

AS CARTOGRAFIAS POÉTICAS DE ANA MARTINS MARQUES

LAS CARTOGRAFÍAS POÉTICAS DE ANA MARTINS MARQUES

Danilo Santos FERNANDES¹Cristiane Rodrigues de SOUZA²

RESUMO: Trata-se da análise de um dos poemas d'*O livro das semelhanças* (2015), de Ana Martins Marques. Inicialmente, fazemos uma breve recapitulação do trajeto literário da autora até o momento. Depois, tratamos do objeto *mapa* e suas significações. Em seguida, analisamos cada estrofe individualmente para chegar à interpretação do todo.

PALAVRAS-CHAVE: Metapoesia. Mapa. Analogia. Criação poética.

RESUMEN: Este artículo consiste en un análisis de uno de los poemas de *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques. Inicialmente, elaboramos un breve resumen del camino literário de la autora hasta el momento. Luego nos ocupamos del objeto *mapa* y sus significados. Después analizamos cada estrofa individualmente para llegar a la interpretación.

PALABRAS-CLAVE: Metapoesía. Mapa. Analogía. Creación poética.

Da trajetória da autora

Tendo decorrido uma década desde o lançamento de *A vida submarina* (2009), é possível percebermos, ainda que com certa cautela, o projeto estético que vem sendo engendrado pela poeta Ana Martins Marques. Com graduação em letras e doutorado em Literatura comparada, a autora é um nome em evidência quando falamos em poesia brasileira contemporânea.

Até agora, a autora teve seis livros lançados no Brasil – *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015), *Duas janelas* (2016) (com Marcos Siscar), *Como se fosse a casa* (com Eduardo Jorge) (2017), e *O livro dos jardins* (2019).

A obra de 2015, *O livro das semelhanças*, é da onde foi retirado o poema analisado neste artigo. O volume divide-se em quatro grupos intitulados “Livro”, “Cartografias”,

1. Mestre em Letras pelo programa de pós-graduação em Letras (concentração Estudos literários) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas. Bolsista Capes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9276-3168>.

2. Doutora em Literatura Brasileira pela USP com pós-doutorado no IEB-USP sobre a poesia e o pensamento estético de Mario de Andrade. Professora da graduação e do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7695-0684>.

“Visitas ao lugar-comum” e “O livro das semelhanças”. Grupos que também funcionam como pequenos livros, tamanha é a coerência interna que cada um possui.

“Cartografias”, grupo em que encontramos o poema iniciado pelos versos *Abro o mapa na chuva...*, caracteriza-se pela presença do mapa como objeto principal das metáforas produzidas. Ademais, pelo sentido da palavra *cartografia*, que trata da criação, estudo e análise dos mapas, colocada no plural, percebemos cada poema como uma espécie de “estudo” realizado pelo sujeito lírico, tratando da linguagem, da arte e da complexidade sentimental por trás dos olhares para a paisagem.

O mapa como objeto artístico e poético

O que é um mapa? Nas mãos de um professor, um objeto didático; nas mãos de um geógrafo, um objeto de pesquisa; nas mãos de um viajante, um objeto de orientação; mas e nas mãos de um artista? O mapa é passível de transformar-se de acordo com a finalidade que damos a ele, funciona, para o artista, de modo análogo àquelas criações modernas e contemporâneas vistas nas artes plásticas, já muito especuladas pela crítica, nas quais há objetos que foram ligeiramente modificados ou apenas deslocados dos seus locais usuais, metamorfoseiam-se em arte.

Arte definida por Étienne Souriau como a sabedoria instauradora que não se restringe apenas ao “que [produz] a obra [mas também] aquilo que a conduz e a orienta” (1983, p. 35), ou seja, aquela que leva em conta “os efeitos a serem produzidos e as causas que produzirão tais efeitos”, tendo como objetivo final “uma existência e, mais precisamente, a existência de um ser – de um ser singular, com tudo o que a palavra comporta, ao mesmo tempo, de riqueza, originalidade, força única de se manifestar, de ser insubstituível e presente” (SOURIAU, 1983, p. 38), de modo que “distingue-se de outras atividades humanas [que] são orientadas, não para a produção de seres, mas para a dos acontecimentos” (SOURIAU, 1983, p. 38).

O autor ainda menciona que tanto na arte como nessas outras atividades, a técnica está presente, “toda arte tem suas técnicas, quase toda técnica pode elevar-se até a arte” (1983, p. 38), mas, ainda assim, o que impera na nossa definição final ainda é a questão da finalidade que damos para essas técnicas, sendo “as artes [...] dentre as atividades humanas, aquelas que, expressa e intencionalmente, fabricam coisas ou, de modo mais geral, seres singulares cuja existência constitui a finalidade delas” (SOURIAU, 1983, p. 39).

