenta porque a sua acção era violenta: era não só um acto de rebeldia contra um *statu quo* mas também um questionar profundo da razão de ser do acto criador e dos moldes em que ele vinha sendo praticado" (HATHERLY, 1995, p. 114). Dessa forma, a atuação dos experimentalistas no panorama estético e social de Portugal foi fecunda, uma vez que contribuíram de modo determinante para a "reavaliação e renovação do texto literário, quer do ponto de vista da produção, quer do ponto de vista da análise crítica" (HATHERLY, 1995, p. 114) e opunham-se, diretamente, à ditadura salazarista instalada no país décadas a fio, numa atitude de contestação e denúncia dessa realidade.

Assim como as tendências estéticas abordadas anteriormente, o Movimento da Poesia Experimental Portuguesa também causou uma ruptura no cenário estético marcado pelo marasmo e, a seu modo, impulsionou a redescoberta e renovação do ato criador como processo, tendo em vista que cada uma das tendências tratou de questões como esta de modo diferenciado. Contudo, a Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX) configurou-se como um projeto aberto e amplo de experimentação do poético, pois explorou a linguagem verbal a partir do diálogo e da incorporação de meios e materiais de outras formas de representação e comunicação fônica, visual, gestual, aproximando-se mais das outras artes e tomando a palavra na sua completude verbivocovisual.

---

[5] O Experimentalismo Português, conforme escreve Ana Hatherly em *A casa das musas* (1995), surgiu em 1960 e teve como marco de criação a Revista Poesia Experimental, com dois números publicados, em 1964 e 1966. As práticas artísticas inauguradas por um determinado grupo de poetas convergiram para a designação de Poesia Experimental, escolha que derivou da citada revista, e cujo acrónico PO.EX viria a ser criado por E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80 na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa (1980). Os autores mais representativos foram Ana Hatherly, José Alberto Marques, Salette Tavares, Ernesto Melo e Castro e António Aragão, para citar alguns. Os pressupostos teóricos e críticos da poesia experimental portuguesa foram organizados por Ana Hatherly e Melo e Castro na obra *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1981).

Particularmente, o que nos interessa nas práticas e experimentações da Poesia Experimental Portuguesa é a relação com o Barroco. A PO.EX realizou a reinvenção do Barroco, principalmente por meio do culto aos temas e aspectos formais dessa tendência que se ligaram aos processos de criação dos poetas experimentais. De acordo com Ana Hatherly, houve duas vertentes no culto ao estilo barroco: "a primeira [...] foi a da luta contra a crítica, que há séculos vinha vociferando contra o Barroco; a segunda, dizia respeito à exploração de certos aspectos da imaginação barroca" (HATHERLY, 1995, p. 191), com destaque para a atitude lúdica.

A recuperação e revalorização do Barroco pela PO.EX foi o ponto fulcral desse Movimento e concedeu motivos essenciais para os processos criativos dos poetas experimentais que puseram em prática a visualidade textual e espacial. A esse respeito, Ana Hatherly salienta que a importância da imagem para os poetas barrocos, associada ao prodigioso manuseio da palavra poética, e o culto do texto-visual desempenharam papel decisivo para a revalorização do estilo barroco pelos experimentalistas que reconheceram que este havia sido um estilo de vanguarda fortemente contestado no seu tempo (HATHERLY, 1995, p. 200).

O estilo barroco nos moldes defendidos pela PO.EX ainda persiste na literatura portuguesa contemporânea. Entretanto, na medida em que o processo criativo de cada poeta se orienta individualmente, a experimentação dá-se de acordo com o caminho escolhido. Nessa medida, em algumas experimentações modernas há experiências poéticas que atualizam o legado que os poetas da PO.EX ampliaram e aplicaram em seus processos de criação poética.

Essa concisa abordagem sobre a Poesia Experimental Portuguesa e o emprego de recursos do Barroco por essa tendência poética portuguesa serve como caminho para ajudar-nos a pensar a poesia de Ana Marques Gastão na obra *Adornos*. A nosso ver, essa poeta apropria-se de alguns aspectos do Barroco em sua criação poética. Embora haja processos de outras tendências em sua poesia, percebemos a predominância da experimentação com o Barroco. Em outras palavras, Ana Marques Gastão faz uso de temas e elementos barrocos que foram recuperados pela PO.EX, reinventando-os a partir de novas experimentações, a seu modo, tal como percebemos na leitura do poema "Adornos", o texto nuclear da obra homônima, em que os cinco sentidos consistem no tema central e como iremos perceber, de modo mais preciso, nas análises dos poemas selecionados da citada obra gastaniana.

Ana Marques Gastão reinventa os procedimentos estéticos do Barroco no livro *Adornos* a partir das experimentações que faz com o corpo sensual, o erotismo e a dança. Nessa medida, o trabalho com a temática dos sentidos se dá sob nova proposta sob o viés da materialidade, com novas significações, tendo como recurso poético e estilístico a sinestesia.

As experimentações com os sentidos com o propósito de recriar uma dança na poesia de *Adornos* podem ser vistas nas sinestesias, nas metáforas, nos jogos de linguagem e, principalmente, nas imagens que resultam de um estilo depuradíssimo. O corpo sensual é criado a partir das imagens inusitadas, barrocas, que se contrapõem num jogo de contrários no qual predomina a sinestesia. As imagens dos poemas potencializam as experimentações com os cinco sentidos. Na primeira seção dessa obra lírica, intitulada "Antevisão", nos poemas selecionados e ordenados para leitura e análise, podemos ver a construção da visualidade do olho humano em sua materialidade corpórea, em que Ana Marques Gastão parte de uma segmentação anatômica para compor o conjunto da estrutura ocular. As imagens dos poemas, quando encadeadas, geram o movimento dos olhos que se assemelham e remetem a uma dança, em que os olhos se movimentam para apreender o mundo sensível, como se fossem dançarinos, sendo a poeta a coreógrafa, tendo em vista que ela cria o poema visando gerar esse efeito.

A poesia experimental de Ana Marques Gastão em *Adornos* converge para o conceito de poesia de invenção, de que trata Ana Hatherly, que se dá no modo como cria seus poemas a partir da reinvenção de processos do Barroco. Esse conceito é central no programa teórico da PO.EX, tendo em vista que toda poesia é experimental. Para Ana Hatherly, a invenção "implica soluções temático-formais novas, resultantes de transformações e experimentos" (HATHERLY, 1995, p. 178). Nessa medida, pode haver a reintegração do passado e das formas antigas ao presente por intermédio de um trabalho de reinvenção que amplia os limites da criação no campo estético.

Assim, assumimos neste estudo a ideia de que em sua criação poética Ana Marques Gastão usa recursos, principalmente, da Poesia Experimental. Apesar de haver alguns aspectos das outras tendências estéticas aqui tratadas na sua poética, percebemos a predominância da experimentação com o Barroco, principalmente na construção de imagens plásticas que potencializam os cinco sentidos. A poesia gastaniana trata do corpo sensual a partir de imagens que constroem sentidos plásticos. Esse trabalho com os sentidos do corpo, de certo modo, pode configurar-se como uma nova proposta de reinvenção da poesia visual, mais atualizada, já que, como lembra Ana Hatherly (1995, p. 14), "inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como se pode inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda leitura é releitura e toda releitura transforma".

1.1.2.1 Palavra-imagem: experimentação e reinvenção do Barroco

A leitura dos poemas das seções “Antevisão” e “Ondulações” de *Adornos* mostra que Ana Marques Gastão faz experimentações com o Barroco na linha da inventividade seguida pela poesia experimental ao tratar do corpo sensual. A PO.EX realizou experimentações com as soluções técnico-formais e temáticas do Barroco, sendo que um dos procedimentos artísticos barrocos consistiu em trazer temas da ciência, a respeito da decomposição anatômica do corpo humano, para a arte. Nesse sentido, é inevitável a relação da anatomia presente nessa obra gastaniana com os quadros do pintor Rembrandt, que criou mais de uma tela com o tema da pesquisa de médicos sobre a anatomia do corpo humano, cujos títulos são: *Lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp* (1632) e *Lição de anatomia do Dr. Joan Deyman* (1656). Do mesmo modo, Leonardo da Vinci, muito antes, à época da Renascença, fez emergir uma gama expressiva de conhecimento do corpo humano em seus desenhos anatômicos, tratando, inclusive, em uma de suas telas, da anatomia do olho, seu principal trabalho.

Em *Adornos*, verificamos a experimentação com a ciência quando a poeta emprega termos da anatomia do sistema visual e termos do sistema auditivo, como observamos na leitura dos poemas das seções “Antevisão” e “Ondulações”, para construir novas imagens poéticas, a princípio geradoras de estranhamento pela aparente incompatibilidade da conjunção do que tradicionalmente é considerado imagem poética com o que é considerado assunto restrito ao campo da medicina. Ana Marques Gastão contraria, com isso, em determinada medida, certas convenções a respeito da linguagem poética e da sua construção dentro do poema. Tal gesto pode ser concebido como de liberdade inventiva, imaginativa e, sobretudo, poética. Essa liberdade evidencia um traço transgressor no seu trabalho poético, uma vez que a justaposição da poesia com a medicina dá origem a novas imagens, que renovam a poesia. Assim, ela reinventa o discurso poético a partir da ciência e com recursos estilísticos do Barroco, gerando novas imagens dos sentidos, contribuindo para a abertura de um campo temático. A partir da linguagem científica empregada em torno da anatomia e da fisiologia dos órgãos sensoriais, a poeta forma um vocabulário inusitado e expressivo, que marca sua experimentação.

Essa anatomia poética, por outro lado, pode ser entendida como um processo metonímico em que há a construção das estruturas do globo ocular e do ouvido a partir dos poemas que seguem do todo para as partes, decompostas em imagens, que, quando encadeadas, geram o efeito de um todo presente na organização dos poemas das seções de *Adornos* aqui realizada, o que, de certo modo, mostra a organicidade (MARTINHO, 2011, p. 18) dos poemas da obra gastaniana. Sobre isso, Duarte (2011) afirma que o processo metonímico é inerente à poesia enquanto construção verbal, no qual, por proximidade com o significante, se busca precisar significados. Sendo assim, o percurso mais atento a uma anatomia dos sentidos na

poesia gastaniana acaba por se confundir com um estudo anatômico das raízes do ato poético, isto é, as imagens construídas com elementos da materialidade do corpo sensual entrelaçam-se com uma espécie de anatomia da criação poética.

A poética de Ana Marques Gastão procura questionar o fazer poético a partir das rimas internas, dos jogos de linguagem em versos sempre muito curtos, com efeitos rítmicos pouco comuns, o que extrapola a simples abordagem da relação entre sentidos e captação ou verbalização real (DUARTE, 2011, p. 2), revelando que os sentidos estão entrelaçados à escrita poética por meio da palavra, da imagem e da sonoridade, interseccionados por um jogo sinestésico.

A imagem, na poesia gastaniana, é o elemento primeiro e fundamental na articulação de toda a construção poética, é catalisadora dos outros tropos. Os poemas são criados a partir de um encadeamento de imagens inusitadas, estranhas, que potencializam os sentidos, nos quais constam as experimentações da poeta. Do mesmo modo, a sonoridade, que se apresenta no aspecto fônico da palavra poética por meio de aliterações, assonâncias e da rima, emerge da articulação entre imagem e som e colabora para a visualização das imagens dos poemas. Assim, os sentidos são explorados e potencializados na tessitura sonoro-imagética. Todo esse trabalho poético pode ser entendido como uma nova proposta de poesia visual. Em outras palavras, é como se Ana Marques Gastão estivesse recriando a poesia visual calcada na PO.EX ao criar imagens que constroem sentidos plásticos de forma inovadora para a poesia experimental.

O efeito obtido nos poemas gastanianos com as imagens insólitas reside na linguagem sensual, sedutora, devido ao movimento gerado com as imagens construídas. São imagens da decomposição anatômica dos sentidos. A ordenação da composição dessas partes, dessas imagens que trazem cada poema, gera movimentos continuados do corpo sensual projetados pela materialidade dos sentidos, como constatamos nos poemas lidos, cujo olhar e ouvido se movimentam para apreender o mundo sensível sincronizados aos outros sentidos, isto é, assemelha-se ao corpo em movimento que usa os sentidos para apreender o mundo. A poética gastaniana permite a experiência por meio da sensibilidade perceptiva que se constrói a partir da plasticidade dos poemas, que despertam e geram imagens sensoriais. É a partir da linguagem poética, estimuladora dos sentidos corporais, que nos deixamos seduzir pela elaborada escrita lírica de Ana Marques Gastão tecida no corpo do poema que é, também, um corpo sensual.

A respeito da materialidade, Gaston Bachelard destaca que “[...] toda obra poética mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria” (BACHELARD, 1989, p. 2). As imagens seduzem na medida em que repercutem na consciência do leitor e o conduzem à recriação do instante de imaginação do

poeta para comunicar-se com ele. Dito de outro modo, é necessário estar atento ao poema e às suas imagens para que se possa ir além da beleza formal, que se mostra de imediato, e buscar profundamente sua substância, ou seja, sua matéria. Desse modo, a força de sedução dos poemas de *Adornos* reside na novidade das imagens poéticas, na substância e na profundidade da beleza material que as condiciona. Rita Taborda Duarte evidencia a seiva profunda que nutre a poesia gastaniana ao afirmar que:

> O leitor encontra nesta colectânea uma poesia dos sentidos, aliás, especificamente, dos cinco sentidos, a que cada uma das cinco secções do livro se dedica [...]; trata-se de um conjunto de poemas, que se revela, a um tempo, impressivo e ponderativo, capaz de examinar os dados sensíveis em dois veios distintos, conjugando, assim, de forma inusitada o metafórico e o fisiológico; a matéria física, química, e a elaboração mental, da imaginação, da arte de criar imagens, para além do que os sentidos, como actos físicos, permitem. (DUARTE, 2011, p. 1).

Ana Marques Gastão transforma-se em artífice no trabalho de criação poética por meio da matéria dos cinco sentidos do corpo, criando através de um processo imagético em plenitude. O verso gastaniano concentra as imagens originadas em devaneio material e conjuga, como bem nos diz Duarte, o metafórico e o fisiológico.

Na obra *Adornos*, a poeta portuguesa revela a força imagética da imaginação material na medida em que faz do corpo sensual a matéria de seus versos, a natureza material de seu devaneio criador (BACHELARD, 1988, p. 4). Para Bachelard, as imagens têm origem elementar e orgânica: “É na carne, nos órgãos que nascem as imagens materiais primordiais. Essas primeiras imagens materiais são dinâmicas, ativas; estão ligadas a vontades simples, espantosamente rudimentares” (BACHELARD, 1989, p. 9). Ela trabalha com a matéria dos cinco sentidos do corpo humano, como olhos, ouvidos, a inteireza do corpo, o cabelo, os dedos, até mesmo com elementos materiais oriundos do mundo exterior como flores, plantas, objetos, que operam a correspondência com os sentidos do corpo por meio da imagem e da metáfora presente em sua composição poética. A experiência sensorial emerge dos poemas desse livro. A imaginação material, eminentemente, corporal, que dá vida à correspondência elementar entre o homem e o mundo, emana de seus versos e, por sua sensorialidade, constitui a materialidade lírica e corpórea da poesia gastaniana, em que os sentidos são adornos do corpo. Ana Marques Gastão transforma, reinventa, recria a matéria, transcendendo a base fisiológica dos cinco sentidos mediante novas experimentações. Os poemas revelam a riqueza dessa experimentação e reinvenção.

1.2 Anatomia poética do olhar

A primeira seção do livro de poesia *Adornos*, de Ana Marques Gastão, intitula-se "Antevisão", indicando, de certo modo, que o sentido da visão é determinante. Nela, os poemas dividem-se entre aqueles que descrevem a fisiologia dos órgãos visuais, os olhos do ser humano – cujas partes anatômicas e estruturas agregadas formam um campo semântico: olhos, globos, íris, pálpebras, pestanas, sobrancelhas, miopias etc. – e poemas de cunho sensorial filosófico, posto que no interior destes o sujeito lírico busca os elementos externos ao olho humano. A imagem reinventa a ideia de que é o olhar que capta a luz, fixa outro olhar e possibilita a reflexão sobre a escrita. Os poemas "Os globos", "Planetas de cordão", "Pestanas de folha", "Cabelo de disco", "Íris fingida", "Ave de rapina" e "Sombrio cristalino", nesta sequência, que delineiam o que podemos denominar de anatomia poética do olhar na medida em que cada poema se refere a uma parte do olho humano, são analisados neste tópico. Essa sequência é iniciada no poema "Os globos", sendo intercalada por poemas que possuem um tom mais reflexivo acerca do olhar, propriamente dito, e que tratam da escrita da poesia, tema retomado em "Sombrio cristalino".

A palavra "antevisão" é formada pela junção da preposição *ante* com o substantivo *visão* e significa o ato de antever. "Antevisão", como título da primeira seção da obra gastaniana, pode ser entendida como uma visão antecipada, uma visão anterior do olho ou olhar. Isto é, há uma reinvenção do processo que ocorre no aparelho ocular antes de o olho ver as coisas. O olhar é tratado sob diferentes vieses, desde o seu exterior, aparelho ocular do homem, até o seu interior, o olhar que se lança, fundindo-se ambos para formar um sistema e delinear uma poesia que nos desvela os diferentes sentidos do olhar.

A distinção do nexo *olho* e *olhar* é destacada por Alfredo Bosi no ensaio *Fenomenologia do olhar* (1988). Bosi ressalta que os vocábulos *olho* e *olhar* em português estão intimamente ligados, mas que em outras línguas a diferença é realçada, como, por exemplo, em espanhol: *ojo* é o órgão, mas o ato de olhar é *mirada*; em inglês, *eye* não está em *look*; em francês, por sua vez, *oeil* é o olho, mas o ato é *regard/regarder*. Assim, não há casualidade nestas distinções, uma vez que:

> trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão receptor externo, a que chamamos "olho", e o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações, que é propriamente o "olhar". (BOSI, 1988, p. 66).

O ato de olhar comporta significações distintas, de acordo com Alfredo Bosi. Resta-nos a tarefa de identificar que sentidos o olhar nos poemas de *Adornos* desperta, atentando-nos para

o modo como é tratado e o viés imagístico pelo qual é constituído. Destacamos, antecipadamente, que os poemas da seção “Antevisão” selecionados para a análise foram reordenados para compor um conjunto estrutural que corresponde ao interior e ao exterior do aparelho ocular. “Os globos”, “Planetas de cordão”, “Pestanas de folhas”, “Cabelo de disco”, “Íris fingida” e “Ave de rapina” inter-relacionam-se quando tratados conforme o nexo *olho* e *olhar*.

A anatomia poética do olhar principia no primeiro poema da seção “Antevisão”, transcrito a seguir, na íntegra:

OS GLOBOS

São globos, os olhos
ou esferas,
bolbos e espera.
Abundantes, seguram-nos
as mãos, as lágrimas
lavradas a luz e pão.

São cavernas, os olhos,
ou feras,
mansas crateras.
Pesam, misteriosos,
ébrios de brilho, felinos,
ardem de tanta cor.

São bolas, os olhos,
rosas-de-lobo,
rolam e rebolam,
rodam e assolam
quem deles
não sabe por que foge.
(GASTÃO, 2011, p. 11)

O título “Os globos” já sugere que o poema trata dos olhos de maneira poético-fisiológica a partir da construção da imagem do globo ocular. Ao longo da leitura do poema, podemos constatar a visualidade dos olhos construída tanto pela sonoridade como pelas imagens poéticas.

No poema, podemos afirmar que os olhos são descritos de maneira poético-fisiológica, como indicam as anáforas presentes nas três estrofes, que trazem o verbo ser na terceira pessoa do plural, que assumem uma gradação afirmativa: “os olhos são”. Na primeira estrofe, são “globos / ou esferas, / bolbos”, e na terceira, por sua vez, “bolas”, “rosas-de-lobo” – palavra composta que corresponde à peónia, planta bulbosa com grandes flores vermelhas, rosadas ou brancas – e “rodam e rebolam”, palavras que possuem conotações circulares e indicam

mobilidade, remetendo-nos ao formato circular e aos movimentos do globo ocular, que se assemelham a uma dança, para que a percepção visual aconteça. São os olhos descritos e, também, definidos. No campo semântico da definição, constam vocábulos que significam o olhar: “espera”, “feras”, “mansas crateras”, “felinos” e “rondam e assolam”, com significados distintos no interior do poema. Como observamos, em cada estrofe a poeta busca definir poeticamente o globo ocular.

Notemos que o ritmo nos versos do poema colabora para a visualidade do olho humano na medida em que constrói uma cadência que denota a tangível circularidade ocular, excepcionalmente na última estrofe, encerrada pelo conjunto de palavras e pelas paronomásias[6]: “São bolas, os olhos, / rosas-de-lobo, / rolam e rebolam, / rodam e assolam” (GASTÃO, 2011, p. 11). Alfredo Bosi (2000, p. 98) alude ao poder do ritmo no poema cuja sequência desencadeia a natureza da poesia, já que constitui, ao lado dos sons e das imagens verbais, os materiais de todo poema. Assim, a aliteração[7] do ‘l’ e do ‘lh’ que constroem pouco a pouco o formato circular dos olhos, e o jogo vocabular com ‘t’ e ‘d’, ‘p’ e ‘b’ que proporcionam a ideia do movimento dos olhos, ora precisos e mesmo agressivos, ora brandos, delicados, na captura da imagem de uma coisa. Na mesma medida, as assonâncias[8] em “o” e “a” sugerem a circularidade do globo ocular e seus movimentos, assim como dão movimento ao corpo do poema. Para além da materialidade do olho, há a potência do gesto, que remete à dança, presente no olhar em movimento que constrói uma imagética do gestual dançado, como notamos nos versos: São bolas, os olhos, / [...] rolam e rebolam”. Como podemos constatar, os recursos sonoros e o conjunto das imagens contribuem para a semântica e tornam o poema isomórfico dos olhos e do olhar. É a melopeia, definida por Ezra Pound (2006, p. 57) como a musicalidade da poesia, que se estabelece no poema e possibilita a construção visual dos olhos a partir da sonoridade e do ritmo do poema gastaniano. Com efeito, o tom melopeico do poema mostra que a visão, sentido predominante, está acompanhada da audição presente na imagem acústica.

O olhar é “espera” de algo ou alguém, ou quem sabe de outro olhar. Na teoria fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, o olhar do outro está no espaço da visibilidade, assim como o nosso olhar. Nessa medida, o olhar espera outro olhar conjugando o tempo todo a visão e o corpo visto, uma vez que o olhar do outro apreende a nossa existência, isto é, olhar é conhecer o outro. Conforme escrevemos anteriormente, o fundamento da filosofia de

---

[6] Em *Teoria Literária* (1996), Hênio Tavares afirma que paronomásia é o “emprego de palavras parônimas. Esta figura foi largamente empregada pelos autores gongóricos e conceptistas” (TAVARES, 1996, 220).
[7] Para Tavares (1996, p. 217), aliteração é a repetição de fonemas consonantais idênticos.
[8] A assonância, por sua vez, é a “sequência de vozes e sílabas semelhantes, mas não idênticas” (TAVARES, p. 217-220).

Merleau-Ponty é a percepção, compreendida a partir do sensível que, por sua vez, constitui aquilo que é despertado pelas sensações do corpo. Assim entendida, a percepção sensível possibilita o conhecimento do mundo por meio dos sentidos do corpo, como nos explica o filósofo:

> O mundo da percepção, isto é, aquele que nos é revelado pelos nossos sentidos e pelo uso da vida, parece, à primeira vista, o que nos é mais bem conhecido, porque não são necessários instrumentos nem cálculos para a ele ter acesso; porque nos basta, aparentemente, abrir os olhos e deixar-nos viver para nele penetrarmos. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 21).

A visão participa da percepção de elementos do mundo exterior e possibilita o ato de experimentar novas sensações que vão estabelecer novas significações para o mundo. Afinal, como explica Merleau-Ponty, "a visão não é nada sem um certo uso do olhar" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 301). Isso significa que é preciso olhar atenta e profundamente o objeto que se manifesta em nosso campo perceptivo. Como vemos no poema "Os globos", a visão do sujeito poético está submetida a um campo perceptivo no qual se insere o olhar do outro e o seu corpo. Por isso, o olhar é ferino, como lemos nos versos da segunda estrofe, "São cavernas, os olhos, / ou feras, / mansas crateras" (GASTÃO, 2011, p. 11), porque tenta abarcar inteiramente o outro. No entanto, nesse ato, o sujeito não é bem sucedido. Esse insucesso é assim explicado por Bosi:

> nem a sua visão nem a minha nos constituem como objetos definidos: tanto a perspectiva do outro desliza espontaneamente na minha quanto "a minha perspectiva desliza espontaneamente na do outro e, juntas, são recolhidas em um único mundo onde todos participamos como sujeitos anônimos da percepção". (BOSI, 1988, p. 82).

O olhar perceptivo do sujeito poético direcionado para o outro mostra o funcionamento do sentido da visão, cujo órgão é remetido e descrito, formando um campo semântico ocular. Os olhos são um dos órgãos dos sentidos que permitem a percepção do mundo e do outro. Como afirma Merleau-Ponty, a percepção é a união das experiências sensoriais do corpo que frequenta e apreende o mundo, isto é, daquele que é o sujeito da percepção. Relacionando o olhar para o mundo que envolve olhar o outro e ser olhado, comentados por Merleau-Ponty e por Bosi, com a imagem construída do olhar na segunda estrofe do poema, podemos dizer que o olhar ferino destacado pelo sujeito poético significa, diversamente, olhar com profundidade e, até mesmo, perceber ao redor, captar o real.

A última estrofe do poema mostra-nos ainda que o olhar ronda e assola quem dele "não sabe por que foge". Eis porque a ação dos olhos é girar em direção de alguém ou de alguma coisa como se dançassem, "os olhos. / [...] rolam e rebolam", pois, no ato perceptivo, o olhar ronda e assola os objetos e os seres visíveis, como nos esclarece Merleau-Ponty:

> Ver é entrar em um universo de seres que *se mostram*, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 105, grifos do autor).

A experiência perceptiva do olhar ocorre pela captação do que está ao redor, situado no exterior, como um objeto que pode ser percebido por diferentes ângulos. Deste modo, o olhar é felino, "São cavernas, os olhos, [...] / Pesam, misteriosos, / ébrios de brilho, felinos" (GASTÃO, 2011, p. 11), o que denota um olhar ágil, sensual, que arde em sua coloração policromática: "ardem de tanta cor". O olhar é ainda profundo, brilhante e misterioso, uma vez que "o olhar condensa e projeta os estados e movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa que vale por um ato" (BOSI, 1988, p. 78). Por isso, então, o olhar ferino, para tentar perceber inteiramente o outro, e por isso o olhar felino, que seduz, evidenciados pelos vocábulos "feroz" e "felinos" na segunda estrofe do poema. A partir disso, podemos perceber nesse poema o jogo entre o sentir e o significar, apontado por Rita Taborda Duarte (2011), em que os olhos permitem o ato de olhar numa sequência de operações do exterior ao interior, no qual um recebe e o outro significa. Nessa medida, o olho é o órgão, o receptor, e o olhar significa o que o olho recebe.

No ensaio *Imaginação e matéria* que consta na obra *A água e os sonhos* (1989), Gaston Bachelard delineia sua teoria da imaginação que consiste no estudo da criação poética elaborado a partir das forças imaginantes da mente humana. O filósofo distingue dois tipos de imaginação[9]: a imaginação formal, de causa sentimental, que dá a variedade do verbo e é impulsionada pela novidade, e a imaginação material, de causa material, composta por imagens

[9] Há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas, sendo quase impossível dissociá-las completamente. Em sua teoria, Gaston Bachelard dá primazia à imaginação material, valorizando-a. Para mostrar e comprovar a existência da imaginação material, o filósofo aponta que se deve "[...] discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante" (BACHELARD, 1989, p. 2). Isto é, deve-se atingir o aprofundamento e a intimidade da imaginação de causa material.

da matéria que são substancialmente sonhadas, intimamente. São dois conceitos cruciais para um estudo filosófico completo da criação poética.

Na teoria bachelardiana, a imaginação material decorre da intensa ligação do nosso corpo com a corporeidade do mundo, constituída pelos quatro elementos fundamentais. Bachelard afirma que o poeta forma imagens a partir da imaginação material. Posto isso, a imaginação do poeta cria imagens poéticas a partir do devaneio, entendido como momento de composição e ordenação dessas imagens. É no devaneio que o poeta usa a matéria para imaginar e criar, dado que, para que o devaneio resulte em uma obra poética, "é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica" (BACHELARD, 1989, p. 4, grifo do autor).

No poema "Os globos", Ana Marques Gastão usa a materialidade do olho humano para criar imagens por meio da descrição anatômica, de modo análogo ao descrito por Gaston Bachelard a respeito de que "[...] a imaginação é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade" (BACHELARD, 1989, p. 18, grifo do autor), pois as imagens têm uma matéria. Assim, a matéria do olho é um meio para a imaginação da poeta realizar-se como constatamos no campo semântico da circularidade do globo ocular e da definição do olhar. As imagens dão corpo, constroem a visualidade dos olhos.

O pensamento de Alfredo Bosi (2000) converge para a ideia de imaginação de Bachelard, sobre o fato de a imagem poética emergir como palavra articulada no poema. Bosi afirma que a imagem é, ao mesmo tempo, dada e construída. É dada enquanto matéria que independe da nossa vontade de receber. Por outro lado, é construída, posto que "[...] resulta de um complicado processo de organização perceptiva" (BOSI, 2000, p. 22). A partir disso, reiteramos que, no poema em análise, o olho é a matéria usada para a criação de imagens poéticas. Em outras palavras, a matéria está dada, o olho humano, e a poeta, usando sua imaginação, constrói imagens durante a composição do poema. Nessa medida, as imagens são construídas primeiro na imaginação da poeta que, em seguida, entrega-nos inserida no produto do seu ato criador, o poema, "uma palavra articulada" (2000, p. 29), como pontua Bosi. Portanto, a anatomia poética inicia-se com o globo ocular para depois debruçar-se sobre as demais estruturas que compõem o todo constitutivo do pleno ato da visão.

Outro poema que define outras composições dessa anatomia é "Planetas de cordão", transcrito abaixo na íntegra:

Retenho-me, atenta,
no fio das sobrancelhas,

entreabertas em sua pele
de vaso. Impacientes,
são unas sendo múltiplas,
inimitáveis na diferença
como convém ao infinito
fluir do inexorável desejo.

Atadas a pantanosos
cordões, são rúbicas
na sua solidão de passagem
entre uma nínfica Melusina,
e a paisagem de um duplo
magno fim, o certo deste
focar hiper-sanguíneo
em centelha supra-racional.
(GASTÃO, 2011, p. 16)

O título "Planetas de cordão" cria a imagem das sobrancelhas como arcos existentes em cima de cada olho, constituídos por conjuntos de pelos. Gaston Bachelard afirma que toda imagem necessita de "um elemento material que lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica" (BACHELARD, 1988, p. 4), isto é, as imagens criadas em devaneio possuem uma matéria. Neste poema, as sobrancelhas constituem a essência material do devaneio gastaniano que dão substância às imagens criadas pela poeta. A metáfora delineia as sobrancelhas como planetas compostos por cordões de pelos sobre as quais se debruça o sujeito poético feminino, que se descreve "atenta" – vocábulo que marca o feminino no primeiro verso do poema –, a olhar com atenção as sobrancelhas, mudando, em seguida, seu foco. O poema sugere que o fio das sobrancelhas entreabertas, que os olhos do sujeito poético fixam, pertence à pele corada do outro: "Retenho-me, atenta, / no fio das sobrancelhas, / entreabertas em sua pele / de vaso" (GASTÃO, 2011, p. 16). Nestes versos, a imagem da pele remete à sensibilidade tátil, pele que cultiva as sobrancelhas como o vaso cultiva a planta. A respeito da pele, Michel Serres, na obra *Os cinco sentidos* (2001), escreve que, "nela, por ela, com ela tocam-se o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido, ela define sua borda comum" (SERRES, 2001, p. 66-77). No poema em análise, na pele do outro estão atados os fios das sobrancelhas. Podemos perceber aqui as imagens táteis, lidas em fio, pele, atadas.

A descrição do sujeito poético é minuciosa, capta cada mudança de cada instante em que o outro movimenta seus "planetas de cordão" ao franzir o cenho, unindo as sobrancelhas impacientes, que se tornam "unas sendo múltiplas" em sua constituição de pelos unidos, formando apenas um fio, um planeta. Cada uma é inimitável na sua diferença "como convém ao infinito / fluir do inexorável desejo". Esses versos remetem-nos ao modo como as

sobrancelhas desvelam o estado de espírito do outro e sugerem o olhar sedutor criado pelo movimento de cada uma delas que segue o fluxo dos desejos do sujeito poético e do outro.

Na descrição do sujeito poético, as sobrancelhas estão “atadas a pantanosos / cordões”, cuja metáfora remete aos pelos em formato de arco que a constituem em toda sua dimensão. Na segunda estrofe, pela estrutura que ocupam na arquitetura do rosto, as sobrancelhas estão solitariamente situadas acima dos olhos e os destacam, protegendo-os e delimitando o espaço onde começa a estrutura ocular. Os olhos são descritos por meio da imagem metafórica de uma “nínfica Melusina”, cuja simbologia está ligada a uma “lendária personagem feminina dos romances de cavalaria, de uma grande beleza, mas às vezes transformada em serpente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 605). Quando em forma de serpente da cintura para baixo, Melusina mirava as águas de rios ou fontes, neles permanecendo até retornar a transformar-se em mulher, parecendo-se, de tal modo, com as ninfas, divindades dos rios. Assim, os olhos são nínficas Melusinas, na medida em que estão mergulhados em cavidades oculares que os lubrificam, tal como Melusina dentro da água. Depois dos olhos, as sobrancelhas fixam-se, de igual modo, entre “a paisagem de um duplo / magno fim”, isto é, estão acima dos olhos e sua função é possibilitar a percepção visual que se expande em “um duplo / magno fim”. De fato, o olhar fixa por meio do “focar hiper-sanguíneo” dos olhos o real do mundo, definido como “centelha supra-racional”. Desse modo, os versos “duplo/ magno fim” denotam a função dos olhos e do olhar no sentido que explica Merleau-Ponty de que a visão nos abre para a textura do mundo que nos envolve, despertando nossos sentidos, dado que a forma dos objetos “tem uma certa relação com sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo em que fala à visão” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 309).

Percebemos nesse poema que o sujeito poético feminino olha o outro, que a olha e com ela se comunica através dos movimentos das sobrancelhas pelos quais ela percebe o que o outro lhe comunica. Essa intimidade é sugerida no poema pela força do olhar do outro que o sujeito poético feminino olha, sendo, então, uma troca de olhares guiada pelos “planetas de cordão” de cada um.

Na sequência da descrição anatômica, está o poema “Pestanas de folha”. Leiamos a seguir:

Debruo as pestanas
na orla d’uma folha,
e logo se aquietam
em figuração de leque.
Medusas abusivas,
acolhem, em arrulhos

de frémito, a luz,
como a romã,
sem bago, suspensa
num galho ansioso.
(GASTÃO, 2011, p. 17)

"Pestanas de folha" é escrito em primeira pessoa. No poema, ao realizar o ato de debruar as pestanas, o sujeito poético compara-as à folha na borda da qual as coloca. As pestanas são os cílios das pálpebras que, em estado de quietude, representam um leque aberto, como é destacado no poema: "figuração de leque". A folha na qual descansam os cílios equivale à metáfora da pele do sujeito poético, indicativa do sentido do tato, o que significa que tato e visão estão relacionados. Em outra imagem, as pestanas são "medusas abusivas", metáfora que as assemelha à Medusa, figura mitológica grega que possuía serpentes no lugar dos cabelos. A metáfora deixa clara que os cílios são medusas a acolherem "em arrulhos / de frêmito, a luz", o que nos remete ao ato de piscar dos olhos emitindo som quase imperceptível, e o movimento das sobrancelhas é tantas vezes mais involuntário do que voluntário, como um ato de poder que atrai, fixa e domina os objetos vistos, como se as pestanas atraíssem as coisas para os olhos olharem. As pestanas são, então, "como a romã, / sem bago, suspensa / num galho ansioso", porque essa fruta, estando aberta, atrai a luz para dentro dela, o que pode ainda nos remeter a um globo ocular sem olho, vazio, quando a romã[10] está destituída de suas sementes e ainda está fixada num galho.

Esses versos sugerem ainda a posição em que os olhos estão no corpo e o modo como se movimentam para proporcionar ao sujeito lírico olhar o mundo, ávido por conhecer, conforme se lê no verso "galho ansioso". Essas imagens remetem à afirmação de Merleau-Ponty de que "existe uma certa atitude natural da visão em que conspiro com meu olhar e através dele me entrego ao espetáculo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 305).

A constituição ciliar das pestanas auxilia a percepção visual na medida em que é uma das partes que funciona como reguladora da luz que adentra o globo ocular, escondendo-o, cobrindo-o. No poema, o olho do sujeito poético é protegido pelos cílios, e o seu olhar acolhe a luz proveniente do exterior que as "Medusas abusivas" deixam penetrar. Nesse ponto, podemos deduzir que o olhar é luminoso, tal como Alfredo Bosi (1988) o descreve: o olhar contempla a luz ao receber os estímulos luminosos vindos do mundo exterior.

[10] Fruto da romãnzeira, arredondado e de casca avermelhada ou acastanhada, com interior comestível dividido por uma membrana branca e composto por um conjunto de sementes envoltas numa polpa vermelha ou rosada. [Botânica] Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/rom%C3%A3> Acesso em: 05 mai 2018.

A anatomia poética do olhar presente em “Antevisão” continua a ser delineada por meio da composição de novas imagens poéticas, fazendo-nos observar o olhar sob um viés distinto, conforme lemos no poema seguinte, “Cabelo de disco”:

> Ponto-a-ponto,
> penteio, funâmbulo,
> o meu disco óptico
> com pente de alisar.
> Rebelde, cego,
> amarro-o, adoço-o,
> acomodo-o
> em tronco escuro.
>
> De dia é camélia
> a estames íntegros,
> à noite, virgulosa
> pena. Pela tarde vibra
> como uma virola,
> dança, deixa ver,
> entrever, suporta,
> sem declínio, o olhar.
> (GASTÃO, 2011, p. 18)

No poema em questão, a imagem constrói a pálpebra do olho como “pente de alisar” que penteia o disco óptico, em sua imagem de “cabelo de disco”, no título do poema, de uma extremidade a outra. A construção imagética do ato de pentear o olho é metáfora da dança à qual se lança a pálpebra do sujeito poético, em seu contínuo movimento de abrir e fechar, subir e descer: “Ponto-a-ponto, / penteio, funâmbulo, / o meu disco óptico / com pente de alisar”. Anatomicamente, a pálpebra é véu que cobre e resguarda o olho. Assim, na primeira estrofe, no pleno uso de seu cabelo de disco, o sujeito poético age com sensibilidade amarrando, adoçando e acomodando o seu olho na escura órbita ocular: “Rebelde, cego, / amarro-o, adoço-o, / acomodo-o / em tronco escuro” (GASTÃO, 2011, p. 18).

Na segunda estrofe do poema, o sujeito poético detalha minuciosamente como se comporta de forma distinta sua pálpebra em cada período do dia ou da noite, tecendo meticulosas comparações, mas o fato é que a pálpebra desenvolve uma sequência coreografada voluntária ou involuntariamente de movimentos e repousos em sua dança regida, por vezes, pela luminosidade que atravessa os cílios, participantes de sua constituição: “De dia é camélia / a estames íntegros, / à noite, virgulosa / pena. Pela tarde vibra / como uma virola, dança, deixar ver, / entrever” (GASTÃO, 2011, p. 18). Durante o dia, as pálpebras permanecem abertas, firmes, como a camélia, comparando-as com a resistência e o vigor das flores nas cores vermelha, rosa ou branca, com suas pétalas unidas, lustrosas e vigorosas, que constituem esse

arbusto ornamental formado por uma folhagem brilhante e robusta que permanece firme o ano todo, e que também pode remeter ao sentido do olfato no poema: à tarde, a pálpebra vibra e dança; à noite, por sua vez, descansa tal como uma pena em declínio. Os olhos são então constituídos por cabelos em formato de discos, e as pálpebras que o envolvem são pentes de alisar que, ao executarem os movimentos de abertura e de fechamento, dançam enquanto lhes penteiam. O ato de pentear é todo sensorial, pois a dança das pálpebras envolve a audição e o tato, que predomina em seus movimentos.

Em sua dança, o pente de alisar "deixa ver, / entrever, suporta, / sem declínio, o olhar". Com efeito, o olhar nesse poema é permitido por meio da pálpebra que o regimenta, uma vez que é possível que ela se feche, impedindo a recepção, o ato de olhar; quando está aberta, há a possibilidade de o olhar contemplar. Do mesmo modo, o poema sugere que a imagem da pálpebra "suporta sem declínio o olhar", numa clara remissão a uma troca de olhares entre o sujeito poético e o outro, em que o primeiro sustenta firmemente o olhar do segundo. Esse conjunto de imagens lembram-nos que Maurice Merleau-Ponty afirma que "cada órgão dos sentidos interroga o objeto à sua maneira, que ele é o agente de um certo tipo de síntese" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 301). Há toda uma experiência sensorial que perpassa o sujeito no momento que olha o outro, e, do mesmo modo, este interroga com seus sentidos aquele que o olha. O ato de olhar abarca todos os sentidos. Cada sentido decifra o outro ou o objeto do seu modo. De acordo, ainda, com Merleau-Ponty, "na percepção, nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objeto e confundimo-nos com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 321). Como lemos no poema, a percepção visual do outro atravessa toda a sensibilidade do corpo do sujeito poético a partir do qual ele se relaciona com o outro e com o mundo.

Ademais, o ritmo do poema "Cabelo de disco" remete à dança em sua composição de versos de sílaba poética curta que não seguem a cesura da versificação tradicional. Podemos verificar que as assonâncias possuem gradação da articulação vocálica partindo do 'o', com som de 'o' e de 'u', para o 'i', 'o' e 'e', finalizando com palavras em que o 'a'' predomina. Dessa forma, a citada gradação isomorfiza a coreografia presente no movimento dos cílios.

Em outro poema, observamos a reflexão acerca do ato poético atrelada à percepção sensível do mundo por meio do olhar. Eis o poema:

ÍRIS FINGIDA

Quando perco a palavra,
o cheiro é de brejo

e só oiço o relógio
de odores sonoros
e formato petalino.
Finjo, se finjo, finjo,
que não exijo o relâmpago,
mas, emudecida, aguardo,
que o mundo não é senão
sonho, íris, degrau,
olhar que espera outro
olhar e, nesse instante,
morre sem pão nem água.
(GASTÃO, 2011, p. 19)

Neste poema, há toda uma experiência sensível que perpassa o eu lírico durante a escrita poética. Ao longo dos versos, percebemos que o sujeito poético é feminino por meio do adjetivo "emudecida". Portanto, trata-se da poeta falando sobre a sua criação. O ritmo sinestésico atrela-se ao ato poético quando a poeta perde a palavra e passa a conviver com sensações olfativas antitéticas nas quais algo tem o aroma fétido, "cheiro é de brejo", ao passo que o olfato capta "odores sonoros" com formato de pétala, perfazendo a antítese a partir do fétido aroma do brejo em oposição ao perfume de uma pétala. O vislumbrar das sensações olfativas e auditivas indica, ainda, que a poeta usa os cinco sentidos do corpo ao escrever. Na medida em que o corpo é o sujeito da percepção – uma vez que o corpo da poeta no ato da escrita convoca os cinco sentidos –, podemos relacionar a ideia de escrita do poema de Ana Marques Gastão com o pensamento de Merleau-Ponty (2011, p. 303) a respeito de que a escrita poética acontece em meio às experiências sensoriais do mundo, dado que "[...] os sentidos se comunicam entre si" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 303). Desse modo, as sensações são acolhidas, também, como motivos para a composição poética. Na mesma medida, ao lançar "odores sonoros", a figura do relógio faz a poeta escutar o passar do tempo: "Quando perco a palavra, / o cheiro é de brejo / e só oiço o relógio / de odores sonoros / e formato petalino". Assim, ao perder o fio da escrita, a poeta imerge em uma atmosfera de sensações situadas temporalmente, posto que o relógio simboliza o tempo que passa, e, perante essa fugacidade temporal, ela espera, muda, pelo instante que a fará encontrar a palavra, embora finja que não exige da linguagem que o poema seja escrito no momento em que ela deseja: "Finjo, se finjo, finjo, / que não exijo o relâmpago, / mas, emudecida, aguardo" (GASTÃO, 2011, p. 19). Nestes versos, verificamos ecos de Fernando Pessoa no que se refere à ideia de que o poeta é um fingidor, apresentada no poema "Autopsicografia", no qual a complexidade inerente à criação poética é expressa logo nos primeiros versos: "O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que

é dor / A dor que deveras sente.” (PESSOA, 1995, p. 235). No poema “Íris fingida”, em certa medida, o fingimento é condição essencial para que a poeta possa criar o poema.

O poeta é um fingidor na medida em que imagina, representa, inventa e modela. A representação da realidade pelo poeta acontece pela imaginação. Fingir significa modelar, arranjar, dar forma, representar, imaginar, inventar (HOUAISS, 2015, p. 457). A partir da significação desse vocábulo, o ato de fingir do poeta modifica a realidade, transfigurando-a por meio da imaginação. Assim, podemos entender que fingir é imaginar, ao passo que imaginar é criar a partir da realidade.

No poema “Íris fingida”, a epizeuxe enfatiza o ato de fingir da poeta: “Finjo, se finjo, finjo, / que não exijo o relâmpago” (GASTÃO, 2011, p. 19). Com efeito, o ato de fingir está em completa relação com o devaneio poético, sobre o qual Gaston Bachelard escreve que ele se processa no instante de criação do poeta, no momento de eclosão do poético, no qual há a composição e a ordenação das imagens poéticas. Durante o devaneio, a imaginação do poeta forma imagens que “ultrapassam a realidade” (BACHELARD, 1989, p.18), ultrapassam-na, transformam-na, inventando novas imagens. Nesses termos, podemos perceber que a poeta espera o relâmpago, metáfora que denomina o instante de surgimento do estado poético, que dará vigor à sua imaginação, conduzindo-a ao ápice. Nessa medida, podemos então afirmar que se trata de um poema de veio metapoético, uma vez que a poeta revela pormenores característicos do seu ato criador. Toda essa reflexão atrela-se à sensação, pois a percepção visual do mundo está inteiramente relacionada ao processo criador da poeta: “aguardo, / que o mundo não é senão / sonho, íris, degrau”. No aparelho ocular, a função da íris é “de porta do globo ocular [...] [que] herdou esse nome da palavra grega que significa arco-íris, é o que dá cor aos olhos” (ACKERMAN, 1996, p. 277, acréscimo nosso). No centro da íris, que na realidade é um músculo, há um pequeno orifício cujo tamanho é regulável, a pupila, por onde a luz penetra no globo ocular, protegendo os olhos contra as mudanças repentinas da luz (ACKERMAN, 1996, p. 276). Com base nisso, podemos deduzir do poema que o exterior do mundo é a luz que penetra o olho por meio da íris. Quando isso acontece, o olhar da poeta age reinventando a realidade por meio da imaginação, isto é, finge, usa o fingimento para transformar a realidade do mundo durante o devaneio, o instante criador, “o relâmpago”, metáfora do estado poético em forma de luz que penetra seus olhos.

Na sequência dos versos, o mundo é, ainda, olhar que se lança em busca de outro olhar, mas perde-se na espera, sem ser recompensado: “olhar que espera outro / olhar e, nesse instante, / morre sem pão nem água”. O olhar metafórico busca outro olhar, olhar e ser olhado pelo outro, e está situado no exterior do mundo, o que nos remete à experiência perceptiva de apreensão

do outro. No entanto, o olhar do qual fala o sujeito lírico dispersa-se na espera e finda-se sem ser alimentado, notado. Observemos que há, no eu lírico, um sentimento fatalista que simplesmente se resigna e admite que, no instante imediato da espera de outro olhar, é o definhar que o alcança, pois "morre sem pão nem água", verso que alude também ao paladar. Essa remissão ao paladar sugere, por outro lado, o fazer poético, em que a correspondência do olhar do outro denota o poema criado, ao passo que morrer sem pão nem água implica o insucesso na criação do poema. Esse poema mostra que, "o trabalho do poeta não consiste em reproduzir o que seu olhar captou no real, mas em produzir uma visão mais intensa" (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 345).

Reiteramos que os poemas gastanianos selecionados da seção "Antevisão" constroem, sucessivamente, a anatomia poética do olhar. O próximo poema aprofunda-se no interior do olho humano, com imagens que colocam em evidência a estrutura mais interna e mais delicada que rege o sentido da visão e o ato de olhar:

AVE DE RAPINA

No côncavo dos olhos
há meninas de fornalha
achas a martelo abafadas,
que protegem, ocultas,
a função obstetrícia.

Talvez de dentro deles
nasçam, prematuros,
o sol, a luz, um traje
de xamã, enquanto,
de garras aduncas,
se reproduz algures
mais uma ave de rapina.
(GASTÃO, 2011, p. 20)

Na abertura central, os olhos são constituídos por "meninas de fornalha / achas a martelo abafadas", imagens poéticas que descrevem a pupila do olho, cujo orifício situa-se no centro da íris e regula a intensidade da luz que penetra no olho. Assim como, nas imagens, a pupila é menina de fornalha, em sua origem etimológica consta essencialmente tal significação, já que a palavra é oriunda do latim *pupila* que se traduz por menina ou bonequinha. Diane Ackerman elucida a sua origem ao destacar que "quando os romanos olhavam dentro dos olhos de outra pessoa, viam seu reflexo, como o de um boneco. A expressão hebraica antiga para pupila é semelhante: *eshon ayin*, que significa, homenzinho dentro do olho" (ACKERMAN, 1996, p. 276). Assim, as "meninas de fornalha" "protegem, ocultas, / a função obstetrícia". A partir

desses versos, podemos deduzir que a pupila, oculta, porque escura, protege “a função obstetrícia”, metáfora que remete ao parto invertido da luz para dentro do globo ocular. Na segunda estrofe do poema, os olhos são entendidos como os principais agentes do parto luminoso e de dentro deles hão de nascer “prematuros, / o sol, a luz, um traje / de xamã”, ao mesmo tempo em que se reproduz “de garras aduncas, / [...] mais uma ave de rapina”.