Sendo assim, não são de se estranhar as reações de espanto das pessoas ao observarem objetos utilizados com finalidades tão distintas daquelas já condicionadas em seus cotidianos, como mostra Jorge Coli, em seu *O que é arte?*, citando a obra de Duchamp, para exemplificar tais reações:

O Davi de Michelangelo é arte, e não se discute. Entretanto, abro um livro consagrado a um artista célebre do nosso século, Marcel Duchamp, e vejo entre suas obras, conservado em museu, um aparelho sanitário de louça, absolutamente idêntico aos que existem em todos os mictórios masculinos do mundo inteiro. Ora, esse objeto não corresponde exatamente à ideia que eu faço da arte (COLI, 1995, p. 8).

Para explicar a transformação desses objetos – como o mictório, o mapa mencionado no início do texto –, o autor esclarece que a “arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural [...]: o discurso, o local, as atitudes de admiração” (1995, p. 11), relembrando adiante uma das noções de arte dadas por Mário de Andrade, a de que a arte “não é um elemento vital, mas um elemento da vida. Não nos é imediatamente necessária como a comida, as roupas, o transporte e descobrimos nela a constante do supérfluo, do inútil.”, e é materializada como esse supérfluo que a arte emerge: “Se a arte é associada a um objeto útil, ela é, nele, o supérfluo (COLI, 1995, p. 86).

Tendo em mente a junção dessa finalidade específica e do supérfluo entranhado ao seu resultado final, é possível pensar em como o objeto “mapa” é utilizado tanto nas artes plásticas, quanto nas demais artes, destacando uma delas: a poesia. É claro que na poesia, o mapa passa do visual ao verbal, transformando-se em imagem poética: “O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.” (BOSI, 1977, p. 20).

O mapa sendo “uma representação em papel ou outro material da superfície da Terra, ou de uma parte dela, ou dos astros no céu”³, sempre se mostrou objeto fecundo para a poesia, principalmente na criação de poemas que brincam com a sua característica representativa, traço comum na própria literatura, arte que, não por acaso, foi inúmeras vezes distinguida pelas suas qualidades miméticas.

Um poema: três verbos

É possível observarmos essa utilização do objeto *mapa* em um dos poemas de autoria de Ana Martins Marques, presente na sua terceira obra publicada, *O livro das semelhanças* (2015), na parte intitulada “Cartografias”, na qual a imagem do mapa surge como eixo central das metáforas construídas pela autora:

Abro o mapa na chuva
para ver
pouco a pouco
diluírem-se as fronteiras

3. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/mapa>.

as cidades borradas
diminuem de distância
as cores confundidas
nem parecem mais aleatórias
perderam aquele modo abrupto
com que as cores mudam nos mapas
agora há um grande lago
onde antes havia uma cordilheira
o mar não é mais molhado
do que o deserto logo ao lado

Deixo depois o mapa
para secar ao sol
sobre a grama do jardim
mais rápidas do que aviões
as formigas atravessam
de um continente a outro
uma lagarta riscada
apossou-se das Coreias
agora unificadas
um tapete de folhas
cobre o mar Egeu
e o rastro de uma lesma umedeceu
o Atacama
uma formiga enamorou-se
de um vulcão
exatamente do seu tamanho
um dos polos
ficou à sombra
e resfriou-se mais que o outro
de longe não sei se são moscas
ou os nomes das cidades

Penso que se deixasse o mapa aí
tempo o bastante
em algum momento surgiria
quem sabe
um pequeno inseto novo
com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
de imitarem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
eu dizia
um novo besouro talvez
que trouxesse desenhado nas costas
o arquipélago de Cabo Verde
ou as finas linhas das fronteiras
entre a Argélia e a Tunísia
(MARQUES, 2015, P. 45-46).

Como visto, o poema apresenta uma divisão muito clara entre o que podemos chamar de estágios de um fenômeno poético: três estrofes que são capitaneadas por três verbos (abro, deixo e penso). Esse fenômeno nada mais é do que o transformar o comum (mapa) em poético, já que, segundo as palavras de Paul Valéry, é como produzimos a poesia, tomando “emprestada a linguagem – a voz pública, esta coleção de termos e regras tradicionais e irracionais, extravagantemente criados [...] transformados [...] codificados e diversamente ouvidos e pronunciados” (1991, p. 210).

Para reforçar seu argumento, o autor lembra que diferente do músico, que tem ao seu dispor as notas musicais em estado de espera para transformarem-se em música, os poetas dispõem apenas dessa língua cotidiana para as suas criações, e é por isso que a língua usada para as banalidades é a mesma capaz de criar o que ele chama de Universo poético.

Vejam, então, cada estrofe separadamente, para depois tratarmos do modo como esses três verbos conversam, resultando numa imagem inteiriça, da qual podemos depreender um movimento que vai do mais prosaico (ou comum) ao mais largamente poético, o que fará com que enxerguemos, talvez, o mapa como uma imagem mais ampla do que é apresentado de início.

Abro

O primeiro verbo da estrofe inicial é “Abrir” na primeira pessoa do singular, que aparece nos versos “Abro o mapa na chuva”. Esse verbo expõe um sujeito lírico que intervém na mecanicidade do mapa, e é dessa ação, aparentemente insólita, que decorrem todas as imagens que surgem no fluir do texto:

Abro o mapa na chuva
para ver
pouco a pouco
diluírem-se as fronteiras
as cidades borradas
diminuem de distância
as cores confundidas
nem parecem mais aleatórias
perderam aquele modo abrupto
com que as cores mudam nos mapas
(MARQUES, 2015, p. 45).

O sujeito lírico abre o mapa sob a chuva para “ver”, termo importante num texto que é dotado da força imagética encontrada em outros poemas da autora. Essa ação, no entanto, acontece “pouco a pouco”, no ritmo da água caindo sobre as tintas e traços do

mapa, diluindo fronteiras, as quais são questão essencial quando pensamos no diálogo com as outras artes que a poeta estabelece em sua poesia.

Assim, diluídas as fronteiras, as cidades “diminuem de distância” e têm suas “cores confundidas”, mas, surpreendentemente, “nem parecem mais aleatórias”, três versos que, juntos, abordam as qualidades representativas do objeto *mapa*, que se encontra, tal qual a palavra ou o símbolo, no lugar de outra coisa: o espaço representado.

No interior do mapa, como no interior do poema, ou, mais amplamente, da obra literária, lidamos com uma representação do mundo, que ao mesmo tempo não segue as mesmas regras impostas por ele, isso porque a qualidade principal da arte (literária ou não) é a representativa, e passa pelas mãos de um observador (poeta, pintor, dramaturgo), é uma produção que supõe trabalho, como diz Bosi, o qual, a partir de Kant, também afirma que

O prazer estético que anima o jogo da criação, é [...] puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto. Haveria uma *verdade estética* própria da representação, e que não precisa coincidir com a verdade objetiva (1999, p. 15).

Por isso, é compreensível que as fronteiras agora pareçam menos aleatórias, pois, no interior, de “um mundo que não é deste mundo”, como diz um verso de Wislawa Szymborska, a verdade erigida na poesia é mais crível do que a das fronteiras feitas de modo referencial, nada orgânicas da representação com intuito mais utilitário:

agora há um grande lago
onde antes havia uma cordilheira
o mar não é mais molhado
do que o deserto logo ao lado
(MARQUES, 2015, p. 45).

Nos derradeiros versos da estrofe, a água externa ao mapa segue fazendo transformações no seu interior, desfigurando-o, modificando, rapidamente, coisas que precisariam do transcorrer de muitos anos para acontecerem. Nessa parte, o ritmo fica a serviço da imagem, o lago e o deserto em umidade equiparam-se, a fundura do lago e a altura da cordilheira também. É importante reparar que esses são os únicos versos onde a sonoridade fica mais evidente, e a consequência da junção de imagem e sonoridade é que acreditamos no que lemos, acreditamos nessa correspondência entre elementos, porque, como dito por Hamburger, o poema resolve-se em si mesmo, em seus limites e “uma correspondência mágica, de fato, predomina” (HAMBURGUER, 2007, p. 48).

Deixo

Chegando na segunda estrofe, temos um mapa já bem modificado em relação à sua aparência inicial, lembremos que ele já sofreu a intervenção do sujeito lírico, foi retirado do seu local usual – talvez a mesa mencionada num outro poema do livro –, e já teve suas fronteiras diluídas.

Todavia, na segunda estrofe, o sujeito lírico fica aparentemente inerte, acompanhando a ação, imobilidade tão significativa quanto a primeira intervenção, já que sua inação é um modo de ação no interior do processo artístico, a exemplo do que ocorre nas esculturas submersas de Jason deCaires Taylor, nas quais, de certa forma, a natureza também participa do processo artístico.