No poema, a pupila é metaforicamente tomada como “ave de rapina” por capturar de modo preciso o mundo exterior que se entrega em sua luminosidade. Ademais, “ave de rapina” é metáfora que designa uma visão aguçada. Tal como as aves de rapina que caçam seu alimento com sua visão aguçadíssima e suas garras afiadas, assim se dá o processo de captar o real pelo ato de olhar, tendo como principal suporte “as meninas de fornalha”. A respeito da percepção do olhar, Marilena Chaui, no ensaio *Janela da alma, espelho do mundo* (1988), afirma que “cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUI, 1988, p. 33). Ora, os olhos trazem o mundo para dentro, constroem a realidade exterior. Olhar é conhecer o mundo, observá-lo. Ideia análoga encontramos em Merleau-Ponty (2011) quando esse autor observa que nosso corpo estabelece um elo entre a experiência sensível e o mundo, sendo a percepção essa relação de conhecimento do mundo. Eis que o trabalho das aves de rapina é apreender a realidade por meio do olhar.

O poema seguinte, a nosso ver, finaliza a composição da anatomia poética do olhar presente na poesia gastaniana de *Adornos*, é o último da seção “Antevisão”. Ei-lo transcrito na íntegra.

SOMBRIO CRISTALINO

De um olhar ogivado,
d’oiro envelhecido,
são também
os *flip-flops* da memória.

Tentando não regressar
a um alagadiço antes,
suspendo-os em sílex,
logo encontrando
um silfídico futuro
que provisoriamente
dispo do presente.

Assim te reinvento
a Ti, já não defunto
rei nem escravo,
de sombrio cristalino.

(GASTÃO, 2011, p. 22)

Na primeira estrofe do poema, o sujeito lírico entrelaça olhar e memória. Os "*flip-flops* da memória" são comparados ao "olhar ogivado" e ao "oiro envelhecido", que remetem ao cristalino, a lente do olho, cujo formato se assemelha a uma ogiva e é transparente. Na computação, *flip-flops* são circuitos digitais de memória. Ao dizer que a memória detém *flip-flops* e ao compará-los com o olhar, o sujeito lírico estabelece que o mecanismo de funcionamento de ambos é semelhante. Se a memória é entendida enquanto rede de circuitos, ela encaixa-se no conceito de máquina. Do mesmo modo, o olho é uma máquina quando se compreende o processo da visão, que acontece desde o globo ocular com a captação da luz até o cérebro onde é transformada em impulsos nervosos que constroem imagens. Diante disso, a memória opera a partir de circuitos tal como o cristalino que regula a entrada de luz nos olhos para que incida sobre a retina, possibilitando a formação da imagem. Isso é nítido quando olhamos a representação esquemática de um *flip-flop* simples que é semelhante ao esquema de como a visão binocular acontece no cérebro. Então, podemos dizer que no poema a memória é construída pela percepção do olhar.

O sujeito lírico tenta controlar os retornos do olhar interior para o "alagadiço antes", o passado, mas depara-se com o futuro, e impede que este se relacione com aquele, provisoriamente. A memória armazena tanto o passado e o presente quanto nosso desejo de futuro, a qual, no poema, é como sílfide, a deusa do ar. Assim, a memória pode ser entendida como vaporosa, fugaz, indefinida. Tal entendimento vincula-se à constatação de Henri Bergson, em *Matéria e memória* (1999), a respeito de que "não há percepção que não esteja impregnada de lembranças", posto que, explica o filósofo, "aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada" (BERGSON, 1999, p. 30). Portanto, a relação entre percepção e memória reside no corpo como centro de conhecimento do mundo e por meio do qual acontece a experiência perceptiva.

Na última estrofe, o eu lírico lança um novo modo de olhar, que ainda é sombrio, perpassado por lembranças, para a memória do outro que agora é reinventada, sem estar presa ao passado, mas vislumbrando algo mais do futuro. Essa imagem leva-nos à afirmação de Alfredo Bosi de que "a imagem nunca é um 'elemento': tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência" (BOSI, 2000, p. 22). Entendemos que a recorrência da imagem a que se refere Bosi alude à construção da imagem do passado e/ou do presente projetada para o futuro. Pensamento semelhante apresenta Merleau-Ponty (2011, p. 321-322) ao escrever que o olhar daquele que percebe convoca o passado para o

presente e o orienta para um futuro. No seu pensamento, o corpo toma posse do tempo quando o ser que está no mundo faz uma releitura do passado por meio de uma experiência sensível, que também está tomada pelo presente. No poema em análise, a imagem do outro surge reinventada pelo olhar do eu lírico, não mais como "defunto, / rei nem escravo", o que fora no passado, mas o que poderá ser num "silfídico futuro". É desse modo que o olhar do sujeito lírico, impregnado de memória, se direciona, fazendo uma releitura do passado.

No entanto, ainda permanece algo sombrio no seu olhar, que pode ser a tensão do poema que consiste em reinventar o que aconteceu, e isso tira o sujeito poético do passado, mas não totalmente, projetando-o para um futuro indefinido, novo, para o qual ele precisa estar aberto. O próprio título do poema já sugere a imagem antitética do olhar do eu lírico em que há o contraste entre claro e escuro, luz e sombra. Essas dualidades são características da estética barroca e configuram o jogo verbal presente na poesia de Ana Marques Gastão em *Adornos* a partir do qual se formam combinações que evidenciam a experimentação com esses recursos do Barroco. Outro traço de experimentação presente no poema reside na combinação entre poesia, medicina e tecnologia, uma vez que olhar e memória são entendidos como mecanismos complexos que se interligam de forma determinante. A partir disso, podemos depreender que Ana Marques Gastão compreende tanto o processo visual como a construção da memória como algo maquinal, que possui um sistema, porque ligado à experiência perceptiva do eu poético, e que rege a escrita do poema. O labor lírico, de certa forma, também se processa como um mecanismo que envolve a sensibilidade movente do corpo do poema, na poesia gastaniana, tal como ocorre no poema "Passos mecânicos", em que vemos a produção da sonoridade do poema: "Visível e móvel, / o som que produzo / no papel vê, sente, / fluxos, refluxos, / explosões, turbilhões" (GASTÃO, 2011, p. 45).

Quando lidos consecutivamente, do modo como foram aqui ordenados, os poemas analisados da seção "Antevisão" da obra gastaniana permitem perceber a construção da anatomia dos olhos. As imagens e a sonoridade de cada poema constroem a visualidade do globo ocular a partir das partes e estruturas que possibilitam a realização do ato de olhar. Essa construção de todo o sistema visual a partir das suas principais estruturas se apresenta como um traço metonímico na poesia gastaniana que podemos verificar também em alguns poemas das demais seções desse livro.

Concluímos a discussão neste tópico destacando que a primeira seção de *Adornos* mostra que o emprego poético do aparelho ocular perpassa sua base fisiológica para promover a percepção e remeter a entendimentos e interpretações que emergem de sua própria constituição e funcionamento. Eis porque os poemas vão gradativamente revelando a

importância do conjunto que forma o aparelho ocular. Isso nos direciona para a importância do olhar e, uma vez que o olhar envolve a alteridade, as coisas exercem certa violência sobre os olhos quando a luz os penetra. Ao mesmo tempo o sujeito poético que olha também exerce poder, uma certa violência, sobre as coisas vistas. De forma metafórica, o olhar surge potencializado na ideia da fera, da serpente, da ave de rapina, do cheiro que repugna, dos atos de rebeldia e de abuso. Há, portanto, confronto entre o sujeito que olha e a coisa olhada. Do mesmo modo, o fingimento direciona-nos para o modo como age o olhar de Ana Marques Gastão no momento da composição poética. A coisa não se mostra à poeta completamente e, para ser descrita, nomeada, e esta finge que aceita o que ela mostra, mas descreve além disso, pois descreve o que imagina que a coisa é além do que se mostra. Na sua poesia, os sentidos do corpo estão apurados e são potencializados pelas imagens poéticas. Predomina na primeira seção de *Adornos* a visão articulada com os demais sentidos, numa criação sinestésica. Como mostram os poemas, a imagem é o arcabouço da experimentação de Ana Marques Gastão. As imagens que constroem a anatomia poética do olhar mostram que as estruturas dos olhos desempenham movimentos para permitir a visão. Esses movimentos remetem à dança, na medida em que, na poesia gastaniana, a dança corresponde ao movimento e ao repouso, como abordaremos detalhadamente no terceiro capítulo desta dissertação. Assim, os poemas de "Antevisão", analisados neste tópico, apresentam campos semânticos que indicam movimento e criam um imagético da dança, como verificamos durante a leitura.

1.3 Ondulações sonoras

Assim como nas imagens poéticas de "Antevisão" predomina o sentido da visão, na terceira seção de *Adornos,* intitulada "Ondulações", as imagens destacam o órgão auditivo. Leiamos o poema transcrito abaixo, desvelando sua complexidade imagética:

EXÉRCITO DE TÍMPANOS

O ouvido é um exército
de tímpanos,
um sem-fundo
de abismos
labirinto d'águias,
cristal de centelhas
e ténues amarras.
(GASTÃO, 2011, p. 48)

Os versos gastanianos descrevem, de forma poético-anatômica, o ouvido, como "exército de tímpanos", o que nos remete a um de seus componentes, mais especificamente à cavidade em que se estende a membrana sonora, o tímpano.

A definição dada para o ouvido no poema pode ser entendida com base na sua importante função para o fenômeno auditivo. O tímpano é uma membrana fina e sua função é transmitir os sons, o que está precisamente relacionado ao funcionamento do órgão auditivo, como nos esclarece Diane Ackerman:

> O som é transmitido em três estágios. O ouvido externo age como um funil, que capta e dirige o som [...]. Quando a onda sonora atinge o tímpano, que parece um ventilador, este impulsiona o primeiro osso, cuja cabeça se encaixa no côncavo do segundo, que, por sua vez, movimenta o terceiro, que pressiona, como um pistom, o macio ouvido interno, cheio de fluido, no qual existe um tubo em forma de caracol, chamado cóclea, que contém pelos cuja finalidade é sensibilizar as células nervosas auditivas. [...] o ato de ouvir representa uma ponte [...], recebendo as ondas sonoras, traduzindo-as em ondas fluidas e depois em impulsos elétricos. (ACKERMAN, 1996, p. 218).

A descrição anatômica do aparelho e do fenômeno da audição contribui para observar que, no poema, há o destaque para a profundidade que constitui a estrutura auditiva. Os versos "um sem-fundo / de abismos" remetem-nos ao fundo escuro por onde o som passa e dirige-se até as outras terminações do ouvido. O "labirinto d'águias" pode se referir ao tubo em formato de caracol que compõe a cóclea. Da mesma forma que "ténues amarras" denotam o todo que corresponde ao ouvido enquanto composto por estruturas tão pequenas e frágeis, mas que tornam o ato de ouvir possível por meio da transmissão de ondas sonoras, isto é, do "cristal de centelhas". Com isso, a percepção auditiva realiza-se a partir dos sons que penetram o ouvido em movimentos ondulatórios recorrentes.

As imagens do poema "Exército de tímpanos", construídas a partir da estrutura anatômica do ouvido, lembram-nos a observação de Gaston Bachelard de que as imagens poéticas detêm forma e substância, dado que são oriundas da atuação conjunta da imaginação formal e da imaginação material (BACHELARD, 1989, p. 3). No citado poema, o elemento material é o ouvido que dá forma ao todo complexo do poema a partir do devaneio criador de Ana Marques Gastão, cuja centralidade poética recai sobre a sua correspondente constituição sonora, dando ênfase às metáforas que descrevem a produção dos sons, o tímpano e a sua profundidade. De modo determinante, a imaginação da poeta usa a materialidade do ouvido para criar imagens visuais a partir das ondulações, inter-relacionando matéria e forma. No plano sonoro, as assonâncias, as aliterações e o ritmo intensificam a reverberação do som ao longo da

leitura do poema, sugerindo a ondulação do som ao entrar nos ouvidos, pela qual é desenhada uma espécie de coreografia, semelhante a uma dança, conforme o próprio título da seção, “Ondulações”, na qual se insere o poema em análise, sugere.

Enquanto órgão determinante para a audição, o ouvido exerce o papel de receber os sons e ruídos do mundo, já que é parte constitutiva da corporeidade humana e “dependemos dele como auxiliar para interpretar, comunicar e expressar o mundo em torno de nós.” (ACKERMAN, 1996, p. 2015). A percepção auditiva capta os sons que nos rodeiam, aquilo que retemos do mundo audível. Posto isso, o som corresponde a uma parte essencial do todo sensorial de nossa existência, e nisto reside a principal função do órgão auditivo. O verso “labirinto d’águias” indica a parte conhecida como labirinto, responsável pelo equilíbrio do corpo, o que nos remete à exploração equilibrada do mundo por meio da audição e dos outros sentidos que abrem o corpo ao mundo sensível, visto que “a audição [...] nos oferece, para além dos sons do espaço, algo que “rumoreja” e, através disso, ela se comunica com os outros sentidos” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 309).

Neste poema, o sentido da audição é descrito em inter-relação com imagens visuais como: exército de tímpanos, que nos remete à organização da estrutura auditiva, labirinto d’águias, como metáfora da complexidade da estrutura auditiva, sendo cada parte uma águia porque funciona com precisão e se articula com exatidão com as outras partes para capturar ou captar o som, e cristal de centelhas, em que a consistência e a luminosidade expressam a delicadeza da emissão do som para significar a eletricidade gerada para favorecer a audição. Essas imagens do poema dão visualidade às estruturas internas e externas do sistema auditivo.

Do mesmo modo que, em “Exército de tímpanos”, a escrita do poema ocorre por meio da sinestesia, na quarta seção de *Adornos*, intitulada “Inflorescências”, o poema “O forro da mala” sugere que o sentido do olfato se associa ao tato, como se os dedos e as mãos fossem a materialidade do nariz, conforme lemos: “Movem-se os dedos / no forro da mala, / escolhem, excluem, / em flor de raio cheiram, / [...] São um magnânimo nariz / de um *ad infinitum* todo” (GASTÃO, 2011, p. 56). Analisaremos alguns poemas dessa seção da obra no segundo capítulo desta dissertação. Assim, observamos que a materialidade dos sentidos corporais é empregada nesse livro de Ana Marques Gastão.

Neste primeiro capítulo, detivemo-nos na leitura dos poemas selecionados das seções “Antevisão” e “Ondulações” em que Ana Marques Gastão trabalha com a materialidade dos sentidos da visão e da audição, de forma poética a partir de imagens novas porque oriundas da conjunção entre linguagem poética e científica para delinear a anatomia desses dois sentidos.

Cabe esclarecer que esse percurso não pretendeu excluir as demais seções de *Adornos*, que serão tratadas nos próximos capítulos desta dissertação.

CAPÍTULO II – EROTISMO NA POESIA: O SAGRADO E OS SENTIDOS

No capítulo anterior, detivemo-nos na leitura dos poemas selecionados da seção "Antevisão" e "Ondulações" e constatamos que a obra lírica *Adornos* revela uma poética dos cinco sentidos, que rege sua própria estruturação, cujas cinco seções articulam-se, cada uma, a um dos cinco sentidos, os quais se interligam por meio das sinestesias.

No capítulo que agora se inicia, pretendemos mostrar que a linguagem, na poesia de Ana Marques Gastão em *Adornos*, é erótica, uma vez que o corpo sensual é matéria para a imaginação da poeta criar o poema. Assim, buscamos tratar do erotismo na poesia gastaniana a partir do modo como o corpo constitui-se em linguagem para expressar os cinco sentidos. Essa temática do erotismo dá-se em dois veios indissociáveis: o erotismo sagrado e o erotismo dos corpos. Para tanto, debruçamo-nos sobre os poemas dessa obra para evidenciarmos as manifestações do erotismo, cuja essência é sagrada. Noutros termos, erotismo e espiritualidade estão intimamente relacionados. Nesse viés, o erotismo presente na obra gastaniana é sagrado. Os poemas analisados neste segundo capítulo integram as seções "Inflorescências" e "Confeitos" desse livro.

2.1 Corpo e erotismo na poesia de *Adornos*

Como consta na epígrafe de *Adornos*, os sentidos são de origem divina, uma herança do amor celestial: "O amor sensual [...] transporta inconscientemente em si mesmo o elemento do amor celestial" (GASTÃO, 2011, p. 8). Considerando que o erotismo na poesia gastaniana é sagrado, a gênese erótica encontra-se eminentemente nos sentidos do corpo. Observamos a expressão do sagrado por meio da espiritualidade que envolve a linguagem no referido livro.

A respeito do modo como a poesia expressa a espiritualidade, Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), escreve que a poesia testemunha os sentidos por sua evidente capacidade de revelar um mundo dentro de outro por meio do lirismo poético, constituído por imagens palpáveis, visíveis e audíveis. De acordo com Paz, "o testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível" (PAZ, 1994, p. 11). Em vista disso, entendemos que a poesia é testemunho dos sentidos na medida em que os sentidos constituem a matéria-prima da poesia gastaniana. Sendo fusão de ver e crer, como salienta Paz, é pela poesia que percebemos o corpo do poema

ultrapassar as palavras ao despertar os sentidos, dispondo-os em favor da imaginação, pois só é possível ver o que o poema mostra por meio dos olhos do espírito.

Octavio Paz enfatiza ainda que a poesia usa a linguagem para nomear e expressar sensações. No seu pensamento, poesia e erotismo são oriundos dos sentidos usados pela imaginação para criar imagens, uma vez que "a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético" (PAZ, 1994, p. 12). O autor esclarece que poesia e erotismo nascem do corpo sensual, dos sentidos corporais, porque a primeira é uma erótica verbal que se dá no próprio corpo do poema, imersa na sua sensibilidade, e o segundo é uma erótica corporal que é regida pelos sentidos. Enquanto detentor dos sentidos, ao tornar-se imagem para a poesia, o corpo é erotizado, torna-se em um corpo erótico, passa a condensar o mistério erótico, ocorrendo, por meio dele, a fusão de ver e crer. Na poesia, os corpos convertem-se em imagens através da imaginação do poeta.

Paz reforça que a poesia é por si mesma erotismo na medida em que em sua composição usa a linguagem que recebe o tom erotizante: "a imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo" (PAZ, 1994, p. 12). Nessa medida, a chave da poesia erótica encontra-se no modo como a linguagem é usada, como explica o autor:

> No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente – cubo, esfera, obelisco – plantado no centro da página. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia irrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução. (PAZ, 1994, p. 13).

A poesia torna a linguagem erótica porque a distancia da sua função social de servir apenas para a comunicação. O poeta transgride ao romper com essa linguagem direta e usá-la para criar o poema, cuja essência não aspira a dizer, e sim a ser. Assim, o erotismo manifesta-se no corpo do poema a partir das sensações, das imagens, das metáforas, das rimas. Como revela o excerto, o poema espelha a coreografia erótica entre poeta e palavra poética, movimento de um corpo erótico criado pela imaginação do poeta e que a linguagem inscreve. Em sua própria constituição, o corpo do poema é uma coreografia sinestésica, visto que o movimento do corpo do poeta e do corpo do poema geram erotismo.

Esse fenômeno acontece na poesia de *Adornos*, pois observamos que o erotismo emerge da fusão dos sentidos do corpo transformados em imagens para compor o poema. Em outras palavras, a partir dos sentidos, o poema inscreve-se na página e inaugura seu próprio espaço corporal. Há, então, a necessidade dos sentidos do corpo para haver o erotismo na poesia, e isso verificamos por meio da dualidade corpo-humano e corpo-poema que se revela nos poemas desse livro. Nessa medida, os sentidos adornam o corpo da poesia, a linguagem, na obra de Ana Marques Gastão.

No tópico seguinte, com base na ideia de que o erotismo sagrado é sede de outridade, como afirma Octavio Paz (1994), analisaremos poemas retirados das seções "Inflorescências" e "Confeitos" de *Adornos*, em que predominam, respectivamente, o sentido do olfato e do paladar. A maioria dos poemas eróticos estão em "Inflorescências", quarta seção dessa obra, talvez porque o divino é etéreo, isto é, não possui forma definida, é volátil, como o vento. Acrescentamos, a propósito dessa ideia, a afirmação de Alfredo Bosi que aponta que, em comparação à liberdade da percepção visual, aos demais sentidos do corpo atribui-se maior carga de passividade e sensualidade (BOSI, 2000, p. 30-31). Nessa medida, a nosso ver, tais seções possuem poemas com mais erotismo, como comprovam as análises que faremos a seguir. Vale ressaltar que outros poemas de outras seções desse livro também compõem este capítulo, no tópico 2.2. Nosso empenho, portanto, é traçar o erotismo nos poemas da obra gastaniana deixando a poesia nos conduzir.

2.1.1 O desejo de outridade

Para observamos como se manifesta o erotismo sagrado na poesia de *Adornos*, tomemos, a princípio, dois poemas, "De cedro o fogo" e "*Bouquet* de cruzes", retirados da seção "Inflorescências"[11], em que o sentido do olfato é nuclear nos poemas que a compõem. Transcrevemos o primeiro poema "De cedro o fogo":

Que farei eu de tua
invisível presença?
Estás e não estás,
como um cedro,
preso ao fogo.

[11] A palavra "inflorescências" remete a uma parte da composição anatômica das plantas, denomina a "estrutura da qual crescem as flores de algumas plantas" (HOUAISS, 2015, p. 542), isto é, em algumas plantas, "muitas flores agrupam-se em um mesmo ramo formando conjuntos denominados inflorescências" (AMABIS; MARTHO, 1997, p. 271). As inflorescências evocam o sentido olfativo, pois compõem os variados tipos de flores delineadas pela poesia gastaniana.

À pergunta segue-se
a mansa agitação
à qual o intrigante
Mestre responde
com um sorriso.

Só a criança alcança
um intacto saber
de livro ardido.
(GASTÃO, 2011, p. 61)

Neste poema, o sujeito lírico indaga-se sobre a "invisível presença" do Mestre e a compara com a queima do cedro, que é uma árvore conífera que remete a algo divino: "Estás e não estás, / como um cedro, / preso ao fogo" (GASTÃO, 2011, p. 61). O divino surge, então, simbolizado pelo "fogo de cedro", tal como revela o título do poema. Temos aqui dois símbolos usados para construir a imagem do divino: fogo e cedro. No seu *Dicionário de símbolos* (2007), Udo Becker afirma que muitos povos consideram o fogo "sagrado, purificador, renovador. Seu poder destruidor muitas vezes é interpretado como meio de renascimento para um nível mais elevado. [...] Na Bíblia aparecem diversas imagens, nas quais Deus ou o divino é simbolizado pelo fogo" (BECKER, 2007, p. 133). Por sua vez, o cedro "por causa do seu porte, era símbolo de elevação, nobreza, e pela durabilidade da sua madeira símbolo de força e perseverança. Como todas as coníferas, também simboliza a eternidade" (BECKER, 2007, p. 61). Como podemos perceber, tanto o fogo quanto o cedro associam-se, de certa forma, com o divino e sugerem o sagrado presente no poema. As significações de tais imagens são análogas ao pensamento de Gaston Bachelard, em *A psicanálise do fogo* (1994), que observa ser o fogo íntimo, universal e libidinoso: "o fogo *sexualizado* é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude" (BACHELARD, 1994, p. 82, grifo do autor). No poema, a imagem do cedro preso ao fogo entrelaça o erotismo e o sagrado por meio do magnetismo da lenta combustão do cedro.

O Mestre sobre o qual fala o sujeito lírico é um ser divino que, assim como o cedro, é forte e eterno, e é semelhante ao fogo que simboliza o sagrado. O sujeito poético busca estabelecer contato com a divindade, mas continua frustrado, pois a resposta do Mestre é um sorriso, que não é compreendida pelo sujeito poético, ao passo que a criança entende o sorriso. Então, há a sugestão de que o divino é alcançado apenas por seres puros em sua inocência. Ao longo dos versos, observamos que a criança é colocada como o único ser que pode alcançar o saber espiritual por meio da metáfora do "livro ardido". O livro é "símbolo da sabedoria, do conhecimento" e remete ao registro das "leis, das quais se serviu a inteligência divina na criação

do mundo" (BECKER, 2007, p. 170). Nesse sentido, podemos deduzir que o livro mencionado pelo sujeito poético equivale à Bíblia cujo conjunto de livros é concebido como sagrado para o Cristianismo por revelar a palavra de Deus aos homens. Nos evangelhos, a criança é mencionada como inocente e espontânea (BECKER, 2007, p. 77), qualidades necessárias para atingir a divindade, conforme disse Jesus Cristo aos seus discípulos: "se vocês não se tornarem como crianças, vocês nunca entrarão no Reino do Céu [...], porque o Reino do Céu pertence a elas" (BÍBLIA, 1990, pp. 1204-1206). Isso nos leva a depreender que, no poema, o sujeito poético reconhece que é preciso ter a inocência de uma criança para alcançar a divindade.

Tal poema revela certo erotismo sagrado presente na poesia gastaniana, tendo em vista que a divindade é um ser pleno, transcendental, com a qual o sujeito poético busca travar um diálogo. Essa atitude denota a sua crença em um ser sagrado e detentor de abundante conhecimento.

Em "*Bouquet* de cruzes", por sua vez, podemos perceber ainda o sagrado na poesia gastaniana. Eis o poema:

> Que aéreas almas transponham,
> plácidas, o desassossego
> de doces falas e, sob o espesso
> lodo, se extingam os males.
> Que, tomados de compaixão,
> os homens sejam, pelo seu
> branco espírito, silenciosamente
> envolvidos em flores de cruz.
> (GASTÃO, 2011, p. 64)

O poema "*Bouquet* de cruzes" trata do desejo de salvação, de união com a divindade. O sujeito lírico almeja que os homens sejam "envolvidos em flores de cruz", que talvez seja a forma mais elevada de alcançar o divino na figura do Cristo crucificado, na qual reside a simbologia do sacrifício, uma vez que esses homens são movidos "pelo seu branco espírito". Essa relação dos homens com a divindade sugere o erotismo sagrado que se configura eminentemente no desejo de outridade, sendo essa categoria a comprovação total e suprema do divino, como salienta Octavio Paz: "Não podia ser de outra forma: o erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*. E o sobrenatural é a radical e suprema outridade" (PAZ, 1994, p. 20, grifos do autor). Podemos afirmar que tal ligação é erótica na medida em que os homens buscam alcançar a transcendência a partir daquele que venceu a morte, segundo o Cristianismo. A imagem do "branco espírito" indica algo sagrado, pois no Cristianismo há uma gradação de

pureza que vai do azul para o branco e depois para o brilho, um esplendor que, de certa forma, impede a visão do divino.

Ao perscrutarmos a simbologia da cruz, observamos que:

> A tradição cristã enriqueceu prodigiosamente o simbolismo da cruz, condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do Salvador. A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. Ela é mais que uma figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa [...] Não existe símbolo mais vivo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 310).

Símbolo vivo do sacrifício de um ser divino, a cruz é o fundamento da religiosidade católica cristã. No poema gastaniano, a cruz potencializa o símbolo de Cristo. O eu lírico revela que, na imagem de Jesus crucificado, os homens contemplam a divindade por meio da qual buscam alcançar a salvação, pois, segundo a tradição cristã, Jesus é um ser que transcendeu a morte, comprovando sua natureza divina. Por isso os homens buscam entrar em comunhão com essa divindade e vivenciar a experiência mística mais íntima. A esse respeito, Octavio Paz esclarece que:

> O erotismo encarna assim em duas figuras emblemáticas: a do religioso solitário e a do libertino. Emblemas opostos, mas unidos no mesmo movimento: ambos negam a reprodução e são tentativas de salvação ou libertação pessoal diante de um mundo caído, perverso, incoerente ou irreal. (PAZ, 1994, p. 21)

Essa união com a divindade por meio da experiência religiosa é erótica, pois compara-se ao prazer sexual: “Que, tomados de compaixão, / os homens sejam, pelo seu / branco espírito, silenciosamente / envolvidos em flores de cruz” (GASTÃO, 2011, p. 64). Corrobora para essa ideia a epígrafe do livro *Adornos* que, conforme afirmamos anteriormente, revela que os sentidos corporais são de origem divina.

Novamente, os sentidos sobressaem na constituição poemática e colaboram para a erotização da linguagem, sendo a tentativa de estabelecer vínculo com a divindade perpassada por sinestesias, como vemos no verso “doces falas”, no qual a sensação auditiva se mistura ao sentido do paladar, bem como na imagem de “flores de cruz”, que remete à sensação visual entrelaçada com a olfativa e a tátil, esta sugerida pelos ferimentos de Cristo na cruz. O sujeito do poema manifesta seu desejo de que as aéreas almas, plácidas, porque divinas, aplaquem as inquietações e extingam os males do mundo, e os homens tomados de compaixão sejam envolvidos em flores de cruz: “sob o espesso/ lodo, se extingam os males” (GASTÃO, 2011, p.

64). As “flores de cruz” representam a sensação olfativa e relacionam-se com aéreas almas porque o aroma é volátil, assim como as “aéreas almas” são etéreas e elevam espiritualmente os homens. Assim, podemos dizer que o erotismo sagrado, no poema em análise, é alcançado a partir do desejo da poeta de integração dos homens com um ser pleno, situado além da realidade imediata.

Junto com o desejo do sujeito poético pela salvação dos homens, simbolizada na morte de Cristo em sacrifício da vida plena, eterna, há a sugestão de que as palavras organizadas no poema ficam presas nele, como em sacrifício para vencer, transpor a morte. Nisso está o desejo de outridade, de que o poema seja como Cristo, de que as palavras do poema tenham ação e efeito de sacrifício que visa à salvação, como aquele da morte de Cristo. Assim, o poema reveste-se no corpo erótico que deseja seduzir para acontecer a salvação.

2.1.2 O erotismo dos corpos

Em *Adornos*, também há poemas em que o erotismo corporal se sobrepõe ao erotismo espiritual, de acordo com o que iremos analisar no poema “Chá vermelho-ferro”, da seção “Confeitos”. Nessa quinta e última seção da obra lírica gastaniana, o sentido corporal predominante é o paladar, cujo título já remete a esse sentido, já que sugere os sabores, confeites e prazeres que derivam dessa sensação corporal. Identifiquemos no poema o modo como manifesta-se o erotismo corporal, como os sentidos erotizam a linguagem.

CHÁ VERMELHO-FERRO

Fosse teu corpo um bule, exuberante
e esguio, de rosto oculto e mãos
como hastes a vermelho-ferro,
e de tua boca se soltasse um vento
sem tecto que de fumo desenhasse
um jardim de úberes silvos,
tornar-me-ia eu num Tu em meu
nada de alto colo e formato fruto,
asa em ansa, moldada em chama
por ti ateada, ferina e triangular.

Fosse teu corpo porcelana brava
como o sinto, leve, branco-vidrado,
aplanado de ausência e composto
em passos de bico amarelo pálido
ou beringela, e nele beberia o chá
de tampa inventada num ápice de
botão, minúsculos ambos, um esfriado

> de cerâmica e espanto, o outro quente
> de púrpura de Cassius – recomeçando os
> dois a moldar o pomo em forma de crista.
> (GASTÃO, 2011, p. 79)

No poema "Chá vermelho-ferro", percebemos as imagens metafóricas dos corpos erotizados pelos cinco sentidos. O sujeito lírico explicita o desejo que sente pelo corpo do outro. As anáforas "Fosse teu corpo" presentes nas duas estrofes sugerem essa ideia de desejo explorada ao longo do poema.

Ao tratar da relação do desejo com o amor no ensaio *Laços do desejo* (2006), Marilena Chaui esclarece que o desejo se chama "carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento" (CHAUI, 2006, p. 23). Esse desejo funde-se ao amor durante a Renascença, período em que a união amorosa com o outro passa a ser considerada amor. Conforme afirma Chaui, há um elo entre amor e desejo: "Se, como amor, o desejo se alça à plenitude, como desejo o amor é cada vez mais *sospirar*: lamento, ânsia, nostalgia (CHAUI, 2006, p. 23). No poema, *sospirar* equivale ao desejo que leva o eu lírico a cortejar a pessoa desejada, amada, numa espécie de jogo em que o desejante se move para o corpo desejado, fazendo o sujeito poético imaginar o encontro amoroso.

O desejo acende a imaginação do sujeito lírico que passa a imaginar o corpo do outro a partir de imagens metonímicas. O que ele busca é se relacionar com esse corpo por meio da união erótico-amorosa. Só assim se sentiria completo, preenchido pelo outro, satisfazendo seu desejo, pois os amantes, tal como nos diz Octavio Paz, desejam a completude: "somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude" (PAZ, 1994, p. 41). O poema mostra corpos que traduzem desejos, corpos eróticos e um sujeito desejante. Como podemos deduzir, corpo e desejo entrelaçam-se revelando a força erótica do poema por meio das imagens metafóricas dos corpos dos amantes. Afinal, o desejo perfaz e move o erotismo. A esse respeito, Paz acrescenta que os sentidos tornam o corpo erotizado e o transformam em imagem para a poesia por meio da imaginação:

> Não é isso, afinal, o que acontece no sonho e no encontro erótico? Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações. [...] Os sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o *ver* e o *crer*. Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens (PAZ, 1994, pp. 11-12).

No poema em análise, o erotismo é despertado pela imaginação do corpo do outro, “Tu”, em contato com as sensações despertadas por esse corpo no sujeito poético. Corpos que são convertidos em imagens a partir das sensações corporais, tal como afirma Paz.

O corpo do outro surge metaforizado nas imagens metonímicas de um bule e de porcelana que sugerem um corpo feminino sensual e sexual aos olhos do sujeito poético que o deseja, como vemos nos versos da primeira e da segunda estrofes: “Fosse teu corpo um bule, exuberante/ e esguio, de rosto oculto e mãos/ como hastes a vermelho-ferro [...] / Fosse teu corpo porcelana brava/ como o sinto, leve, branco-vidrado” (GASTÃO, 2011, p. 79).

Na primeira estrofe, os elementos metonímicos são construídos pelas associações do corpo da mulher ao bule, com rosto, mãos e boca da qual exala um vapor que seduz o eu lírico. Este eu projeta seu corpo no corpo do outro mediante a fusão dos corpos que se dá a partir das sensações: “tornar-me-ia eu num Tu em meu/ nada de alto colo e formato fruto, / asa em ansa, moldada em chama/ por ti ateada, ferina e triangular” (GASTÃO, 2011, p. 79). Ao que tudo indica, o gênero do sujeito lírico é masculino. Podemos notar isso nos elementos que diferem seu corpo do outro ser. Além disso, embora isso não torne o corpo do eu lírico totalmente definível, a asa “ateada, ferina e triangular” pode simbolizar o órgão sexual masculino, na medida em que “o triângulo com a ponta para cima é símbolo do fogo e da força geradora masculina” (BECKER, 2007, p. 281). Por outro lado, as asas podem indicar ainda um ser celestial, como um anjo ou até mesmo o próprio Eros, dado que seu simbolismo estabelece uma relação intermediária entre o céu e a terra (BECKER, 2007, p. 210).

Na segunda estrofe, por sua vez, a porcelana de que é feito o bule é imagem metafórica do corpo feminino, sentida como brava, que podemos deduzir como rústica ou que oferece resistência ao toque, e, ao mesmo tempo, sendo leve e vista como branco-vidrado, no qual o sujeito lírico beberia o chá vermelho-ferro, como sugere o título. Em outras palavras, o bule e o chá são o próprio corpo feminino cujos seios, “pomos”, desabrocham ao serem “bebidos”, estimulados sexualmente, tomados pela boca do eu lírico: “nele beberia o chá/ de tampa inventada num ápice de/ botão, minúsculos ambos, um esfriado/ de cerâmica e espanto, o outro quente/ de púrpura de Cassius – recomeçando os/ dois a moldar o pomo em forma de crista” (GASTÃO, 2011, p. 79).

Nesses versos finais do poema, podemos observar que uma sugestiva e visceral concepção do ato sexual emana do ato erótico-amoroso realizado pelo sujeito poético. Conforme explica Paz, no ato sexual os corpos perdem-se em sensações:

> O encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, é todas as formas do mundo. [...] Nós nos perdemos como pessoa e nos recobramos como sensações. À medida que a sensação se faz mais intensa, o corpo que abraçamos se faz mais e mais intenso. Sensação de infinitude: perdemos corpo nesse corpo. O abraço carnal é o apogeu e a perda do corpo (PAZ, 1994, p. 182-183).

Ora, a realização plena do desejo do sujeito poético se desdobraria na união sexual com o corpo do outro. Nessa união, os corpos dispersar-se-iam em sensações e visões, como mostram os versos, perdendo-se intensamente um corpo no outro, deixando de ser forma e presença para converterem-se apenas em sentidos físicos por meio dos quais se realizaria o ato sexual. Somente depois disso, os corpos tornariam-se presença novamente. Sendo assim, o ato amoroso é, então, esse perder-se dos amantes um no corpo do outro por meio das sensações. No poema, o paladar sugere o ápice da combinação de sensações. É o prazer sentido pelo corpo inteiro do eu lírico gerado a partir do corpo do outro. Esse poema gastaniano é um todo sinestésico em que os sentidos vão emergindo do corpo daquele que o eu lírico deseja e do seu próprio corpo durante o ato amoroso do qual emana uma atmosfera erótica gerada pelas assonâncias presentes no poema.

Vale ainda ressaltar que, em “Chá vermelho-ferro”, os corpos emergem em imagens insólitas, criadas a partir de aproximações estranhas e inusitadas, tais como as imagens de bule e porcelana brava relacionadas ao corpo feminino, que correspondem a uma experimentação de Ana Marques Gastão com os recursos poéticos do surrealismo, que nesta dissertação, não iremos aprofundar.

Assim, a palavra poética gastaniana revela uma relação intensamente corpórea, em que a sensualidade dos corpos é despertada por meio da força erótica da comunhão de um eu com o outro, como constatamos por meio da análise do poema em questão, no qual o erotismo emerge das imagens e das metáforas[12].

Retomando Octavio Paz, que salienta que a poesia manifesta um mundo outro, o mundo dos sentidos, que nos possibilitam ouvir e ver o imperceptível, o impalpável no lirismo poético, entendemos que a poesia nos torna capazes de transcender o limite do indizível, na medida em que nos revela e nos faz perceber e contemplar o corpo do poema para além de sua constituição verbal, tendo em vista que a essência intrínseca da poesia é despertar os sentidos para sondar e

---

[12] Para Alfredo Bosi (2000, p. 19), a imagem é produto da imaginação do poeta, uma experiência que vem enraizar-se no corpo. Ao passo que a metáfora se constitui de uma transferência, que causa um efeito analógico no poema, pois “enquanto provém da intuição de semelhanças, a metáfora aparece como imagem” (BOSI, 2000, p. 40).

construir novas significações. Na poesia de Ana Marques Gastão, os sentidos formam um elo entre o ver e o sentir. As sensações corporais são transformadas em imagens e metáforas no corpo do poema. Na obra lírica *Adornos*, os sentidos erotizam a linguagem da poesia. Há necessidade, portanto, de que o ponto de partida sejam os sentidos do corpo para haver erotismo, como afirma Octavio Paz: "poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias – poemas e cerimônias." (PAZ, 1994, p. 14).

Quando consideramos a necessidade do emprego dos sentidos do corpo para haver o erotismo, passamos a definir a poesia como corporeidade, já que erotiza a linguagem, demonstrando o sentido erótico da criação. Na análise do texto poético "Pregadeira", no tópico seguinte, observaremos a criação erótica do poema na obra gastaniana, em que as palavras são seduzidas a entrar no poema, e a poeta é seduzida pelos sentidos a dizer algo que é quase indizível fora da estrutura do poema.

Ainda da seção "Confeitos" da obra gastaniana, tomemos o poema "Groselheira-brava" para analisarmos o erotismo dos corpos. Ei-lo transcrito:

> Espartilhe-se o excesso labial
> de uma groselheira-brava,
> desça-se, por entre as escadas
> de um semi-levantado vestido
> em musselina azul, a mão,
> banhada em lágrimas e seda.
>
> Oh, como o sabor é exuberante
> e ameigado de ácidos confeitos,
> harmonioso em alegrias e tormentos.
> (GASTÃO, 2011, p. 70)

Neste poema, o erotismo emerge da prática sexual sugerida nos versos do poema que resulta do encontro erótico dos amantes. Para Octavio Paz, o erotismo é sexualidade transfigurada pela imaginação humana, metáfora, e, embora sofra diferentes transformações, nunca deixa de ser essencialmente impulso sexual. Nas palavras do autor,

> O erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens [...]. O erotismo é invenção, variação incessante [...]. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um. (PAZ, 1994, p. 16).

Os gestos de beijar e tocar a groselheira-brava descritos ao longo dos versos do poema sugerem a realização do ato erótico. Groselheira-brava é metáfora do corpo feminino. Um corpo sensual e sexual que é estimulado pelo beijo e pelo toque das mãos do outro até atingir a excitação sexual, como podemos deduzir dos versos da primeira estrofe do poema pela humidade e viscosidade da mão "banhada em lágrimas e seda". Corpo no qual e a partir do qual se concretizam os desejos sexuais do outro, ainda que a groselheira-brava ofereça certa resistência, tal como sugere o adjetivo brava. Por outro lado, podemos associar brava aos espinhos da groselheira, o que indicaria ainda certo prazer que envolve o jogo amoroso entre negacear e doar-se, e, até mesmo, ferir ou ferir-se.

No poema, o ato sexual compara-se ao paladar, à degustação, ao ato de saborear, pois a groselha, enquanto imagem metafórica do corpo feminino, é um fruto comestível de sabor acidulado. Assim, beijar e tocar o corpo feminino são atos genuinamente prazerosos, palatáveis, visto que "a boca é o órgão que permite o desfrute dos sabores" (MAFFEI, 2010, p. 114). Udo Becker, no *Dicionário de símbolos*, afirma que "geralmente o beijo é expressão de intimidade e sinal de veneração. Além do sentido erótico real (que também pode assumir caráter de símbolo no casamento), o beijo também possui relevância sagrada" (BECKER, 2007, p. 44). Diante disso, podemos dizer que a boca do eu lírico saboreia o corpo do outro, o corpo da mulher por meio do beijo.

Além disso, todos os sentidos participam do ato sexual, o que o torna sinestésico e erótico, como confirma a leitura dos versos finais do poema: "como o sabor é exuberante / e ameigado de ácidos confeitos, / harmonioso em alegrias e tormentos" (GASTÃO, 2011, p. 70). O sabor é sentido pela mão que toca o corpo da mulher, pelos olhos que o veem, pelos cheiros oriundos do corpo, pela voz do outro presente nas sibilantes que orienta o tato no poema. O erotismo presente nesse poema é potencializado pelos sentidos, pela sensibilidade dos corpos dos amantes no encontro erótico.

A partir dos versos "Espartilhe-se o excesso labial / de uma groselheira-brava", depreendemos ainda que o sujeito poético morde os lábios da mulher, o que potencializa a imagem metafórica da violência do beijo como um ato carnal erótico e violento, tanto para o sujeito lírico quanto para a mulher que é beijada. Podemos dizer, então, que no poema em questão o erótico, de certo modo, está atrelado ao violento.

Na poesia gastaniana, o erotismo está presente até mesmo quando trata-se do envelhecimento do corpo. Selecionamos dois poemas de *Adornos* nos quais o estado de velhice estabelece um elo entre a esfera carnal e a espiritual, pois a perda da vitalidade corporal alimenta o desejo pelo espiritual. Vejamos o primeiro poema constante da seção "Confeitos":

AÇUCENA DE AÇUCAR

Retirando as mãos da nuca,
sob a pele de exuberância
prudente, a mulher reconhece
os nós d'água, destino de queda
em ascensão. Num veio de luz,
vê desfazer-se uma açucena
de açucar, estremecida e pálida.

Já não atraídos pelo desastre,
os lábios retomam a consciência
do exagero ébrio de quem por de
mais ama e, por isso, a mulher
vai passajando a dor velada,
vigiando o rigor dum desejo
tão corporeamente espiritual.
(GASTÃO, 2011, p. 74)

Este poema possui forte carga erótica. A sonoridade do título e dos versos com as sibilantes insinuam o sensual no ato da leitura, em que pode ser sussurrado.

Aqui observamos que, por meio da sensibilidade tátil, a mulher reconhece os nós d'água em seu corpo, sinais do envelhecimento, "destino de queda / em ascensão" (GASTÃO, 2011, p. 74). Octavio Paz afirma que "não há remédio contra o tempo. Ou, ao menos, não o conhecemos. Mas devemos nos confiar à corrente temporal, é preciso viver. O corpo envelhece porque é tempo como tudo o que existe sobre esta terra" (PAZ, 1994, p. 189).

Na medida em que a pele é a mistura[13] de todos os sentidos corporais, a mulher enxerga e torna-se ciente da velhice do corpo ao tocar sua pele "de exuberância prudente" com as mãos, pois só ela "sobre si mesma adquire consciência, também sobre a mucosa e a mucosa sobre si mesma" (SERRES, 2001, p. 16), um simples toque possui uma carga sensorial e erótica, evidente nos versos do poema, toque que desperta o corpo erotizado pelos sentidos apurados, porque a sensualidade povoa a pele (SERRES, 2001, p. 67). É na pele do corpo da mulher que se inscrevem as marcas do tempo. Afinal, a pele é "porta-rugas [...] Somos revestidos de uma cera mole, quente, espelho opaco, superfície reversa, riscada, pontilhada, diversa, onde se

[13]Mistura é um dos conceitos usados por Michel Serres, em sua obra *Os cinco sentidos* (2001), para referir-se ao tato como predominante e à pele como sentido comum, porque está em todo o corpo e porque por meio dela tocam-se o mundo e o corpo, como explica o filósofo: "*sensorium commune*: sentido comum a todos os sentidos, que serve de elo, ponte, passagem entre eles, [...] A pele forma a tela de fundo, o contínuo, o suporte dos sentidos, seu denominador comum, cada sentido, proveniente dela, exprime-a intensamente à maneira e na qualidade de cada um. [...] nela, por ela, com ela tocam-se o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido" (SERRES, 2001, p. 66-77, grifos do autor).

reflete um pouco o universo, onde ele escreve, onde o tempo traça a sua passagem (SERRES, 2001, p. 71).

Sob a luz, a mulher contempla a imagem da "açucena de açucar" a desfazer-se em seus lábios. Essa imagem metafórica da "açucena de açucar" sugere a dissolução de si própria, do seu corpo. O seu olhar perceptivo abarca os avanços do seu estado de velhice que o verso descreve como "estremecida e pálida". Esse ato contemplativo de seu corpo de mulher desvela a carga erótica do poema. Em outras palavras, o ato de contemplar o envelhecimento desperta a sensualidade do corpo. A imagem da "açucena de açucar" dissolvida em seus lábios sugere essa voluptuosidade, o "exagero ébrio" de sentir prazer em saborear o corpo imerso no desastre do envelhecimento. Os versos do poema insinuam a relação erótica de "quem por demais [se] ama" (GASTÃO, 2011, p. 74, acréscimo nosso). Ela sabe que seu corpo está sujeito aos efeitos do tempo, por isso torna velada a dor motivada por esse destino.

O amor por seu corpo faz a mulher vigiar rigorosamente um "desejo tão corporeamente espiritual" que inscreve no corpo do poema o desejo situado entre a esfera carnal e a espiritual. Em outras palavras, ela passa a observar as sensações de seu corpo que despertam seu desejo sexual, pois, mesmo ao perceber que seu corpo está envelhecido, ela sente desejo sexual, o qual se revela muito mais espiritualizado, na medida em que se vale mais da imaginação. De acordo com Paz, "o erotismo é, em si mesmo, desejo – um disparo em direção a um mais além" (PAZ, 1994, p. 19). Ela busca um fim transcende, almejando a salvação, o desejo tão corporeamente espiritual que remete à dualidade barroca entre o corpo e a alma, pois os sentidos corporais da mulher despertam tanto o desejo sexual quanto o espiritual. Esse misticismo presente no poema mostra que "a alma e o corpo não se separam, mas se misturam, inextrincavelmente" (SERRES, 2001, p. 21). O corpo da mulher deseja a alma, portadora de todos os sentidos e imune à temporalidade terrena.

Na poesia erótica de *Adornos*, os sentidos corporais estabelecem laços com a espiritualidade. É uma poesia mística que se cria ao longo dos poemas. No plano sagrado, os sentidos erotizam a relação com a divindade.

Do mesmo modo que no anterior, esse outro poema, "Madeira doce", sugere que a sujeição do corpo aos efeitos do tempo, remetendo-se ao uso danoso dos sentidos corporais, porque expostos aos excessos, o que gera consequências corrosivas. Tal poema faz parte da seção "Inflorescências", de *Adornos*.

De um imenso trago
bebe-se, puro, o vinho

de madeiras doces e travo
melódico enquanto,
no urzeiral nevado,
a ave seca o penoso bico.

De tédio, vêm e vão
as estações, na erosão
dos corpos, indiferentes
à morbidez de exíguas
lembranças, ou ao excesso
de malignas ostentações.
(GASTÃO, 2011, p. 62)

O poema sugere que o tédio prevalece à passagem do tempo e à lembrança dos corpos, indicado pela passagem das estações que se repetem enquanto os corpos envelhecem indiferentes a duas coisas que a sociedade considera mórbidas e malignas se são manifestadas nos corpos envelhecidos: as exíguas lembranças do ato sexual e as ostentações de desejo sexual. Ao mesmo tempo em que Ana Marques Gastão ironiza a ideia social predominante de que o ato ou o desejo sexual de um corpo envelhecido é mórbido ou maligno, ela ressalta que o corpo envelhecido é indiferente a essa ideia predominante da sociedade. A poeta mostra liricamente que os corpos são atravessados pela temporalidade e problematiza os preconceitos a respeito de que o desejo sexual e sua expressão, na velhice, correspondem a excessos do corpo. No poema, a "erosão dos corpos" dá-se pela passagem do tempo que segue o movimento ritmado das estações, uma vez que nossos corpos são "súditos do tempo. Somos tempo e não podemos nos abstrair de seu domínio" (PAZ, 1994, p. 189). Essa erosão aumenta e torna-se ainda mais evidente com a indiferença dos corpos envelhecidos quanto à ideia socialmente convencionada relativa "à morbidez de exíguas / lembranças, ou ao excesso / de malignas ostentações" (GASTÃO, 2011, p. 62).