Também porque a aparente ausência não significa que o subjetivo tenha desaparecido do poema, em primeiro lugar, porque a linguagem – e não me refiro apenas ao uso do verbo “Deixo”, que marca uma primeira pessoa –, supõe um “homem [que] nunca pode ser excluído [na] poesia escrita por seres humanos” (HAMBURGUER, 2008, p. 46), em segundo lugar, porque, se considerarmos essa omissão como escolha artística, supomos alguém que a realiza.

Nessa parte, as transformações saem do interior do mapa e passam a ocorrer numa interação maior com o que está externo a ele, já que agora não apenas a água da chuva o modifica, mas também a paisagem – figurada pelos insetos e pela oscilação de luz – age sobre ele, o que resulta num mapa de linhas duras e secas, que ganha vida por meio do caos que se instala nele, e no qual as fronteiras representativas são acompanhadas pelas fronteiras do próprio objeto no processo de dissolução.

Deixo depois o mapa
para secar ao sol
sobre a grama do jardim
mais rápidas do que aviões
as formigas atravessam
de um continente a outro
uma lagarta riscada
apossou-se das Coreias
agora unificadas
um tapete de folhas
cobre o mar Egeu
e o rastro de uma lesma umedeceu
o Atacama
(MARQUES, 2015, p. 45-46).

Sobre essa diluição, pensemos no conceito de paisagem, que não se trata da ideia de paisagem somente como um recorte estático da natureza, mas uma que “implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora” (COLLOT, 2013,

p. 30), sujeito que enxerga o mapa e o que o circunda, que exprime não apenas o que vê, mas principalmente o que sente (com o) que vê:

Na arte e na poesia moderna a paisagem aparece frequentemente “desfigurada”, porque não se submete mais aos cânones da figuração; contudo é para ser refigurada, segundo o ponto de vista de um sujeito criador, e/ou configurada, segundo uma organização que não tem mais nada de “realista”, que se revela mais abertamente lírica ou estética (COLLOT, p. 19).

O sujeito lírico, que agora está “de longe” e distingue pouco os limites, usa o recurso das sensações para recriar o mundo, o que torna possível uma equiparação sua ao próprio artista/poeta em ação, que leva ao limite todas as ferramentas que possui, ancorando-se na sua percepção, e não só aproxima, por meio de analogias, o interior do mapa ao mundo representado por ele por uma questão de experiência, mas porque, no movimento de refiguração que sucede à dissolução/desfiguração, os elementos correspondem-se naturalmente, o que causa a impressão que Borges menciona em uma das suas palestras, a de que “as coisas perfeitas na poesia não parecem estranhas; parecem inevitáveis.” (BORGES, 2000, p. 12).

Assim, as formigas realmente “atravessam/ de um continente a outro” rapidamente como aviões, visto que já não existem fronteiras entre o mimético e o mimetizado, de modo que também é natural que as Coreias, cindidas historicamente em suas políticas, estejam unificadas por uma lagarta, ou que um tapete de folhas cubra o mar inteiro, ou que uma lesma umedeça o deserto mais árido do mundo, afinal, todas as coisas são possíveis na poesia, e têm o mesmo tamanho nessa dimensão refigurada.

uma formiga enamorou-se
de um vulcão
exatamente do seu tamanho
um dos polos
ficou à sombra
e resfriou-se mais que o outro
de longe não sei se são moscas
ou os nomes das cidades
(MARQUES, 2015, p. 45).

Por fim, do mapa já refigurado, não se distingue “nomes de cidades” e “moscas”, não apenas pela distância assumida, mas pela sua forma final, pois o objeto e o meio já se encontram em simbiose total. Depois disso só resta a transfiguração, que veremos a seguir.

Penso

Até aqui vimos o mapa desfigurando-se pela ação da chuva e dos bichos e, após isso, a sua refiguração, mostrada a partir do nivelamento entre elementos internos do objeto e os elementos estrangeiros à sua constituição, e, incluída nela, a maneira singular de como as coisas apresentam-se em relação ao seu estado inicial.

O começo disso se deu pela interferência de um sujeito lírico, comparado ao artista, que realizou uma pequena, mas simbólica ação quando colocou o objeto mapa sob a chuva. Vimos que nas linhas da primeira estrofe do poema, há uma descrição, ainda que alicerçada nas metáforas, do que ocorre no interior do mapa, e nas linhas da segunda estrofe, a sua interação abissalmente maior com a exterioridade, na qual um movimento confunde o que está dentro e o que está fora e dá o efeito das semelhanças que nomeiam a obra em que o poema foi publicado.