Para a poeta, os corpos são perpassados por lembranças que espelham esse atravessamento do tempo, remetendo à ideia de Michel Serres de que elas são gravadas na pele do corpo que recebe o "depósito das lembranças, estoque de nossas experiências ali impressas, banco de nossas impressões, geodésicas de nossas fragilidades. Não procurem fora, nem dentro da memória: a pele é toda gravada, tanto quanto a superfície do cérebro, toda escrita também" (SERRES, 2001, p. 71). Ao mesmo tempo e ainda segundo Serres, o corpo erodido pode refletir as consequências do excesso de usufruto dos sentidos corporais, uma vez que "uns olham, contemplam, veem; outros acariciam o mundo ou se deixam acariciar por ele, atiram-se, enrolam-se, banham-se, mergulham nele e, às vezes, se esfolam" (SERRES, 2001, p. 32). Apesar de, no corpo, ficarem gravadas as marcas dos gozos sexuais e outros prazeres, há a ideia

predominante, no mundo ocidental, de que, na velhice, o corpo não deve ostentar essas marcas nem os desejos porque são considerados malignos, inadequados a uma pessoa idosa.

Os versos da primeira estrofe do poema sugerem o orgasmo intenso e rápido por meio das imagens de tragar o vinho de uma só vez e pelas imagens de penetração presentes nos dois últimos versos: “De um imenso trago / bebe-se, puro, o vinho/ [...] enquanto, / no urzeiral nevado, / a ave seca o penoso bico” (GASTÃO, 2011, p. 62). Podemos dizer que “a ave seca o penoso bico” é metáfora do pênis e “urzeiral nevado” é a vulva com o púbis branco, grisalho, de uma mulher envelhecida. Ainda, o vinho, em uma de suas simbologias, associa-se à embriaguez, e, do mesmo modo, o coito pode ser comparado à embriaguez na medida em que a ação do vinho é imediata e efêmera, tal como o prazer no ato sexual que, por outro lado, assim como o vinho, é considerado divino, sagrado, já que também simboliza a ligação com a eternidade. Assim, o ato de beber o vinho é sensorialmente complexo, porque é intensamente sinestésico: “o vinho / de madeiras doces e travo / melódico”, em que degustação e audição se juntam, acentuando o erotismo do paladar. O corpo reage à bebida que percorre o seu interior. O vinho é símbolo clássico na poesia portuguesa. E pode remeter também àquele produzido na ilha de Madeira, em Portugal, a partir da oxidação em cascos de madeira que o tornam adocicado. Nesses versos, as sinestesias são construídas com os sentidos do tato, do paladar, do olfato, da audição e da visão.

O vinho simboliza a bebida dos deuses, a imortalidade, porque faz a ligação com a divindade a partir da embriaguez mística, evidenciando o erotismo sagrado presente nos versos gastanianos. Nessa medida, podemos depreender que o vinho simboliza o sagrado que se entrelaça ao corpo sensual. Além disso, a imagem da ave manifesta o elo entre o divino e o humano presente no poema, pois, em sentido simbólico, tem papel intermediário entre o céu e a terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 688). Essa oposição entre sagrado e profano alude à dualidade barroca do ser humano dividido entre o corpo e o espírito. Desse modo, a poesia de Ana Marques Gastão mostra essa dualidade reinventada para evidenciar o entrelaçamento do sagrado com o profano.

Nos poemas “Açucena de açucar” e “Madeira doce”, com os quais demonstramos a predominância do erotismo corporal, é possível observar a experimentação que Ana Marques Gastão faz com os recursos estéticos do Barroco, conseguida a partir de imagens antitéticas e da sinestesia, reinventando, assim, o tema do erotismo.

2.2 A sedução pela palavra poética

Nas palavras da crítica literária Rita Taborda Duarte, a poesia de Ana Marques Gastão, em *Adornos*, parte da proposta de reinvenção de significados que se desenvolve "pela alegoria, pela alusão, pela marca de um efeito de estranheza que vai construindo significações, num esforço de dizer, de sentir que também é o esforço da própria elaboração poética" (DUARTE, 2011, p. 1). A poeta está constantemente envolta pelo véu das indagações sobre o ato poético. Suas minuciosas reflexões são transportadas para o papel e são o veio de alguns de seus poemas. A esse respeito, no livro de ensaios *As palavras fracturadas* (2013), Ana Marques Gastão aponta que a palavra poética é "acto individual e criador do domínio da liberdade, da imaginação e da fantasia" (GASTÃO, 2013, p. 61). Essa reflexão sobre o ato poético é constante nos poemas de *Adornos* e surge inteiramente relacionada ao sensorial, que é o principal veio desse livro, tornando a poesia gastaniana erótica e sedutora no sentido de que a poeta seduz e ao mesmo tempo é seduzida pela palavra poética. Assim, os poemas que tratam da escrita poética têm intenso teor erótico e mostram esse relacionamento entre poeta e poema.

Vejamos o poema transcrito retirado da seção "O rapto", em que predomina a sensação tátil e cuja palavra rapto pode nos remeter à significação de tirar algo de alguém de forma brusca e sem consentimento ou pode ser concebida como um estado de quem se encontra maravilhado, encantado:

PREGADEIRA

Cozo o botão
a linha de sangue,
prego-o à página,
cedo à seda.
Semeio outro nó.

Lesto, embalo-o
ao peito, digo:
meu anjo e anseio,
sou uma pregadeira
de aço e pó.
(GASTÃO, 2011, p. 30)

Este poema pode ser lido como metáfora do fazer poético que revela o erotismo presente na criação. Como o título e os versos do poema sugerem, a pregadeira é a metáfora da poeta, e a escrita do poema é uma costura, ou, por outro lado, a plantação de uma semente, como sugere o verbo semear e a imagem do botão – peça que ata partes do vestuário ou estágio de uma planta. A pregadeira tem a habilidade de realizar um trabalho manual cuidadoso para pregar o botão numa superfície, fazendo os pontos que o pregam no tecido, pois dispensa a máquina de costura. Neste caso, o poema é uma costura à mão, isto é, que exige mais tempo e atenção para

ser elaborado. Embora a costura do botão lhe cause ferimentos, a poeta entrega-se, envolve-se intensamente com seu trabalho de pregadeira, isto é, com a iminente criação do poema. Isso indica que o núcleo desse poema é metapoético. E tal associação entre costura e criação poética sugere o erotismo no próprio ato poético pelo contato do corpo da poeta, no caso, suas mãos, com uma parte do corpo do poema, a palavra poética metaforizada pelo botão. Nesse contato, a poeta se fere, e a palavra poética fica presa no poema. É uma sedução que envolve certa tensão e violência como indica a imagem do sangue.

Temos quatro elementos – botão, poema; linha, lápis; seda, página; e nó, palavra, verso, estrofe e ritmo –, que criam o corpo do poema. A metáfora da costura do poema nos remete à etimologia da palavra texto cuja origem está no vocábulo latino *textum*. Nessa acepção, assim como um tecido, o texto é formado por um conjunto de fios entrelaçados, ou seja, por elementos que se ligam para formar, com palavras, frases, seus sentidos. Assim, a poeta costura o corpo do poema com "linha de sangue". Em outras palavras, o botão pregado na página pode ser lido como o poema escrito no papel, processo que faz a poeta sangrar. Cada um dos nós pode constituir as palavras que darão vida ao poema. A cada nó costurado pelos dedos da poeta nasce um verso ou uma estrofe.

No trabalho da poeta-pregadeira predomina o sentido tátil. As mãos e os dedos da poeta são seus principais instrumentos de trabalho, como também todo o seu corpo e os sentidos que usa para imaginar e criar o poema, uma vez que o tato é o sentido da criação, como observa Ana Hatherly, em *A poética dos cinco sentidos* (2010), ao descrever liricamente o trabalho das tecedeiras que produzem outra dimensão a partir do tato e da forma como lidam com os fios, dispondo-os em um sistema regular, imagem que estabelece uma relação erótica com a tapeçaria:

> A tapeçaria é uma pele de seda que lhe sai dos dedos. Os dedos húmidos. As mãos húmidas começam a estar viscosas. Aperta a mão contra a seda viva. Escorre pela mão por entre os dedos. Na boca entreaberta a saliva sobe. Depois escorre. Olhos fechados sentir a mão. Sentir na mão o estremecimento a convulsão. O nascimento. O vermelho o branco. A seda a lã as mãos que buscam puxam tiram a humidade o visco por fim o grito. O azul das órbitas. O tremor do medo o frio das pancadas. Por fim a água a roupa o leite. O primeiro gesto da mão procurando o contacto o calor animal o sabor o cheiro a forma do animal. Sentir com a pele. (HATHERLY, 2010, p. 45).

Assim como as tecedeiras, a pregadeira usa as mãos e toda a sensibilidade do corpo para criar o poema. Nessa medida, podemos relacionar o trabalho da poeta-pregadeira com o das tecedeiras, haja vista que a escrita de um poema se assemelha à produção de uma tapeçaria, e

que esses dois trabalhos envolvem o corpo e seus cinco sentidos, de modo sinestésico. Assim, a criação envolve a corporeidade na medida em que envolve, principalmente, o lado animal de sentir com a pele, de ferir e de ferir-se durante essa atividade.

Podemos dizer que há uma forte carga erótica no labor lírico de Ana Marques Gastão, a poeta-pregadeira, como vemos no poema, assim como vemos o erotismo presente no trabalho das tecedeiras de Ana Hatherly, pois o toque é criação e erotismo. Essa ideia leva-nos a repetir a afirmação de Octavio Paz (1994, p. 12) de que a essência poética do erotismo corresponde profundamente à essência erótica do poético, discutida no início deste segundo capítulo. Assim, erotismo e poesia estão intrinsecamente relacionados, ou seja, situam-se na mesma esfera de influência na vida do ser humano, já que há erotismo na poesia, assim como há poesia no erotismo. A poesia erotiza a linguagem, e esta torna-se capaz de nomear a sensação. Sendo assim, é válido dizer que os sentidos erotizam a linguagem poética.

As mãos da poeta-pregadeira, assim como os olhos, são indispensáveis, uma vez que o tato conduz a criação junto com os outros sentidos. Assim como as tecedeiras de Ana Hatherly trabalham a seda para a criação da tapeçaria, tecendo imagens com os dedos (HATHERLY, 2010, p. 42), do mesmo modo a pregadeira costura com os dedos as imagens do poema criadas por sua imaginação durante o devaneio. Desse modo, a pregadeira reinventa "imagens da matéria, imagens *diretas* da *matéria*. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece" (BACHELARD, 1989, p. 2, grifo do autor). Para Bachelard, a mão é o instrumento do pensamento do poeta que modifica o elemento material. Nesse sentido, a mão do artífice é a mão que desempenha o trabalho, que cria, que tem poder para transformar livremente. Assim entrelaçam-se imaginação formal e imaginação material, em que a primeira oferece uma contemplação do mundo ociosa e passiva, enquanto a segunda possibilita ao homem ser um ativo modificador da matéria, tornando-se um demiurgo. Disso provém o seu corpo a corpo com as substâncias do mundo. Dessa maneira, a imaginação material é criação. As mãos da poeta trabalham e criam o poema, transformando a matéria para criar novas imagens. No poema, os sentidos servem à imaginação da poeta e erotizam a linguagem da poesia, pois, como afirma Paz (1994, p. 12), a imaginação conjuga e move o ato poético e, assim como no ato erótico, transfigura a linguagem em ritmo e metáfora.

Para além disso, podemos afirmar que há um efeito de jogo no poema presente na palavra "cozo". Nos versos iniciais, o eu lírico afirma que coze o botão. A palavra cozer grafada com a consoante "z", significa preparar algo, mais especificamente, cozinhar, diferindo, com efeito, do homônimo coser, com "s", que significa costurar. No poema "Pregadeira", vemos as associações e junções que a poeta Ana Marques Gastão cria com os cinco sentidos a partir da

homonímia. Assim, o jogo entre cozer e coser gera ambivalências, sugerindo um novo viés de interpretação. Como aponta Maria dos Prazeres Gomes, no artigo *Barroco e poesia experimental: um diálogo de dois gumes* (1997), esse jogo com as palavras e as ideias justifica-se pelo caráter lúdico inerente ao Barroco que se consubstancia em instrumento de liberdade e rebeldia nas obras dos poetas experimentais, revelando o gume mais afinado do diálogo existente entre o Barroco e a Poesia Experimental (GOMES, 1997, p. 56-57).

Essa dupla significação da palavra no corpo do poema constrói imagens sinestésicas. Nessa medida, o poema gastaniano sugere que a criação poética é uma costura de tapeçaria e a plantação de uma semente, pois, ao mesmo tempo em que o poema é pregado na página em branco, o poema é semente que servirá como alimento para quem o ler. Alimento para a alma dos leitores, de quem se identificar com o poema. Por isso, podemos dizer que a poesia é alimento, o que revela o sentido do paladar, já que a escrita da poesia é como o preparo de um alimento, neste caso, o poema, que será consumido quando for lido. Dessa forma, podemos dizer que esse jogo de linguagem e essas associações são atos de criação poética, no caso específico da presente obra gastaniana.

Quando o poema está terminado, a poeta cria certa afeição por sua criação e passa a considerá-lo algo sagrado: “Lesto, embalo-o / ao peito, digo: / meu anjo e anseio” (GASTÃO, 2011, p. 30). Ao ser escrito, o poema torna-se algo divino, uma vez que a poeta passa a desejá-lo e vê-lo como um anjo que nos remete à sacralidade da escrita e da poesia.

Por fim, nos últimos versos do poema, a poeta denomina-se pregadeira: “sou uma pregadeira / de aço e pó”, cujo trabalho é costurar a poesia que eterniza um ser finito, na medida em que, ao dizer-se de aço, a criação do poema a purifica e espiritualiza (BECKER, 2007, p. 186), assim como o pó é a matéria que a constitui e simboliza sua transitoriedade (BECKER, 2007, p. 218). O poema criado pela poeta-pregadeira torna-se “um objeto único, criado por uma ‘técnica’ que morre no instante mesmo da criação” (PAZ, 1982, p. 20, grifo do autor). Dessa maneira, a poeta tece um poema único e irrepetível.

Tal poema desvela a poesia erótica e sedutora de Ana Marques Gastão em *Adornos*. O seu labor lírico nessa obra abarca os sentidos corporais que potencializam o erotismo, considerando que a poesia em si já é erotismo, como bem mostram os poemas analisados anteriormente. A criação do poema dá-se por meio da tessitura da palavra poética, num relacionamento íntimo entre poeta e poema, o que demonstra o trato da linguagem na poesia gastaniana.

Conforme escrevemos acima, o efeito de jogo presente no “Pregadeira” emerge do uso da palavra “cozer” que instaura diferentes significações no corpo do poema. Na poética

gastaniana, esse jogo pode ser entendido como uma abertura do texto poético para interpretações e sentidos outros, tal como elucida Márcia Helena S. Barbosa, no artigo *O efeito de jogo na poesia de Ana Hatherly* (2015), ao tratar do poema "Príncipe" dessa escritora portuguesa que se abre a múltiplas interpretações e sentidos. Segundo Barbosa, neste poema de Ana Hatherly, o jogo reside na abundância de significações que surgem durante a leitura, dado que o poema remete a outros textos, o que revela novas vias de interpretação que se entrecruzam com outras interpretações, sem anularem-se, perfazendo um mecanismo complexo existente na poesia hatherliana. Também, no poema gastaniano analisado, o vocábulo "cozer" promove o jogo que potencializa outras intepretações.

De certa forma, podemos afirmar ainda que o trabalho de criação de Ana Marques Gastão descrito no poema analisado possui semelhanças com os conceitos barrocos de engenho e arte, empregados no processo de experimentação realizado pela poeta portuguesa, como dito anteriormente. Segundo Maria dos Prazeres Gomes (1997), na poesia experimental "o *engenho*, se sobrepõe à arte, ou seja, à técnica e ao labor poéticos, e isto representa, sem dúvida, um aspecto de ruptura do equilíbrio clássico" (GOMES, 1997, p. 50, grifo da autora). Com efeito, observamos em "Pregadeira" o interesse da poeta pela técnica presente no desenvolvimento do seu trabalho poético.

Noutros poemas de *Adornos*, podemos também perceber o erotismo na escrita poética, como em "Escrita de cheiro", da seção "Inflorescências", cujas sensações olfativas inovam as imagens sobre a escrita poética. Vejamos:

Um odor a grafite ardente,
dormente, lança de si
este pedaço de mina,
radiada, escamosa,
– é escrita de cheiro,
paladar, anseio,
a força de não estar só.

Agreste, como uma mão
de fuligem, ajuda-me,
em seu caminho inóspito
e acidentado, na subida
eviterna do chão aos dedos.

O aroma poeirento, juncado
de estrelas e madeira,
não é meu, meu é este
desejo clastomaníaco
de os poetas se evolarem,
cristalinos, ígneos, em leitos
de carvão ao fim do lápis.

(GASTÃO, 2011, p. 55)

O poema em questão põe em evidência a relação estabelecida entre a escrita e as sensações, especificamente, a sensação olfativa. O eu lírico concebe a escrita como aromática, porque os dedos da mão pressionam a grafite ao escreverem no papel e fazem esta exalar odor, transformando em "escrita de cheiro" o ato poético.

Na segunda estrofe, o lápis surge metaforizado e desdobra-se na imagem da mão de fuligem. Enquanto instrumento poético, ainda que agreste, indomável, sua função consiste em ajudar o poeta, mas encontra obstáculos, pois o caminho é inóspito, acidentado e árduo. Isso torna a tarefa do lápis repetitivamente incansável, sem fim, pelo seu movimento para obedecer aos dedos do poeta, ainda que ofereça certa resistência, como mostram os versos: "na subida/ eviterna do chão aos dedos", nos quais há ainda a sugestão visual do toque do lápis na página e de sua subida entre a escrita de uma palavra e outra durante a composição do poema. Aqui observamos que a escrita poética provém dos movimentos do lápis na página em branco que é orientado pelos movimentos das mãos e dos dedos do poeta.

Os versos da terceira estrofe sugerem que o sujeito lírico é um poeta que inala o odor emanado no ato da escrita quando seus dedos pressionam o lápis no papel para fazer nascer o poema, que ganha forma, ao mesmo tempo em que exala aroma: "um aroma poeirento, juncado de estrelas e madeira". Em seu íntimo, o eu lírico anseia que os poetas se evolem luminosamente em carvão ao final da rigorosa e odorífica criação do poema. Isso nos permite pensar na transformação do poeta em essência aromática ao final de sua criação para que contamine o leitor, e do leitor exale, quando este realizar a leitura do poema, perfazendo o erotismo. Disso deduzimos, também, que tanto o poeta como o poema são odor. Assim, no poema em análise, a escrita poética e a leitura do poema são perpassadas por percepções sinestésicas que potencializam o olfato: "Um odor a grafite ardente, / dormente, lança de si / este pedaço de mina, / radiada, escamosa, /– é escrita de cheiro" (GASTÃO, 2011, p. 55). Paradoxalmente, o sujeito poético destaca que o odor do poema, no qual reside a sua mensagem, o seu ritmo, o prazer que desperta no leitor, não provém do poeta, mas sim do lápis. Por isso os poetas são clastomaníacos, isto é, obcecados pelo pedaço de rocha de que o lápis é feito, a grafite.

Ressaltamos, no poema "Escrita de cheiro", a experimentação realizada por Ana Marques Gastão na obra lírica *Adornos* a partir da PO.EX, com o Surrealismo, que se evidencia na imagem construída do desejo dos poetas de se evolarem em leitos de carvão do lápis, parecendo que se desmancham no poema ou são absorvidos pelo poema ao final da criação. De certa forma, podemos dizer que isso remete à desintegração retratada na tela de Salvador Dalí,

A persistência da memória (1931), sugerindo que o texto de arte, ao mesmo tempo em que integra o artista na própria obra, desloca o leitor da realidade imediata e instiga nele a imaginação, dando a ideia de que a arte cria outras realidades que, no primeiro momento, parecem irreais.

Sabendo que o olfato está vinculado à memória, como afirma Michel Serres, para quem este é o "sentido raro das singularidades, o olfato desliza do saber à memória e do espaço ao tempo; certamente das coisas aos seres" (SERRES, 2001, p. 172), pensemos que a leitura de um poema nos possibilita guardá-lo para posterior rememoração. Por isso a escrita é de cheiro, tem cheiro, exala cheiro, já que o olfato nos remete ao que foi vivido ou lido, neste caso. Assim, o poema sempre vai estar presente em nossa memória. A esse respeito, Octavio Paz fala na experiência poética que o poema proporciona ao leitor, isto é, "a leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética" (PAZ, 1982, p. 30), uma vez que o leitor revive o ato poético durante a leitura. Dizendo de outro modo, a leitura é o encontro do leitor com o poema, um encontro sensual, porque cheio de sensações que convocam todos os sentidos do corpo do leitor.

Por outro lado, podemos afirmar ainda que, no poema, a poeta opera com o campo lexical quando emprega de forma original e rara certos vocábulos, como clastomaníco, que pode se referir ao ato criativo como resultante da ação de fazer e refazer o poema. Na segunda estrofe, a poeta diz que o lápis agreste a ajuda na subida de um caminho eviterno, isto é, um caminho eterno, já que o trabalho de escrita e reescrita, que envolve as sensações, é infindável para ela. E disso advém a sua claustomania de fazer, destruir e refazer seu trabalho em busca, talvez, de uma técnica, tal como Paz (1982, p. 20) destaca que cada criador tem sua técnica. Ela diz-nos que é uma poeta que não se satisfaz com o apelo final, a parte mais manifesta do poema. Assim, essa claustomania presente no ato poético representa esse caminho de subida para a construção de algo, um caminho eviterno, como ela diz, que não tem fim. Portanto, a criação poética provém do aprimoramento técnico que visa alcançar uma forma estética idealizada.

Em outra seção, a terceira, intitulada "Ondulações", no poema "Efígie hermafrodita", o sujeito poético fala que "[...] escrever é escutar, / ver, calar, deslizar, / a ritmo de hamadríades / que nascem e morrem / dentro d'uma árvore oca" (GASTÃO, 2011, p. 40). Depreendemos destes versos o veio metapoético que perpassa a poesia gastaniana em *Adornos*, como constatamos nos poemas lidos anteriormente.

Em outro poema, "Estrofe de ambrósia", que compõe a seção "Confeitos" da obra gastaniana, o corpo do poema é novamente erotizado pelos sentidos. Vejamos como se dá tal relação lendo-o na íntegra.

> Que uma estrofe em ambrósia
> se consuma, gozoso apetite
> entre volúpia e firme vontade,
> pois se o alimento é d'um secreto
> nome – água matizada em quieto
> lago ou ofuscada obstinação –, seja
> o coração uma boca, os ouvidos
> uns lábios, o nariz uma coroa de sal.
> (GASTÃO, 2011, p. 69)

O poema sugere que o corpo poético é "ambrósia". "Alimento da imortalidade, a ambrosia é, assim como o néctar, um privilégio do Olimpo. Deuses, deusas e heróis dela se nutrem" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 43). O corpo do poema encerra a própria constituição poemática em uma estrofe de "ambrósia" consumível, como lemos no próprio título do poema e nos seus versos iniciais: "Que uma estrofe em ambrósia / se consuma". Sendo "ambrósia", o poema é alimento secreto que aguça o paladar do poeta, seu criador, e do leitor, que dele se alimenta, nutrindo-os, tal como aos deuses. O poema seduz e é saboreado "entre volúpia e firme vontade" durante a leitura, em que os versos entram pelos olhos, pela boca, pelos lábios, pelos ouvidos, pelo nariz, numa voluptuosidade erótica, o que equivale a dizer que a leitura de poesia é uma experiência sinestésica que converge para o erotismo, como também é a criação do poema.

Percebemos, no poema, duas relações eróticas: a do poeta, seduzido pela poesia, impulsionado pelo desejo de escrever o poema, do mesmo modo como o corpo relaciona-se com outros corpos; e a do leitor, também seduzido, atraído, magnetizado pela linguagem do poema, de modo semelhante ao de quem deseja conhecer fisicamente esse outro que é a linguagem erótica, isto é, o poema. Marilena Chauí, no ensaio *Laços do desejo* (2006), salienta que a palavra desejo deriva do verbo *desidero*, cuja declinação, *desiderum*, por sua vez, remete à significação da ideia de perda que visa ser preenchida. Assim, "*desiderium* é o desejo ou apetite de possuir alguma coisa" (CHAUI, 2006, p. 23). Tal "apetite de possuir" é próprio do desejo que se consuma por intermédio do corpo. No verso gastaniano, a sedução desperta o desejo que resulta do prazer implícito na concretização do ato de criar o poema e no ato de ler o poema.

Constatamos, pois, que a sedução faz parte do próprio fazer poético. Nele reside o jogo entre a poeta e a linguagem, que consiste em seduzir as palavras para que, assim, seduzidas, erotizadas, componham o corpo do poema. Segundo Leyla Perrone-Moisés, "a linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu

começo, meio e fim" (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13), sendo essa sedução inerente à linguagem poética.

Há, ainda, inter-relacionado a essa sedução, o jogo do poema com o leitor em que o primeiro desafia, seduz o segundo a decifrar, conhecer ou reconhecer o corpo do poema, sua linguagem erótica. E esse encontro erótico só pode ocorrer por meio do contato físico. Afinal, na poesia, "a linguagem é sempre promessa falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência" (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 20). O poema é, então, um espaço corporal de sedução e erotismo.

A degustação do poema gera o gozo no leitor, pois:

> A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. Como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é "eu te desejo", e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (BARTHES, 1981, p. 64).

Roland Barthes trata da sensualidade do corpo textual em que as palavras poéticas erotizam a linguagem por meio dos sentidos corporais, que criam imagens e seduzem o leitor. No poema, a sedução e o erotismo se dão a partir do predomínio de elementos que denotam o paladar: "alimento", "água", "boca", "lábios", "sal", os quais sugerem que a poesia é para ser consumida e degustada no ato sinestésico da leitura. Assim, podemos dizer que a pele da linguagem, destacada por Barthes, é reinventada por Ana Marques Gastão a partir do paladar, da pele da boca, do tato na boca, e que o tato se potencializa com o paladar e com os demais sentidos.

"Estrofe de ambrósia" traz a sugestão de que o poema é a própria consumação do corpo, de que é um corpo para ser provado, consumido, comido. Percebemos que as metáforas sinestésicas presentes nos versos "seja / o coração uma boca, os ouvidos / uns lábios, o nariz uma coroa de sal" (GASTÃO, 2011, p. 69) constroem novas significações que unem corpo e linguagem, explorando a carga erótica das palavras, que erotizam o corpo do poema. Observamos que todos os sentidos convergem para o paladar, potencializando-o, de forma que o poema seja consumido pelo leitor primeiramente com a boca e depois com todo o seu corpo, o que gera prazer, o prazer primeiro que a poeta quer que o leitor tenha ao entrar em contato com o poema. Reiteramos essa ideia com a simbologia da boca registrada por Chevalier e

Gheerbrant de que ela é “a abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criadora e, muito particularmente, da insuflação da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 133). Como mostra a sua simbologia, a boca, em si mesma, já é erótica. Quando o leitor vivencia a “experiência poética” (PAZ, 1982, p. 137), como sugere o poema em análise, todos os sentidos tornam-se, ao mesmo tempo, paladar e pele, isto é, tato, que é o sentido da própria criação, “parece predominar, reunir o sentido comum, soma dos cinco sentidos, com que tece a tenda” (SERRES, 2001, p. 49). Essa relação entre poeta, leitor e poema revela, na obra gastaniana, o que destaca Octavio Paz no que se refere às “afinidades entre erotismo e poesia: o primeiro é uma metáfora da sexualidade, a segunda uma erotização da linguagem” (PAZ, 1994, p. 49). Esse modo de erotismo e sedução, na poesia gastaniana, é reinventado, experimentado pelas combinações sinestésicas que remetem a novas significações. O poema, linguagem erotizada, seduz a partir dos cinco sentidos.

E. M. de Melo e Castro, no ensaio *A palavra erótica em português* (1993), salienta que a noção de poesia erótica, tal como a entendemos, é relativamente recente, na medida em que põe em jogo valores poéticos, sociais, morais e se define no nível da linguagem. Segundo o autor, faz-se necessário distinguir duas atitudes para o uso da palavra erótica: “o uso erotizado de um vocabulário não especificamente erótico e o uso de um vocabulário rigoroso e adequado à comunicação oral e escrita do ato amoroso e da sua fenomenologia” (CASTRO, 1993, p. 125). A primeira atitude apontada por Melo e Castro é a que nos interessa, pois remete ao uso de palavras que não são especificamente eróticas para evocar, escrever e sugerir emoções eróticas, sendo este o substrato de toda criação poética, posto que isso é:

> o problema básico de toda a poesia que se resolve através das imagens, das metáforas, das elipses e das variadas técnicas de fazer as palavras excederem os seus aparentes limites semânticos dizendo mais do que dizem, ou dizendo mais intensamente o que calam ou não dizem. (CASTRO, 1993, p. 125).

Observamos modo análogo de emprego do erotismo em *Adornos*, criado a partir da experimentação de Ana Marques Gastão para reinventar a linguagem poética por meio de recursos artísticos recuperados do Barroco e do Surrealismo e discutidos nas propostas do grupo PO.EX. Os elementos do erotismo são acentuados e reinventados quando associados aos sentidos corporais. Junto com esse procedimento, a poeta portuguesa também inova ao dar tratamento diferente do canônico ao erotismo quando passa a empregá-lo “voltado para os significantes e, por isso mesmo, não-descritivo, destacando-se a prática da desarticulação do discurso realizada em paralelo com a inovação vocabular, tendências típicas da poesia experimental” (CASTRO, 1993, p. 126).

Em síntese, a experimentação com o erotismo torna a lírica de Ana Marques Gastão sedutora. Tal sedução se dá por meio dos sentidos que são adornos do corpo e linguagem da poesia. A poeta trabalha, portanto, com os sentidos corporais e sua imaginação cria imagens e metáforas sinestésicas que erotizam a linguagem do poema. Em certa medida, a poesia gastaniana pode ser concebida como poesia do corpo porque possui uma linguagem intensamente erótica, emergindo da fusão dos sentidos que adornam o corpo do poema.

CAPÍTULO III – POESIA-DANÇA: UM CORPO QUE MOVE

"o poeta é um ser em e do movimento"
Ana Marques Gastão, *Ana plurinímica*.

Abrimos este capítulo com as palavras de Ana Marques Gastão em epígrafe porque elas nos indicam o caminho que conduz ao nosso último tema de discussão neste estudo. A dança é, basicamente, movimento e gestos (MENDES, 1987, p. 5), uma arte do corpo em movimento e em repouso. Dança é, ainda, linguagem, sensibilidade e expressão que acontece a partir do corpo em harmonia com os cinco sentidos, seus adornos. O corpo em movimento rege e unifica os sentidos no tempo e no espaço. Ao relacionarmos a dança e a poesia, percebemos que ambas são artes de ação que produzem determinadas obras (VALÉRY, 2011, p. 12). Isto é, o corpo e seus sentidos produzem e manifestam as obras. Por isso, a criação poética passa pelo corpo do poeta. Nessa medida, a dança presente na poesia gastaniana em *Adornos* relaciona-se com o movimento e o repouso.

Ana Marques Gastão constrói ligações entre a poesia e a dança nos seus poemas. A poesia relaciona-se com a dança na medida em que a escrita é movimento e repouso, porque o corpo do poeta dança ao escrever, fazendo pleno uso dos seus cinco sentidos, e porque na poesia gastaniana a dança está ligada aos sentidos corporais e ao ato poético, sendo, portanto, observada tal interligação em poemas de cunho metapoético. Dessa forma, na escrita, assim como na dança, o repouso, no sentido de construir, é tão importante quanto o movimento para a elaboração poética, que envolve o corpo do poeta.

Ana Marques Gastão afirma que os poetas são "agentes da repetição, ciclotímicos da palavra delineada a lápis [...] [que estão] no pleno uso verbal dos seus cinco sentidos reveladores de um mundo tão real quanto irreal." (GASTÃO, 2013, p. 53, inserção nossa). O poema é um corpo de linguagem que combina os cinco sentidos em palavras que se movimentam de forma coreografada. O poema é um corpo que dança.

Na poesia de *Adornos*, a dança corresponde a mais uma experimentação barroca via PO.EX realizada por Ana Marques Gastão. Isto é, é uma reinvenção, um olhar experimental para a dança no Barroco que não tenciona seguir tal e qual os processos dessa estética, mas apenas gerar algum dos efeitos artísticos daquele estilo que são usados de modo criativo. A Poesia Experimental manteve um diálogo profícuo com diferentes artes. Sendo assim, a experimentação da poeta portuguesa Ana Marques Gastão constrói ligações entre a poesia e a dança.

A proposta de estudo que traçamos até aqui revela que as temáticas dos cinco sentidos do corpo, do erotismo e da dança estão articulados na poesia gastaniana da obra *Adornos*, sendo o corpo sensual o principal elo, na medida em que os cinco sentidos são adornos do corpo que os usa na percepção do mundo sensível, que erotizam a linguagem da poesia e que estão presentes no corpo que dança.

Neste terceiro capítulo, nosso empenho consiste em pensar a dança na poesia da obra *Adornos* como poesia-dança, dotada de sinestesia. Poesia-dança é um conceito construído por Ana Marques Gastão nos textos ensaísticos de *As palavras fracturadas* (2013), que funcionam como suplemento de seu labor poético e nos quais se delineia um modelo ou método literário de leitura da poesia, um procedimento de reflexão crítica que interliga a dança e a poesia, evidenciando que a dança é uma expressão artística indissociável da poesia. Para tanto, passaremos a ler atentamente os poemas selecionados das seções de *Adornos*, principalmente da seção "O rapto", em que o tato é o sentido predominante e potencializa a interligação com a dança. Tendo em vista que consiste no repouso e no movimento, verificaremos que a dança perpassa muitos dos poemas gastanianos.

O pensamento de José Gil, *Movimento total*: o corpo e a dança (2001), a respeito da dança converge para as reflexões tecidas por Ana Marques Gastão em seus ensaios acerca da inter-relação da dança com a poesia. Assim, tomaremos a ideia de José Gil para a discussão sobre a poesia-dança, cujos poemas selecionados de *Adornos* mostram que essa relação entre poesia e dança se evidencia quando o poeta movimenta seu corpo no espaço da escrita poética, momento em que os cinco sentidos estão em sintonia, para criar o poema por meio da linguagem que lhe dá corpo. O poeta age, assim, como o bailarino que cria uma coreografia no palco.

Ao longo deste terceiro capítulo, analisamos poemas da obra gastaniana *Adornos* que tratam de temas relacionados à temática central da dança: a escrita do poema como uma dança erótica, sedutora, coreográfica; o som, o ritmo, a música da dança; a imagem do poeta-bailarino e coreógrafo; a ideia de que todos os elementos que concorrem para a criação do poema dançam, como a caneta; a exigência do controle da imaginação para que a escrita do poema não se perca; assim como o tempo é a consciência que determina o movimento, a poesia é determinada pelo ritmo, pela construção da linguagem; a exigência da reinvenção dos cinco sentidos para ir além das limitações das faculdades do homem.

Ana Marques Gastão mostra que o fazer poético se associa ao gestual dançado do olhar do poeta ao captar o mundo e reproduzir o real, mas que é limitado pela miopia, pela hipermetropia e pela surdez. A poeta tenta meios de se reinventar, de nascer de novo e ir além da miopia e da surdez, empregando o movimento do antebraço falante, indicando que desse

movimento, desse compasso quaternário do seu olhar resulta a escrita do poema, movimento que expressa o que, nesse esforço intelectual e poético, a faz ver e ouvir e mostrar as coisas de modo novo.

3.1 Poema: corpo que se move

Passemos para a análise do poema selecionado de *Adornos*, constante na seção "O rapto". Em "Pele de carmim" iremos perceber que a poesia é dança, pois emprega a corporeidade. Ei-lo na íntegra:

PELE DE CARMIM

Estremeço, estrangeira.
Estranhas, rodo as maçãs
entranhadas no rosto;
sujeito-as ao pó-de-arroz,
sabendo que, ao toque,
são início e logo fim,
laboriosa dança.

A dança vem do repouso,
de luminosas partículas,
e também do movimento,
mas já sem lamento.
A dança vem do colorir
da mente, e o amor
de um toque invisível.
(GASTÃO, 2011, p. 35)

No poema, a dança associa-se ao sentido do tato, cujos gestos do toque se projetam nos movimentos dançados da mão e dos dedos do eu lírico feminino que espalham pó-de-arroz pela sua face corada. Para o sujeito poético, a ação de tocar o rosto é considerada uma "laboriosa dança", pois é fonte de mobilidade, e movimenta-se a mão na face como se a mão dançasse. Por outro lado, seu corpo estremece ao ser tocado delicadamente, num estremecimento que desperta seu corpo para o movimento. Por isso, na segunda estrofe, a dança é definida essencialmente como oriunda do repouso e do movimento, sendo perpassada pelas sensações do corpo. A repetição do verso "A dança vem..." na segunda estrofe, reforça essa definição da dança.

As imagens do poema levam-nos a citar Ana Marques Gastão, em *As palavras fracturadas* (2013, p. 27), e José Gil, em *Movimento total*: o corpo e a dança (2001, p. 93) que afirmam que a dança é movimento e, como arte em si, é seu próprio sentido, ou seja, a dança é

o que vemos e é o que o bailarino faz: dançar (GIL, 2001, p. 80). Nela está todo o sentido do movimento em gestos que em conjunto compõem a coreografia. Dessa forma, podemos deduzir que, sendo arte do corpo, a dança é sinestésica, uma vez que o corpo é todo sensorial e projeta os movimentos dançados.

Na obra *Movimento total*: o corpo e a dança (2001), José Gil afirma que a dança consiste em movimentos e gestos desempenhados por um corpo. A dança acontece a partir do movimento que vem do interior e tem como suporte o corpo. Na dança, o bailarino apela ao movimento, que proporciona claridade e estabilidade à sua agitação interior. O movimento permite que a dança aconteça. Nessa medida, o poema gastaniano traz a definição da dança como sendo oriunda do repouso e do movimento.

Na coletânea de ensaios intitulada *As palavras fracturadas* (2013), Ana Marques Gastão escreve sobre a relação entre a dança e a escrita. No ensaio *Quando a prosa dança e a dança caminha*, a leitora-poeta[14] debruça-se sobre o tema da distinção entre a poesia e a prosa, discussão já tecida por muitos teóricos, mas sem resultar em uma diferenciação determinante entre uma e outra forma de escrita. No entanto, nesse texto ensaístico, Ana Marques Gastão propõe-se distinguir a poesia da prosa colocando em destaque a comparação da prosa com o andar e da poesia com a dança. Ao elaborar essa reflexão, a inter-relação entre a dança e a poesia torna-se evidente.

Em sua comparação, Ana Marques Gastão cita Paul Valéry que relaciona a dança com a poesia, não com a prosa, porque, a seu ver, "a poesia, como a dança, enquanto «sistema de actos», não só não vai a lado nenhum, como se realiza em si mesma, institui, conforme [Valéry] acrescenta, a sua própria finalidade." (GASTÃO, 2013, p. 64, inserção nossa). Essa comparação leva-nos ao entendimento de que a poesia supera a linguagem comum destinada à comunicação, enquanto a prosa, embora em alguns casos aja com o mesmo intuito, segue a ordenação correlata da linguagem. Por outro lado, a palavra relaciona-se com o andar se considerarmos, de acordo com as reflexões da poeta, que o andar favorece a escrita, enquanto esta é o reflexo da mobilidade do escritor, pois este é, na medida de seus actos e movimentos, um viajante, caminhante viandante, solitário. Por isso, o andar contribui para a escrita, já que propicia o pensamento entendido enquanto palavra-acto. (GASTÃO, 2013, p. 70). Considerando que a dança vem do movimento e do repouso, podemos deduzir que nesse ponto se determina o

[14] Ana Marques Gastão elucida que os ensaios da obra *As palavras fracturadas* (2013) derivam do labor de uma leitora-poeta (GASTÃO, 2013, p. 11), oriundos de anos dedicados à crítica literária, de dança e também de artes plásticas, e que assume a verdade como ato imaginativo ao acender ao movimento do corpo da escrita, tantas vezes desmembrado, para decifrar ressonâncias de sentido no plano textual e simbólico (GASTÃO, 2013, p. 11).

pensamento de Ana Marques Gastão no que se refere ao conceito poesia-dança, pois, se de fato a escrita é oriunda da pausa e do movimento, e estes estão inseridos na dança enquanto seus elementos composicionais, a afirmação de que a obra literária nasce tanto do repouso quanto do movimento está respaldada, já que, no domínio da escrita/dança, a palavra move (GASTÃO, 2013, p. 74).

O pensamento de Ana Marques Gastão converge para o de Paul Valéry ao delinear a relação da poesia com a dança, com o diferencial que se consubstancia no modo de interligação determinante realizado pela poeta, não mais apenas simples comparação reflexiva e sim como pensamento teórico constitutivo de uma teoria poética da poesia-dança, conceito criacional de uma leitora-poeta no âmbito das artes. Nesse sentido, a poeta opõe-se ao pensamento de Valéry quando este afirma que a dança e a poesia se destituem da visão, ao passo que tão habilmente Ana Marques Gastão esclarece que:

> Valéry não terá tido em conta, ao afirmar que a dança/poesia é um movimento quase desinteressado da visão (como se os sentidos não estivessem interligados), que ela é inconcebível sem o olhar, sob pena da perda de equilíbrio, e sobretudo sem **a visualização, modo de representação mental coreográfica que, na escrita, passa pelo enquadramento espacial na página**. Ou seja, dançar, como escrever poesia, depende de processos perceptivos e da manipulação da visão interior/exterior ou imagética, gerada de forma ativa. A coordenação do corpo por meio do atento fixar desta última não só define a concentração, a organização postural (e as mudanças de direcção) como permite a captação de lacunas motoras que ordenam a ação. (GASTÃO, 2013, p. 65, grifos nossos).

O ato poético pensado a partir da interligação entre a poesia e a dança, como poesia-dança, depende, como afirma a leitora-poeta no excerto, de processos perceptivos e, eminentemente, da manipulação da visão, o que se configura como coordenação ativa das ações desempenhadas pelo corpo. Escrever e dançar são atos gerados pelo corpo de um escritor/poeta e bailarino. Em conjunto, dão forma e vida ao segundo conceito construído e definido por Ana Marques Gastão no ensaio *A dança como metáfora do pensar* (2013). O poeta-bailarino é o ser de movimento que escreve seguindo uma coreografia. No ato da escrita, ele faz pleno uso dos seus cinco sentidos, que estão em sincronia, na medida em que, com seu corpo, escreve o corpo do poema. Assim, observamos no fragmento transcrito os sentidos postos sob a relação indissociável da escrita/dança. A ensaísta afirma isso ao destacar a ligação entre o corpo-físico e o corpo-palavra, uma vez que a poesia é entendida como pausa, movimento, jogo de contrários, concentração, contração ou distensão do corpo-palavra, algo semelhante à dança e aos gestos, repousos, movimentos e coreografias nela desempenhados.

Depois dessas observações necessárias, voltamos à análise do poema, que põe em evidência o tato, o qual, sabemos, se localiza por todo o corpo, principalmente nas mãos. São as mãos do eu lírico que tocam seu rosto, este também permeado pela sensação tátil, como num movimento em espiral em que uma sensação tátil leva a outra sensação tátil e assim por diante, indefinidamente, havendo uma pausa entre cada toque. Este converte-se em gestos que provém da pausa e do movimento, que compõem a dança.

O tato é o sentido que informa o movimento que se desenvolve no corpo, já que a pele recobre todo o corpo humano e mistura todos os sentidos, sendo o maior agente do corpo na percepção do mundo sensível. Segundo Michel Serres, "mais que o meio dos órgãos dos sentidos, a pele os mistura como uma paleta. [...] A pele, multissensorial, pode passar pelo sentido comum" (SERRES, 2001, p. 76-78). O corpo em movimento congrega os sentidos que lhe dão equilíbrio e possibilitam apreender o mundo exterior. Dança é, então, corpo em movimento e repouso cujos cinco sentidos estão em equilíbrio. Como afirma Ana Marques Gastão (2013), o poeta, tal como o bailarino, realiza uma coreografia durante a criação do poema. Concordando com essa linha de pensamento, José Gil (2001) escreve que, o corpo do bailarino, enquanto material artístico, constitui seu próprio espaço, criado a partir de movimentos e gestos dançados. Assim, o espaço da dança é o espaço do corpo do bailarino, o espaço imaginado que compreende o infinito. E o bailarino-coreógrafo constrói o nexo dos seus movimentos dançados. De acordo com Gil, a coreografia define-se como um conjunto de movimentos que possui uma lógica de movimento, próprio, que compreende a dança, que ele define como "[...] um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados" (GIL, 2001, p. 81). A dança é, portanto, um nexo de movimentos dançados que não possui sentido delimitado, descrito, pois seu sentido consiste no próprio ato de dançar. A dança é o que vemos e é o que o bailarino faz: dançar. Nas palavras de Gil, a "dança não *exprime*, portanto o sentido, ela é o sentido" (GIL, 2001, p. 97, grifo do autor). Por outras palavras, a dança como arte significa a si própria. A dança é a coreografia do bailarino. O labor lírico do poeta é, portanto, semelhante ao do bailarino, que vai gerar o poema, corpo que se move.

Nos últimos versos da segunda estrofe do poema em análise, o sujeito poético fala que a dança se origina, ainda, na mente, na sua mente, como fruto delicado da sua imaginação, ao passo que o toque desperta o amor, o que denota o afeto da poeta nutrido por si mesma, determinando o ato de tocar-se, que, de outro modo, envolve certo erotismo. Do mesmo modo, o ritmo do poema denota movimento ao constatarmos que as palavras indicam o estremecimento, e estremecer é estar o corpo em movimento, conforme revelam-nos as aliterações e as assonâncias na primeira estrofe: "Estremeço, estrangeira. / Estranhas, rodo as

maçãs / entranhadas no rosto" (GASTÃO, 2011, p. 35). Então, assim como o corpo na dança é movimento e matéria erotizante (GASTÃO, 2013, p. 27), o poema move e erotiza, seduz.

Constatamos em "Pele de carmim" que, na primeira estrofe, a poeta faz o isomorfismo[15] do processo de criação do poema – a imaginação poética, o estado poético e a escrita do poema – com a sensibilidade e técnica de alguém que pinta o rosto e se prepara para dançar, apresentar uma dança já coreografada: "sujeito-as [as maçãs do rosto] ao pó de arroz" (GASTÃO, 2011, p. 35, inserção nossa). Assim como a maquilagem termina, o poema fica pronto, e a coreografia planejada também. Assim, os movimentos e pausas durante a pintura do rosto são análogos à sucessão de movimentos e repousos planejados na coreografia, tal como trata José Gil. Na segunda estrofe, o poema está criado, a dança está coreografada, ensaiada – "mas já sem lamento" – e agora o poema surge assim como a dança é encenada na luz, como um espetáculo, ambos – o poema e a dança - coloridos e sensuais.

Percebemos que a relação entre repouso e movimento é elemento fundamental na dança. A poeta portuguesa utiliza elementos semelhantes na construção do poema, já que a ideia da materialidade poética decorre da materialidade do gesto dançado. No poema, a definição dada à dança é também a definição do fazer poético.

Tal poema mostra que Ana Marques Gastão constrói ligações entre a poesia e a dança em *Adornos* que resultam, como temos afirmado ao longo desta dissertação, da experimentação via PO.EX.

A inter-relação da dança com a poesia, contendo reflexão sobre o ato poético, pode ser verificada em outro poema em que o som produzido pela escrita no papel sugere que o poema dança:

PASSOS MECÂNICOS

Visível e móvel,
o som que produzo
no papel vê, sente
fluxos, refluxos,
explosões, turbilhões,

é a acção de uma gota
sobre um lago
nascida
de uma inarticulada
ressonância gráfica.

[15] Isomorfismo é a correspondência entre dois ou mais objetos (de natureza igual ou não). Dicionário Caldas Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/isomorfismo> Acesso em 28 nov. 2020.

As ondas irreais
da tua fala
são perturbações
mais que ondulatórias.
(GASTÃO, 2011, p. 45)

Na primeira estrofe, o sujeito poético coloca-se no poema: “Visível e móvel, / o som que produzo / no papel vê” (GASTÃO, 2011, p. 45). Ao escrever o poema, o sujeito poético provoca o som, que vê e sente, havendo articulação do som com a visão e o tato. Na segunda estrofe, o poema reitera e amplia essa imagem sinestésica criada no papel quando mostra que a ressonância da escrita inarticulada, considerando que as palavras ainda não foram organizadas no poema, gera a percepção de que uma gota cai sobre um lago. Na terceira estrofe, por sua vez, podemos dizer que o sujeito poético que escreve se comunica com alguém identificado por “tua fala”, sugerindo que o interlocutor é o poema, sendo este uma fala da imaginação que perturba por causa do movimento que ele desenvolve, por sua dança executada desde o começo de sua criação.

Esse poema sugere a criação poética. O sujeito poético produz no papel, no ato da composição poética, o som, que nos remete à palavra que formará o poema. O som no papel é “visível e móvel” e “vê, sente / fluxos, refluxos, / explosões, turbilhões” (GASTÃO, 2011, p. 45), que derivam da ação da mão e dos dedos do poeta sobre o lápis e sugerem que o corpo do poema é vivo. O poema é tal como a imagem metafórica da ação de uma gota sobre um lago. A sonoridade das palavras, o ritmo, dá movimento ao corpo do poema, uma vez que é constituído por ondulações sonoras e escrito para ser declamado, ouvido, sentido. Tendo em vista que o movimento sugere a dança, o som é movimento, porque ondular é dançar, assim vemos a dança presente no corpo do poema.

Vale destacar nesse poema a construção do gestual dançando. Para José Gil (2001, p. 107), a dança constrói seus gestos e movimentos, ou seja, é artisticamente pensada. Há um fluxo semântico no poema, “fluxo, refluxo”, que sugere um traço turbilhonante na dança, como sendo a repercussão do corpo dançado. Percebemos esse turbilhão de sensações por meio das palavras como herança de um corpo em perturbação que escreve, que trabalha com o intelecto. Há, então, essa ressonância na leitura do pensamento do gesto dançado e do gesto escrito no poema, dessas duas percepções que são descritas como ciclo, onda, perturbações ondulatórias: “as ondas irreais / da tua fala / são perturbações / mais que ondulatórias” (GASTÃO, 2011, p. 45). Assim, vemos a potência do gesto dançado no campo semântico do poema gastaniano que revela o aspecto turbilhonante presente tanto no fazer poético quando na dança, o que nos remete ao conceito de poesia-dança de Ana Marques Gastão, em que a poesia se associa à estética da

dança. Isso dá-se no modo como o traço turbilhonante do gesto influencia o poético, já que a arte é perturbatória, não traz apaziguamento.

Por outro lado, o próprio título “Passos mecânicos” indica o sentido de aprimoramento técnico que essas duas formas de produção artística exigem. Assim, observamos que a materialidade poética é oriunda de um trabalho intelectual e corporal incansável, assim como a dança, especialmente no aspecto artisticamente coreografado, sendo também resultante do esforço, do desgaste físico, da repetição, como Ana Marques Gastão afirma nos ensaios referidos aqui. Dessa forma, o imagético do gesto dançado é potente e reverbera ao longo do poema, mostrando que o poético resulta dessa estética a partir do movimento turbilhonante que se associa ao dançar e ao fazer poético, como trabalho que gera perturbação, inquietação.

3.2 Poeta-coreógrafa-bailarina de rubra dor

Enquanto “Pele de carmim” traz a definição da dança, o poema “Ilusão de dedos” trata da poeta-bailarina. O ato poético é refletido como uma ilusão quando o contraste entre o muito e o pouco se mostra, e a interligação entre a dança e a escrita é revelada pela poeta-bailarina. Retirado da seção “Antevisão” do livro *Adornos*, neste poema vemos a predominância do olhar da poeta em seu trabalho dançado, coreografado.

ILUSÃO DE DEDOS

Vi meus dedos devorados
por uma boca gigantesca,
eu própria lembrança
e tormenta: por dentro
uma mina d’asas escuras,
por fora prenhe serpente.

Que faço eu de dedos
exaustos, sabendo
que o muito não é
objectivável
no discurso, e o pouco
se esvai numa ilusão,
ilusória ilusão apolínea?

Versejar não posso,
então caminho
pelo filme do olhar,
sobre os nós quebrados
de meus dedos,
como uma bailarina
de rubra dor.

(GASTÃO, 2011, p. 21)

O eu lírico deste poema é feminino porque há marcas que evidenciam isto nos versos "eu própria lembrança" e "como uma bailarina". Aqui podemos tomar o conceito do poeta-bailarino, trabalhado nos ensaios de Ana Marques Gastão do livro *As palavras fracturadas* (2013), para pensarmos a relação da dança com a poesia, mas efetuaremos uma mudança no gênero realizada pelas marcas do feminino no poema, cuja modificação estabelece a presença da própria poeta, convertendo-se ela em poeta-bailarina.

Em *A dança como metáfora do pensar*, Ana Marques Gastão busca delinear as interligações possíveis entre a dança e a escrita. Para a autora, a escrita assemelha-se à dança pelos recursos que utiliza. Em outras palavras, o processo inerente ao ato poético é interligado à dança, uma vez que a escrita é movimento, repouso, ação, repetição. Dessa forma, a dança e a escrita são dois tipos de arte que são entendidos como um pensar-linguagem. A respeito de tal relação já dizia Octavio Paz que a poesia é "revelação, *dança*, diálogo, monólogo" (PAZ, 1982, p. 15, grifo nosso), na tentativa de consubstanciar várias definições possíveis geralmente a ela empregadas.

Para a ensaísta, tudo é dança na medida em que nada é estático. A partir disso, a poesia, assim como a dança, é repetição pura, planejada, elaborada artisticamente. Esse pensamento é concebido a partir da perspectiva de que "tudo se move dentro das premissas do tempo e do espaço" (GASTÃO, 2013, p. 23). Essa afirmação é detalhada na sequência do mesmo ensaio:

> Ora, não há dança – no sentido de um corpo-mental emergente – sem tempo e espaço, nem sem repetição daqueles que podem ser considerados os movimentos singulares do corpo; também não há poesia sem repetição pura, entendida na sua singularidade e assimetria. Somos repetidores de palavras, reflexos, figurações e formas, quer num sentido patológico, quer enquanto seres em aperfeiçoamento que levam a linguagem aos seus limites (GASTÃO, 2013, p. 23).

Vislumbramos no excerto que a autora de *Adornos* mostra a poesia intrinsecamente ligada à dança, entendendo-a por meio de sua relação com essa outra forma de arte, destacando a repetição como processo inerente, também, ao ato da escrita. No seu entendimento, o poeta e o bailarino estão numa completa disposição erótica com a linguagem, uma vez que são seres em constante aperfeiçoamento que ultrapassam os limites da linguagem e estão sempre em movimento. Nessa medida, Ana Marques Gastão pensa na figura do poeta-bailarino enquanto relacionada à escrita, de modo que a dança se configuraria, portanto, na metáfora do pensar a

partir das dicotomias interioridade/exterioridade e tempo/espaço, sendo a escrita tempo no espaço do papel porque o gesto sustenta a duração (GASTÃO, 2013, p. 24).

O poeta converte-se em poeta-bailarino na medida em que é um ser de/em movimento que escreve com o corpo no papel, o poema, cujo texto é um palco em movimento. Desse modo, o poeta-bailarino é agente do gesto e do movimento e, escrevendo a partir da dança, em seus gestos encontram-se as palavras. Ele traça seu caminho no espaço e torna-se imaginação produtiva, uma vez que o gesto é fonte de mobilidade, como comenta Ana Marques Gastão:

> O gesto, como o do pintor ou do poeta ao escrever, não é consequência, mas fonte da mobilidade como quem enche um recipiente de sangue e o transforma em pétalas. Dança dir-se-ia o que autoriza a que chamemos à terra aurífera porque pressupõe o sopro e o corpo corrigido de/em excesso. (GASTÃO, 2013, p, 29).
>
> O poeta-bailarino é um ser solitário que dança [...] Limita-se, no entanto, a compor uma infindável partitura, fazendo da retracção uma flexão, a da mão que escreve e abandona o mundo para o habitar. Sem tempo frágil, ligado à ausência, à falha, à lacuna, o poeta não dança nem redige. E, quando o faz, age sempre no campo de dicotomias (duetos) coreográficas – dedans/dehors, devant/arrière, haut/bas, doite/gauche, dessus/dessous –, instaurando um espaço-tempo subjectivo num jogo de opostos. (GASTÃO, 2013, p, 34).

O campo de dicotomias elencadas por Ana Marques Gastão, "dedans/dehors, devant/arrière, haut/bas, doite/gauche, dessus/dessous"[16] (GASTÃO, 2013, p, 34), remete ao processo de emprego de antítese e oximoros do Barroco, empregados pela poeta portuguesa em *Adornos*. A poesia, enquanto linguagem escrita, dispõe e produz os sinais, podendo ser aplicada à coreografia em sua série de representações, como percebemos em alguns poemas gastanianos que trazem sinais metonímicos, como pés e mãos, e que mostram que há, na escrita poética, o desejo de que o poema perdure e que seja por meio da criação reinventado o tempo da origem das coisas, conforme o comentário da ensaísta:

> No ballet, segundo Kandinsky, «os pequenos passos nas pontas dos pés desenham pontos no solo» que também aparecem nos saltos dos bailarinos. A dança é, à semelhança da poesia, desenho, escrita visual – como se os pés fossem lápis e as mãos tesouras que cortam o mundo e o devolvem em fragmentos a partir de um centro em tensão «interiormente activa». O ponto indica, no fundo, uma pausa na qual o poeta assina um nome oculto: não há escrita sem pausas, intervalos, nem movimento sem repouso. Não há bailarino sem caminho, nem poeta sem via, pensador sem alegoria. Existe, no entanto, nos três criadores, um desejo de durabilidade do instante e uma aspiração de

[16] Dentro / fora, frente / trás, superior / inferior, direita / esquerda, superior / inferior. (Tradução nossa).

> regresso a um estado neonato, embrionário, edénico, de que fala o Lao Tseu no Tao Te King. (GASTÃO, 2013, p, 26).

A partir disso, a dança e a poesia são entendidas como fragmentos por sua estruturação, constituída por pausas, intervalos, movimento e repouso. O poeta, o bailarino e o pensador estão à mercê da visão e da mão, do corpo e do papel. Enquanto criadores, almejam a durabilidade porque o tempo é fugaz tanto no que se refere ao real quanto ao processo de escrita. No entanto, por serem artistas, tornam-se linguagem aquém e além-palavra, como consta no excerto abaixo:

> O poeta é um equilibrista entre ascensão e descensão, como o bailarino, que subsiste concentrando-se no ponto fulcral do seu corpo para não cair, mas ambos se despenham no remontar a um céu possível. A queda é aprendizagem assente numa oscilação entre horizontalidade (a criança não caminha) e verticalidade, porque todo o impulso criativo surge do princípio Nascimento/Morte. (GASTÃO, 2013, p, 26).

Nesse sentido, para Ana Marques Gastão, o poeta-bailarino insere-se num conceito de criação no qual convergem a dança e a escrita, já que são entendidas como um pensar-linguagem. Por esse motivo, essas duas artes compartilham de recursos e processos inerentes ao ato de criação, que são usados pelo poeta-bailarino para a composição do poema-dança.

Ana Marques Gastão estabelece uma relação entre a dança e a poesia aproximada à de Paul Válery, em *Filosofia da dança* (2011). Para esse poeta, a dança é uma "poesia da ação" que lembra a função do poeta, ação que "dá a seu espírito, às dificuldades que ele se propõe, às metamorfoses que ele obtém, aos voos que ele busca e que, por vezes até excessivamente, o retiram do solo, da razão, do bom senso e da lógica do senso comum" (VÁLERY, 2011, p. 15). Assim, a dança e a poesia são artes de ação, a partir da qual produzem a obra ou que a manifestam e que podem ser analisadas em termos de ação (VÁLERY, 2011, p. 12-14). Nessa medida, delimitando o pensamento de Valéry, o trabalho do poeta também é ação e, por isso, ato, sendo assim também uma dança por sua duração e pelo corpo que se movimenta. No seu labor lírico, as mãos do poeta agem e correm sobre o palco estreito oferecido pela página em branco. Essas mãos são também bailarinas que se submetem ao pensamento do poeta no ato da escrita. É o ballet dos dedos das mãos que vêm e vão, sobem e descem, fixam-se em um ponto, cruzam-se, dão forma às palavras, ao poema (VALÉRY, 2011, p. 13).

Logo em seu título, o poema "Ilusão de dedos" sugere a criação pela escrita, destacando uma parte do corpo que remete ao trabalho, ao exercício, à ação, à liberdade. Eis, portanto, que o cerne do poema é a reflexão a respeito da criação, ou seja, o ato poético até a exaustão. Vemos que o sujeito poético se depara com contrastes resultantes do processo de criação

metaforicamente presentes na primeira estrofe em que há dentro de si a falta de atitude poética em oposição à abundância de motivos para a escrita no exterior: “por dentro / uma mina d’asas escuras, / por fora prenhe serpente” (GASTÃO, 2011, p. 21).

Precedendo a escrita do poema, no interior da poeta, há o caos. As palavras estão soltas e devem ser escolhidas e inseridas ou não no texto. A poeta controla a escolha das palavras que irão compor o poema para transformar os sentidos em matéria. Nesse ato está sua exigência de evitar palavras que estejam envenenadas pela “prenhe serpente”, que podemos deduzir como aquelas que possuem muitos significados no uso denotativo e que podem, de algum modo, enfraquecer o texto inteiro e assim destruir a sua carga poética. Portanto, a escrita do poema não pode conter muitas palavras, deve-se evitar a verborragia, pois o excesso de palavras o faria perder a força poética. Ao mesmo tempo, há a preocupação da poeta em objetivar o mundo, de forma poética, com poucas e bem selecionadas palavras. O drama da poeta-bailarina é escolher as poucas palavras para criar, inventar um mundo no espaço do poema. E esse mundo é, apesar de tudo, de todo o esforço e ilusão, resultado do intelecto, da elaboração exaustiva, e gera o prazer dos sentidos.

Na última estrofe do poema, a poeta-bailarina não se conforma em não escrever, criar o poema: “Versejar não posso, / então caminho/ pelo filme do olhar, / sobre os nós quebrados / de meus dedos / como uma bailarina / de rubra dor” (GASTÃO, 2011, p. 21). Versejar é escrever texto sem poesia, dançar sem ritmo, e isso a poeta não quer. De fato, ela quer a palavra-movimento que será construída com o “filme do olhar”. Esse trabalho a obriga a fazer e desfazer o texto como num exercício de dança para tornar os movimentos firmes e coordenados com a música. Essa repetição do exercício machuca os dedos-pés da poeta-bailarina que aqui também escreve o poema como se escrevesse uma coreografia. A dor rubra, que remete ao ferimento que sangra e aumenta a pressão da poeta-bailarina, que fica vermelha de dor, que sente intensa dor, pode ser lida como causada pelo fato de ela ter que cortar e cortar, desbastar as palavras para o poema conter apenas as palavras que irão criar o mundo do poema. Assim, cortar as palavras é análogo a cortar a si mesma, ferir os pés, tendo em vista que a poeta é bailarina no ato da escrita poética. Dessa forma, antes de o poema ficar completamente pronto, a poeta “exercita” a escrita do poema, num processo demorado para encontrar o “movimento exato”, as palavras ritmadas. Não é outro o propósito do artista enquanto criador senão “pronunciar infinitamente o infinito do simbólico” (GASTÃO, 2013, p. 56).

Tal poema gastaniano é metapoético, pois em seus versos são discutidos dilemas inerentes ao processo de composição poemática. Observamos que a poesia é fruto do sofrimento da poeta durante a escrita. A boca que devora os dedos do sujeito lírico simboliza esse processo

doloroso, posto que os dedos são os instrumentos de trabalho da poeta. O ato de devorá-los é simbólico de como a criação poética mutila, consome a poeta.

No poema em análise, conforme escrevemos anteriormente, a poesia é como a dança em que o bailarino cria seu espaço ao mesmo tempo em que dança uma coreografia. As mãos do eu lírico são mutiladas, o que compromete o fazer poético, já que mãos e dedos são seus instrumentos de trabalho por meio dos quais lida com as palavras, enquanto artífice. No entanto, a poeta-bailarina resiste à mutilação e luta contra a dor para o poema acontecer. Assim, cria e sofre as metáforas da violência. A dor que lhe acomete é de querer dizer tudo, talvez da condição existencial, mas o estado poético "se esvai numa ilusão, /ilusória ilusão apolínea" (GASTÃO, 2011, p. 21), o que lhe causa drama, uma vez que nem sempre a poesia vai resultar na construção do belo. Nessa medida, a poeta-bailarina dança uma coreografia quando escreve o poema. Enquanto não está escrito, é dor o que sente e quando o escreve, é também dor que sente. Para criá-lo, repete a ação de escrever, buscando vislumbrar o instante poético. Eis o dilema da poeta-bailarina. Diante disso, constatamos que a poesia é repetição artística, entendida como elaboração técnica exaustiva. Tal como nos movimentos dançados pelo bailarino, a poeta repete a escrita do poema para chegar à perfeição do belo, algo que Ana Marques Gastão afirma em seus ensaios. A coreografia da escrita é repetida até o fim do poema. Portanto, a criação poética segue uma ordenação coreográfica sinestésica, nascendo do repouso e do movimento do corpo da poeta, adornado pelos sentidos que, durante a escrita, movimenta seus braços, mãos e dedos para escrever, enquanto a palavra move-se no poema, convergindo para a afirmação de que "algo nasce e morre em nós perante uma nova coreografia" (GASTÃO, 1987, p. 55), isto é, um novo poema.

Em seus ensaios, Ana Marques Gastão afirma ainda que a batalha do poeta é escrever para se manter vivo, e, para não morrer, age (GASTÃO, 2013, p. 56). A poeta perde partes de si para a sua composição artística, a obra. Poderíamos dizer, então, que "para o escritor (ou o artista) é a obra a incluir-se na escassez da sua condição existencial como animal antropofágico e simultaneamente libertador" (GASTÃO, 2013, p. 43). Assim, ainda que aconteça de modo violento, mutilando ou consumindo seu criador, a composição de um poema ou uma obra literária liberta o poeta.

A poesia-dança em *Adornos* é metapoética e sinestésica. Metapoética porque está relacionada ao ato poético, como observaremos na leitura do poema "Ilusão de dedos", e é sinestésica porque os sentidos participam no poema, seja no sentido metafórico, seja no modo como participa do processo de criação poética. Nessa medida, a dança e a poesia se inter-relacionam porque compartilham de recursos e processos intrínsecos à escrita da poesia

gastaniana. Assim, tendo em vista que a dança nasce do movimento de um corpo dotado de sensibilidade, o corpo da poeta-bailarina é um corpo sinestésico porque é adornado pelos sentidos. Vemos que a dança e a poesia são oriundas do conjunto sensorial, do aprimoramento técnico e do sofrimento, porque compartilham muitos desses mecanismos de elaboração técnica no sentido de aprimorar, de elaborar, de chegar à exaustão.

A experimentação de Ana Marques Gastão com a dança na poesia de *Adornos* emerge do corpo da poeta, cujos sentidos são adornos do corpo do poema, do corpo da bailarina. Na dança o corpo em movimento unifica e sincroniza os sentidos, potencializando-os, sendo um traço da plasticidade nessa obra, em que a poeta-bailarina representa essa plasticidade, quando movimenta seu corpo para expressar sua escrita, realizando uma *performance*.

A *performance* é um modo de expressão artística que tem como principal característica a liberdade de criação. Como destaca RoseLee Goldberg, na obra *A arte da performance – do futurismo ao presente* (2015), não devemos encerrar a *performance* numa noção definitiva porque ela pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais, pode ser apresentada uma única vez ou várias vezes, com ou sem roteiro e pode ser improvisada ou ensaiada por meses (GOLDBERG, 2015, VIII). Com isso, notamos que essa arte abre um leque de possibilidades de expressão a seus praticantes, o que lhe confere o caráter de liberdade de criação artística. Assim, quando falamos em *performance* temos que ter em mente que em sua criação seus praticantes usam "quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações" (GOLDBERG, 2015, IX). De modo análogo, Renato Cohen, em *Performance como linguagem* (2004), afirma que "a performance, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes" (2004. p. 139). Nessa medida, a poesia performática de Ana Marques Gastão relaciona dança e poesia criando uma imagética do gestual dançado que vemos na *performance* da bailarina no poema "Ilusão de dedos" e nos demais poemas deste terceiro capítulo, tendo em vista que a *performance* é mais complexa na medida em que a relação entre essas expressões artísticas está inscrita na estrutura dos poemas gastanianos, evidenciada seja pelo ritmo, pela estrofação, pelo vocabulário, seja pelo jogo de assonâncias e consonâncias. Assim, a poeta empresta elementos da dança e os incorpora à poesia, criando um imagético da dança.

Na obra *Performance, recepção e leitura* (2007), Paul Zumthor aponta que a arte da *performance* relaciona-se com o engajamento do corpo, uma vez que todos os seus elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial (ZUMTHOR, 2007, p. 18). A noção mais

geral do termo refere-se a um acontecimento oral e gestual e, dessa forma, a *performance* relaciona-se com o corpo, tal como explica Zumthor, para o qual corpo, em seu caráter individual (ZUMTHOR, 2007, p. 38) equivale tanto ao corpo do *performer*, em sua singularidade, quanto ao corpo dos expectadores. Dessa forma, podemos dizer que a arte da *performance* envolve o corpo e os sentidos. Para Zumthor (2007, p. 39-40), a *performance* liga o corpo ao espaço em que se realiza o espetáculo. E o *performer* é, quase sempre, o próprio artista. Assim, podemos dizer que, no poema em análise, a poeta-bailarina realiza uma *performance* durante a composição do poema, uma *performance* que vai além de seu corpo e se torna palavra, poesia. Esse é mais um traço da experimentação presente na poesia gastaniana, pois assim como os poetas da Poesia Experimental dialogaram com outras artes e se apropriaram de meios e materiais de outros códigos, também Ana Marques Gastão em sua obra *Adornos* associa a poesia com a dança, contribuindo com a reinvenção na poesia portuguesa.

Maria António Ferreira Hörster (1996), ao tratar da figura da bailarina na lírica portuguesa da década de 50, afirma que isso pode resultar da tradução dos *Poemas* de Rilke por Paulo Quintela, publicados em 1942. Hörster enfatiza que os receptores rilkianos dedicaram sua atenção à figura da bailarina e à própria dança. O poema de Rilke "Spanische Tänserin" ("Bailarina espanhola"), de 1906, teve grande repercussão em Portugal depois da tradução de Quintela. No referido poema, o tema central é o da bailarina e sua dança. Nas palavras de Hörster, "Rilke apresenta-nos a preparação da dança, depois o momento em que esta ameaça tomar conta da executante e, finalmente, a vitória definitiva da dançarina sobre o turbilhão e sobre o fogo" (HÖRSTER, 1996, p. 235). A autora cita o poema "Far West", de José Egito de Oliveira Gonçalves, da década de 50, como um exemplo da recepção produtiva de Rilke, já que nele "apresentam-se a identidade temática (bailarina e sua dança) e motívica [...], a captação essencialmente visual do acontecer, a sugestão rítmica e a construção do poema' (HÖRSTER, 1996, p. 237). O estudo de Hörster possibilita-nos pensar que, de certo modo, Ana Marques Gastão dialoga com Rilke no que se refere à figura da bailarina. Não podemos afirmar que a poeta portuguesa realiza tal diálogo de forma consciente, mas é interessante para refletirmos que a imagem da bailarina de Rilke deu origem a outros poemas com a mesma temática e que a bailarina e a dança constituem o núcleo do seu poema. Ressaltamos, então, que seria interessante, em outra pesquisa, aprofundar a discussão sobre a influência do trabalho de Ana Marques Gastão como crítica de dança em sua criação poética.

O poema "Ilusão de dedos" traz a imagem da bailarina semelhante à da imagem da bailarina do poema rilkeano, pois, no texto poético gastaniano, a bailarina é metáfora da poeta no exercício de criação poética. Para além disso, nele podemos observar visualmente o que

acontece com a poeta-bailarina do início ao final do poema, por meio de todo o gestual do balé, em que ela vai sendo devorada pelo poema que ela cria enquanto dança. A poeta funde as imagens da dor da bailarina com a dor da poeta.

Ainda que seja apenas uma afirmação fruto de uma reflexão, vale ressaltar que, tal como pontua ainda Hörster, "os poetas portugueses alimentaram o diálogo com Rilke, abrindo-se e recebendo, sem deixar de se avaliar e de muito conscientemente marcar a diferença" (HÖRSTER, 1996, p. 238). Então, o diálogo de Ana Marques Gastão acontece com a poesia de 50 e certamente com Rilke.

3.3 Coreografia do poema

O processo de escrita poemática realizado por Ana Marques Gastão em *Adornos* emprega um dos cinco sentidos como ponto de partida para, em seguida, integrar a esse sentido os demais, conforme demonstramos nas análises dos poemas realizadas, nas quais mostramos que a invenção de uma coreografia envolvendo o corpo humano, que é associado ao corpo do poema, leva-nos a imaginar que todos os elementos do poema dançam, assim como o corpo humano dança empregando os cinco sentidos. Vale ressaltar que o tato é o sentido que reveste o corpo inteiro, por isso mesmo indica a integração de todos os sentidos, como demonstramos no poema "Quimera", transcrito a seguir, retirado da seção "O rapto", da obra gastaniana:

> QUIMERA
>
> Arde em palavras-asa,
> a rosa acidulada.
> Leva-me, ofendida, o poema
> e eu repito o ritual.
>
> Somos o sol e a lua,
> o rei e a rainha,
> a escrita é uma valsa,
> blusa sem alça,
> fractura d'um salmo
> que amacio no papel.
> (GASTÃO, 2011, p. 32)

O título do poema, "Quimera", já indica o trabalho intelectual de composição de um poema. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 763) no *Dicionário de símbolos*, a quimera é um monstro que expele chamas e possui cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão. Sua mãe, chamada Equidna, monstro nascido das estranhas da terra, é irmã das

Górgonas, as quais simbolizam a perversão social, sexual e espiritual. O pai da Quimera é o gigante Tifão, gerado pela cólera de Hera e criado pela serpente Píton. Ele simboliza a animalidade em oposição à espiritualidade. A Quimera reúne em si as forças destrutivas de seus pais e frustra os desejos das pessoas, causando sofrimento. Por isso, ela está relacionada à imaginação incontrolável, movida pela vaidade, sexualidade e ânsia de dominação. O modo de impedi-la é pela intimidação e surpresa. A Quimera faz arder o poema, aqui mostrado como "rosa acidulada". Em razão disso, a poeta tenta escrever o poema de novo.

Na primeira estrofe, a escrita poética é definida como um ritual. A rosa aparece envolta por sensações visuais, olfativas e gustativas, antecedidas pelo tato, quando a poeta revela-nos "a rosa acidulada" que "arde em palavras-asa", levando consigo o poema ainda em composição. A partir disso, deduzimos que, no poema, a rosa pode ser símbolo da imaginação da poeta despertada pelo instante poético. Ao perder o fio do trabalho intelectual, ela repete o ritual do ato poético. Em outras palavras, como uma das simbologias da rosa está ligada à efemeridade, podemos ler, no poema, o instante poético como efêmero, ou seja, a poeta necessita de um instante de condições favoráveis como a solidão e o estado poético para compor o poema. Na segunda estrofe, por sua vez, os versos "Somos o sol e a lua, / o rei e a rainha" podem ser lidos como indicativos da relação da poeta com a sua imaginação. Ela duplica-se durante o processo poético ou multiplica-se, tornando-se muitas coisas, já que "somos" se relaciona com a valsa, a blusa e o salmo nos quais a poeta se multiplicou. Aqui verificamos que há um processo de repetição na composição poética do sujeito lírico que se relaciona com a dança.

Tanto Ana Marques Gastão como José Gil concebem a dança como arte em si mesma enquanto arte do corpo, para o segundo, e arte do corpo e poesia, para a primeira. Sendo assim, o sentido da dança está no momento em que o bailarino movimenta seu corpo, sendo seu ponto de partida os gestos concretos expressos nos movimentos realizados num espaço constituído pelo próprio corpo, que tendem a torná-lo mais dinâmico.

Para José Gil, o corpo do bailarino cria o espaço, sendo um corpo expressivo e integrador que gera a continuidade dos gestos dançados: "Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança. Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito" (GIL, 2001, p. 14). Do mesmo modo, os gestos desempenhados pelos dedos do poeta constroem uma coreografia, uma escrita coreográfico-poética.

Podemos pensar que a repetição na dança, que Ana Marques Gastão trata em alguns dos ensaios do livro *As palavras fracturadas* (2013), refere-se ao ensaio do bailarino, que repete até encontrar o nexo de movimentos para construir a coreografia. De modo semelhante, o poeta

repete a escrita até atingir a composição do poema. A repetição sobre a qual fala Ana Marques Gastão assimila-se à coreografia. O poeta repete o processo de escrita para atingir uma ordenação das palavras e um ritmo no poema. Como a repetição funciona como experimentação que aperfeiçoa tanto a dança quanto a escrita, há a associação dança-escrita. Nessa medida, ambas resultam da elaboração técnica exaustiva para se chegar a uma forma estética idealizada no fazer artístico.

A escrita poética é, portanto, aprimorada pela repetição, como podemos perceber no poema gastaniano em análise. Isso evidencia que a escrita do poema não resulta da inspiração, mas sim da imaginação intelectualizada, pensada, trabalhada arduamente. Por esse motivo, Gaston Bachelard (1989, p. 2), na sua teoria da imaginação material, afirma que o devaneio corresponde ao instante de criação poética, é o momento de eclosão do poético, no qual há a composição e a ordenação das imagens poéticas criadas substancialmente a partir da modificação da matéria. Portanto, o poema surge durante o devaneio.

A valsa é dançada por duas pessoas. No poema em análise, a poeta e sua imaginação dançam durante a criação do poema. Há três conceitos de escrita: valsa – movimento; blusa sem alça – sensualidade; fragmento de salmo – sagrado que não se mostra completamente ou não é captado inteiramente. Esses três elementos são amaciados no papel, escritos num trabalho elaborado para criar o poema. Vale a pena retomar o que escreve Ana Marques Gastão em *As palavras fraturadas* (2013) sobre o movimento no espaço e no tempo: “ao escrever, o corpo se move” (GASTÃO, 2013, p. 46). Na medida em que a dança é movimento, tal como nos diz a poeta e José Gil (2001), escrever é dançar. A mão e o braço são corpo que interagem, movem-se no ato da escrita. Por isso, na ação de escrever, a poeta dança. E dançar inaugura o ato imaginativo, ao considerarmos que “dançar/escrever-se, mover-se tendo consciência do tempo e do espaço [...] gera imaginação, fulgor” (GASTÃO, 2013, p. 44), porque a dança obriga o corpo a pensar (GASTÃO, 2013, p. 50). Nesse sentido, pensar é mover-se, estando o pensamento ligado ao movimento, a um projetar-se no espaço, tal como o bailarino que precisa esquecer seu peso, vencendo-o, para criar o seu espaço, donde a coreografia. Do mesmo modo, projeta-se o ato de escrever, que pressupõe, assim como a dança, um trajeto no tempo e no espaço. Portanto, estando o corpo em movimento, transcreve-se a escrita coreográfico-poética.

O ritmo do poema também colabora para a ideia de movimento que remete à dança na poesia gastaniana. Percebemos que a escolha das palavras busca dar ritmo, melodia e construir a imagem visual do poema. Na interligação da dança com a poesia, o corpo do bailarino, do poeta, do artista projeta-se no espaço por meio de gestos com os quais o corpo escreve o corpo do poema. Por isso, Ana Marques Gastão pensa a dança como metáfora do pensar, já que a

escrita deriva do pensamento do poeta, e "dançar – o que pode apenas significar saber caminhar, mudar de direcção, gerir o espaço [...] – é uma forma de obrigar o corpo a pensar, subtil e obstinadamente, num entre-deux que permite a interação entre memória e esquecimento." (GASTÃO, 2013, p. 50). O processo de escrita, portanto, envolve o movimento do corpo do poeta que dança.

Além disso, podemos ler no poema, ainda, que a escrita é sagrada, como constata o verso "fractura d'um salmo", que a poeta amacia no papel. A "fractura d'um salmo" sugere a imagem do sagrado que faz referência ao texto bíblico, o livro de Salmos, feito de partes que são ao mesmo tempo completas, os versículos, e formam o todo do texto. Aqui há a alusão de que a escrita do poema, que o poeta amacia no papel, produzindo verso por verso, estrofe por estrofe, até se tornar completo, é sagrada, sendo, portanto, o poema, sagrado. Assim, deduzimos que o amaciamento funciona como o controle da imaginação que tudo quer trazer para o poema, mas isso impediria a finalização da escrita.

Noutro poema de *Adornos*, retirado da seção "Ondulações", o sujeito poético destaca a música como um dos elementos que acompanham a *performance* da dança e aponta para o tempo como a consciência que organiza os movimentos e que determina o sujeito do poema.

RETORNO IMPERCEPTÍVEL

Alongo com os dedos
o ruído do cabelo;
– essa dinâmica
de texto sonoro,
quase imperceptível,
leva-me a concluir
que o indeterminado
em mim se determina
pelo correr do tempo.

Ouço, a intervalos
de semínima, a dança
dos cachos de cabelo
como quem vive
por entre o ténue
barulho da vegetação.

Tudo se move, sobe,
mas o tempo não
se subordina, rebelde,
ao movimento, é
consciência, cesura,
estalido ocorrido
num ouvido reprodutor.
(GASTÃO, 2011, p. 41)

Este poema traz a imagem metafórica do cabelo como “texto sonoro” que sugere o movimento dos cachos que dançam, submetendo-se à temporalidade, e fazem o sujeito lírico refletir sobre essa passagem do tempo dado que este não se subordina ao movimento. Podemos dizer que o movimento abarca todos os seres e coisas, “Tudo se move, sobe”, mas não o tempo, porque não se pode contê-lo. Essas imagens surgem relacionadas, principalmente, ao sentido auditivo, como lemos em “ruído”, “sonoro”, “ouço”, “barulho”, “estalido”, “ouvido reprodutor”, que podemos interpretar como indicativas do movimento do próprio ato de ouvir, na medida em que o som ondula, e ondular é dançar, é movimentar-se em giros. O som, então, sugere esse movimento presente no poema.

Ouvir o som de alisar os cabelos é um texto sonoro quase imperceptível. E esse texto é audível como intervalos de semínima dança, como o tênue barulho da vegetação. Assim, o texto sonoro é movimento, pelas imagens construídas. O sujeito poético compara o movimento das coisas com o tempo: este subordina o movimento que subordina tudo. O tempo é consciência, pois tem o poder de agir sobre a coisas, é também cesura porque tem movimento – marcado pela ação e repouso, e é estalido ocorrido no ouvido reprodutor, pois o tempo determina, tem o poder de iniciar o movimento. Inferimos que a semelhança entre o texto sonoro, musical, e o poema é que ambos são executados pelo movimento ritmado, cadenciado, cesurado como na sílaba poética dos versos, e que é planejado por alguém. Isso é verificado nos versos da primeira estrofe, onde o sujeito escreve que ele é determinado pelo tempo, por essa consciência da existência e do poder sobre as coisas: “[...] o indeterminado / em mim se determina / pelo correr do tempo” (GASTÃO, 2011, p. 41).

Se em “Retorno imperceptível” o texto sonoro é executado pela consciência da poeta, esta empenha-se para superar as limitações, de acordo com o que lemos em “Sempre *neonata*”, constante na seção “Antevisão” da obra gastaniana.

> Foi desta velocidade
> a compasso
> quaternário,
> deste frenético
> ir e vir
> que passei a ver
> d*esfocado* e *turvo.*
>
> Miopia a querer
> ver mais,
> recuada hipermetropia
> de ser filha

de esperma e óvulo
altivos em sua altitude
desesperata,

molto amata,
e, por isso, levada,
tensa, v*ertiginosa*,
a uma surdez plena
de onde surjo
neonata num rotativo
antebraço falante.
(GASTÃO, 2011, p. 15)

Neste poema, o sujeito poético enfatiza que o seu olhar se movimenta seguindo um ritmo, tal como no movimento dançado. E a velocidade em compasso quaternário com que movimenta o olhar torna-o míope, com o olhar embaçado pelo desejo de querer ver mais, de desejar um olhar mais potente para captar o mundo, as coisas ao seu redor, e com recuada hipermetropia, porque o anseio é maior: "Foi desta velocidade / a compasso / quaternário, / deste frenético / ir e vir" (GASTÃO, 2011, p. 15).

Ana Marques Gastão mostra que o fazer poético se associa ao gestual dançado do olhar do poeta ao captar o mundo e reproduzir o real, mas que é limitado pela miopia, pela hipermetropia e pela surdez. A poeta tenta meios de se reinventar, de nascer de novo e ir além da miopia e da surdez, empregando o movimento do antebraço falante, indicando que desse movimento, desse compasso quaternário do seu olhar resulta a escrita do poema, movimento que expressa o que, nesse esforço intelectual e poético, a faz ver e ouvir e mostrar as coisas de modo novo.

O poema acentua o movimento dos olhos do sujeito poético feminino presente nas palavras que dançam. Considerando que "a imagem é afim à sensação visual" (BOSI, 2000, p. 19), podemos dizer que as imagens captadas pelos olhos do eu lírico são desfocadas e turvas pela velocidade com que seus olhos se movimentam, querendo ver mais e mais o mundo exterior, o que, de certo modo, sugere uma dança presente na própria ação de olhar.

Podemos deduzir, então, que a dança acontece no próprio corpo do poema por meio da inclinação de algumas palavras que representam a forma como a percepção visual do eu lírico capta as imagens, por meio da velocidade do movimento dos olhos. É como se as palavras se movimentassem ao longo da leitura do poema indicando a mobilidade dos olhos do eu lírico. Isso gera certa visualidade no texto poético. O que faz com que sintamos a vertigem que sujeito poético diz sentir ao apreender a realidade tão rapidamente. Ferreira Gullar, no ensaio *Barroco: olhar e vertigem* (1988), explica que o Barroco está comprometido com a realidade, mas explora

a “ilusão de ótica, que conduz ao delírio e à vertigem e consequentemente à ilusão” (GULLAR, 1988, p. 220), conseguindo o efeito da vertigem porque explora os elementos da visualidade e estes fingem a realidade. Dito de outro modo, mesmo sendo realista, o Barroco usa a vertigem para criar a ideia de ilusão (GULLAR, 1988, p. 221). Assim, podemos dizer que o poema “Sempre *Neonata*” sugere ao leitor a vertigem que atinge o sujeito lírico ao ver as coisas, a realidade, de modo que veja desfocado e turvo como seus olhos enxergam a realidade, o mundo.

Neste terceiro capítulo, nossa proposta consistiu em pensar a relação entre a poesia e a dança nos poemas da obra *Adornos* a partir dos conceitos poesia-dança e poeta-bailarino construídos nos ensaios de Ana Marques Gastão do livro *As palavras fracturadas* (2013). Ao estabelecer o diálogo da poesia com a dança por meio da experimentação via poesia experimental, Ana Marques Gastão cria uma poética da dança, como mostram as leituras dos poemas selecionados de *Adornos* em que pensamos essa relação como poesia-dança. Para a escritora portuguesa, é no espaço da escrita que o poeta sintoniza os sentidos do corpo, observados por meio da linguagem que concretiza o poema, assim como o bailarino cria uma coreografia no palco, sugerindo que a poesia se faz de modo interligado à dança na obra gastaniana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso que tecemos, pudemos perceber que, na obra lírica *Adornos*, Ana Marques Gastão faz experimentações com os cinco sentidos do corpo, que ganham intensa carga erótica, e que são articulados à dança, seguindo o caminho da poesia inventiva da PO.EX, reinventando os recursos formais e temáticos do Barroco.

Essa obra gastaniana segue uma divisão em cinco seções que correspondem a cada um dos sentidos. Apesar disso, como escreve Merleau-Ponty (2011, p. 308), os "sentidos se comunicam entre si", são indissociáveis, embora possamos acionar um deles com mais predominância. É o que percebemos na leitura dos poemas das seções "Antevisão", "O rapto", "Ondulações", "Inflorescências" e "Confeitos", embora o título nos remeta, de imediato ou à visão, ao tato, à audição, ao olfato ou ao paladar.

Ana Marques Gastão compõe poemas tomando como matéria-prima a materialidade dos cinco sentidos do corpo humano, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação a partir das análises dos poemas selecionados de "Antevisão" e "Ondulações", nas quais observamos a anatomia e a fisiologia dos olhos e dos ouvidos presentes e potencializadas por meio das imagens e das metáforas. O labor poético dessa portuguesa tem na imaginação ativa o substrato da criação. A imaginação material resulta de sua inserção enquanto corpo no corpo do mundo e alimenta um imaginário que transparece sobretudo nos devaneios. A partir dessa imaginação, a poeta faz dos sentidos os adornos do corpo. Por isso, podemos nos referir a sua poesia como escrita do corpo, na medida em que a poeta trata do ato poético atrelado aos cinco sentidos, ao erotismo e à dança.

Enquanto figura recente na poesia portuguesa, Ana Marques Gastão nos desafia com sua linguagem metafórica e imaginativa. No seu universo poético, imagens e metáforas originais, bem articuladas, bem encadeadas, potencializam os sentidos do corpo, sendo, em alguns poemas, bizarras e barrocas, que constroem um imagético erótico e do gestual dançado e que renovam a linguagem da poesia.

O modo como constrói o poema seduz o leitor. A poesia gastaniana é muitíssimo trabalhada, hermética, abrindo um caminho na via da moderna poesia portuguesa ao fazer associações com a corporalidade, o uso dos sentidos, as sensações, o erotismo, a dança, e ao trazer aspectos da tecnologia e da ciência biológica para a sua composição poética. A poeta apropria-se de muitos aspectos da escrita de outras tendências, principalmente do Barroco, que surge mais elaborado em sua poesia. Percebemos que os poemas gastanianos são constituídos

por versos curtos e por combinações estróficas com reduzido número de versos, e que alguns têm a rima final no último verso.

Adotamos neste estudo um procedimento de leitura de poesia que visou penetrar o texto poético para analisá-lo e interpretá-lo de forma ordenada, tal como nos diz Alfredo Bosi (1996) sobre como a leitura de poesia segue os laços de significação do poema. O trabalho com a poética gastaniana contribuiu para o amadurecimento do nosso modo de ler poesia, visto que se trata de uma poesia que desafia o leitor por seu hermetismo, e por isso partimos de um árduo processo de reflexão para propor análises que possibilitem a descoberta de uma nova dimensão da linguagem presente nos poemas de *Adornos*.

Podemos afirmar que o sentido visual é colocado na primeira seção "Antevisão", porque a matéria prima da visão é a imagem (BOSI, 2000, p. 19) e porque convoca os outros sentidos. Porém, a audição compete com a visão, tal como observamos no poema núcleo "Adornos". Isso mostra que o sentido da audição, assim como os demais, é importante para manter o equilíbrio do corpo humano. Por outro lado, no verso do poema "Sobrescrito", consta: "Como posso eu, sem visão, pensar" (GASTÃO, 2011, p. 47), o que indica que a percepção visual se entrecruza com o processo de construção de pensamentos, isto é, o pensamento está atrelado ao fato de que olhar capta o mundo sensível. O que evidencia que a sua poesia é permeada por uma meditação existencial filosófica. Esse traço na poesia de Ana Marques Gastão revela o cunho instigador no que se refere ao modo como os cinco sentidos são usados e reinventados por meio de processos artísticos do barroco, articulados ao erotismo e à dança, havendo nisso uma transgressão nos modos tradicionais e convencionais de captar e apreender o mundo, indo além, buscando novos modos de conhecê-lo, mas também de refletir sobre a percepção do mundo sensível, tendo em vista a gama de sensações que nos atravessam. Assim, a poesia gastaniana em *Adornos* pode ser concebida como uma nova proposta de poesia visual.

A poesia gastaniana apresenta o corpo em movimento e repouso, o que é inerente à dança, isto é, o corpo está para a dança assim como a dança está para o corpo e assim como a poesia está para a dança. Sua poesia é perpassada pela relação inextrincável entre essas duas artes. É a dança que move sua poesia. A dança está marcada pelos sentidos do corpo que agem durante a escrita e que tornam a linguagem sedutora. Com seu corpo, o poeta escreve o corpo do poema, sendo o corpo e seus sentidos os adornos da poesia. Durante a composição poética, seu corpo movimenta-se, é um corpo dançante em que os gestos se projetam no movimento dos dedos e das mãos. Assim, a dança associa-se tanto ao exercício quanto à reflexão sobre o ato poético no interior dos poemas, de modo que se configura em coreografia a escrita da poesia.

A imagem metafórica da poeta-bailarina no texto poético gastaniano refere-se ao ser de movimento que escreve seguindo uma coreografia em que faz pleno uso dos seus cinco sentidos, que adornam o corpo e o põem em equilíbrio durante a coreografia. Por isso, a coreografia do corpo do poema e da poeta-bailarina é sinestésica. Ao longo dos poemas de *Adornos*, é possível ainda traçarmos um campo semântico ao nível da dança por meio de versos de alguns poemas que remetem ao movimento e à dança, tal como em "giramos em espiral", "oblíqua dança". São palavras que dançam nos poemas em versos ritmados da obra gastaniana. Nessa medida, é todo um imagético do gestual dançado que a poeta constrói.

É válido retomar que há um diálogo da dança com a poesia presente na anatomia poética do olhar delineada na obra gastaniana, como tentamos mostrar no primeiro capítulo deste estudo, uma vez que os poemas tratam das partes anatômicas e da fisiologia do órgão visual, também perceptível na anatomia do aparelho auditivo. São imagens decompostas nos poemas que, ao serem reunidas em conjunto, geram movimento e permitem que o leitor visualize as partes constituintes da anatomia e da fisiologia do aparelho visual e do auditivo. Imagens que dançam durante a visualização da composição da visão: globo ocular, pálpebra, cílios, íris etc. Isso mostra a experimentação de Ana Marques Gastão com o Barroco científico em que essa decomposição anatômica dos olhos e ouvidos se faz com palavras escolhidas para assemelharem-se à dança, convergindo para que o poema seja uma coreografia, um corpo que dança. Tal experimentação com a poesia-dança, com os poemas que dançam através das imagens em movimento e que tratam do fazer poético interligado à dança, evidenciam a plasticidade presente na sua poesia.

Em certa medida, há um diálogo poético e motivador entre Ana Marques Gastão e Ana Hatherly. Digamos que Ana Marques Gastão tenha sido influenciada por Ana Hatherly por meio dos estudos que realizou a respeito da sua poesia. Talvez por isso existam certas aproximações entre elas. A poética gastaniana entrelaça-se em alguns aspectos, temas e modos de escrita com o dessa escritora de destaque do período experimental da poesia portuguesa. Digamos que uma das afinidades se refere à combinação entre ciência e poesia mediante a experimentação com o Barroco. Para além disso, ousamos afirmar que existe afinidade também com Fernando Pessoa, principalmente com seu heterônimo Alberto Caeiro. O eco pessoano ressoa por alguns poemas e temas da obra *Adornos*. Por outro lado, é possível traçar aproximações ainda entre a lírica de Ana Marques Gastão nessa obra com a dos poetas de *Poesia 61*, mas essas observações preliminares demandariam estudos específicos e aprofundados. Por esse motivo, não o fizemos nesta dissertação, nem era seu objetivo. Contudo, eis um fio de pensamento a mais para serem tecidos novos estudos sobre a poesia gastaniana.

Vale ressaltar que a discussão sobre a poesia de Ana Marques Gastão em *Adornos* não se esgota aqui. Desejamos aprofundá-la em publicações futuras. Embora a obra da poeta portuguesa seja ainda pouco pesquisada, há material de crítica literária consistente para indicar a substancial importância da sua poesia. E, com esta dissertação, esperamos contribuir para a pesquisa em poesia portuguesa do século XXI e incentivar a realização de outros estudos sobre a produção poética de Ana Marques Gastão.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Diane. **Uma história natural dos sentidos**. Tradução Ana Zelma Campos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

AMABIS, José Mariano; Martho, Rodrigues Gilberto. **Fundamentos da biologia moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Moderna, 1997.

AMBIRES, Juarez Donizete. O Neorrealismo em Portugal: escritores, história e estética. **Revista Trama**, v. 9, n. 17, p. 95-107, maio 2013. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/8207/6054>. Acesso em: 09 jan. 2020.

ANDRADE, Fábio de Souza. A musa quebradiça. In: BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996, p. 127-139.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A psicanálise do fogo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARBOSA, Márcia Helena S. O efeito de jogo na poesia de Ana Hatherly. In: ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério (Org.). **Encontros com Ana Hatherly**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 107-126.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: P. Alves, 1981.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Tradução Edwino Royer. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

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

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Edição pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____ (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 2000.

CASTRO, E. M. de Melo e. A palavra erótica em português. In: **O fim visual do século XX & outros textos críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 123-135.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 19-66.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 139.

CORTEZ, António Carlos. «Poesia 61» hoje: uma necessária heterodoxia. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 177, Maio 2011, p. 28-45.

DUARTE, Rita Taborda. Adornos. **Ensaio**. Role dos livros. Fundação Gulbenkian, 2011. [Concedido pela autora]. Mensagem recebida por <karolinealves.leite@gmail.com> em 23 mai. 2018.

GASTÃO, Ana Marques. **Adornos**. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

_____. **As palavras fracturadas**; ensaios. Lisboa: Theya, 2013.

_____. **Ana plurinímica**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa. Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores no ciclo Literatura Portuguesa, Leituras do Século XXI, 2015. Disponível em:< http://www.acad-ciencias.pt/document-uploads/4900851_ana-marques-gastao---ana-plurinimica.pdf>. Acesso em: 03 set. 2018.

_____. A Dança como espectáculo. In: SILVA, Wanda Ribeiro da. **Dança**: Boletim da Escola Superior de Dança, n. 1, p. 53-56, 1987. Disponível em:< https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4680/1/boletim_esd_1_ana_marques_gastao.pdf> Acesso em 01 jan. 2019.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. 3. ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GOMES, Maria dos Prazeres. Barroco e poesia experimental: um diálogo de dois gumes. **Poligrafías**, México, n. 2, p. 47-57, 1997. Disponível em: <http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31296>. Acesso em: 10 fev. 2020.

GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 217-224.

HATHERLY, Ana. **A casa das musas**: uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. O tacto. In: SANTOS, Gilda; COSTA, Horácio (Orgs.); Ana Hatherly et al. **A poética dos cinco sentidos revisitada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 41-46.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2015.

HORSTER, Maria António Ferreira. Para um estudo da bailarina na lírica portuguesa da década de 50. In: **Literatura comparada**: os novos paradigmas. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996.

MAFFEI, Luis. De boca. In: SANTOS, Gilda; COSTA, Horácio (Orgs.); Ana Hatherly et al. **A poética dos cinco sentidos revisitada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 109-129.

MAURICE, Merleau-Ponty. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Palestras** (Causeries 1948). Lisboa/ Portugal: Edições 70, 2002.

MARTINHO, J. B. Fernando. **Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50**. 2ª ed. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

_____. Texto e contexto de «Poesia 61» num quadro tardo-modernista. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 177, Maio 2011, p. 9-27.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. São Paulo: Ática, 1987.

NEJAR, Carlos. A invencível noite. In: GASTÃO, Ana Marques. **A Definição da noite**. São Paulo: Escrituras, 2003.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13-20.

_____. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 327-346.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. 15ª ed. Lisboa: Ática, 1995.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Portugal Maio de Poesia 61**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

TAVARES, Hênio. **Teoria Literária**. 11ª ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999, p. 193-210.

_____. Filosofia da dança (1936). Tradução de Charles Feitosa. **O Percevejo Online**, v. 3, n. 2, p. 1-16, agosto-dezembro, 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915/1511>. Acesso em: 23 jul. 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.