Na terceira estrofe, porém, tudo que lemos e visualizamos se dá no terreno do possível, já que o verbo “Penso”, aponta para algo além do que é visto, flertando muito mais com o imaginativo, o que não é incomum na poesia da autora, que se vale frequentemente dessas divagações poéticas fincadas na possibilidade: o livro possível, o poema original possível.

Penso que se deixasse o mapa aí
tempo o bastante
em algum momento surgiria
quem sabe
um pequeno inseto novo
com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
de imitarem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
eu dizia
um novo besouro talvez
que trouxesse desenhado nas costas
o arquipélago de Cabo Verde
ou as finas linhas das fronteiras
entre a Argélia e a Tunísia
(MARQUES, 2015, p. 45-46).

Estando o mapa já refigurado, agora ele se transfigura, ou seja, ganha outra forma, que lembra vagamente a anterior, mas na qual as fronteiras nem de longe podem ser descritas. Agora mundo e mapa encontram-se de tal forma confundidos, que a possibilidade é que um inseto novo surja, um inseto que apresenta uma forma híbrida entre mapa e mundo.

Fala-se, então, no dom de imitação dos bichos, pedras, flores e folhas, que é assunto caro aos que refletem sobre literatura desde sempre, a exemplo da própria *Poética* de Aristóteles, que, lembremos, divide os gêneros em função das suas formas de imitação e dos objetos representados.

com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
(MARQUES, 2015, P. 45-46).

O som e o ritmo imprimem no verso semelhança entre as palavras, que são similares em extensão (todas possuem seis letras), na flexão (todas estão em sua forma plural), além de dividirem-se entre as oclusivas “p” e “b” (os bichos/ e as pedras), ao lado da paranomásia, estabelecida entre “folhas” e “flores”.

de imitem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
(MARQUES, 2015, p. 45-46).

Além disso, a proximidade que se segue entre as palavras “novo”, “outros” e “besouro”, faz com que a ideia de um bicho que é, ao mesmo tempo, originalidade e imitação, fique mais evidente. O inseto é um besouro que traria um mapa “desenhado nas costas”, criatura que nasce da mistura do objeto representado com a sua representação, cuja existência é possível só no interior da linguagem, mais ainda, da linguagem artística, pois o que observamos não é apenas a modificação de um mundo, mas a criação de um mundo e suas regras. Nesse sentido, a obra de arte burla as leis da física ou preceitos da biologia de tal modo que é possível o surgimento de algo intermediário entre paisagem e o mapa.

Um poema metapoético

A partir do olhar para essas três estrofes, pudemos observar a transformação do objeto *mapa* da sua forma mais primeva até a sua forma mais poetizada. Esse movimento, porém, pode ser lido não apenas como o do objeto que vai perdendo suas funções corriqueiras para ganhar *status* de arte, mas também como o da própria linguagem.

No início desse texto, tratamos do objeto e do modo como ele pode ganhar outras especialidades de acordo com a finalidade que damos a ele. Pois bem, agora imagine que, colocados lado a lado, mapa e linguagem possuem a mesma característica representativa.

Ora, se num primeiro momento a linguagem está pura, e as palavras encontram-se em estado bruto representado as coisas (ainda que de forma mais opaca, é certo), quando são deslocadas pelo fazer poético ganham uma força representativa imensamente maior, porque agora se relacionam com outras palavras, que existem em versos que se relacionam com outros versos, que existem em poemas que se relacionam com outros poemas e assim por diante.

Sendo assim, a linguagem fica desfigurada tal qual o mapa na primeira estrofe, pela ação poética, que é um tipo de retorno ao caos, como diz Collot em um de seus textos:

A poesia começa no momento em que vacila a ordem que preside nossas representações do universo, nossos hábitos de vida e de linguagem. Essa vertigem nos mergulha na turbulência de uma matéria-emoção, onde o eu, o mundo e as palavras não cessam de se agitar, de unir-se e de se quebrar. Mas esse retorno ao caos nos oferece também a chance de uma nova gênese (COLLOT, 2015, p. 24).

Essa linguagem desfigurada é o que de mais precioso e preciso o poeta – manifestado pelo sujeito lírico – pode entregar ao mundo, pois a desfiguração é a demonstração maior da falta de coesão interna da própria humanidade, a desorganização que permite organizar-se, como em “Da lama ao caos”.

Depois, a linguagem, representada pelo mapa, encontra-se refigurada, em forma de poema, o poema que não necessariamente é translúcido, aliás, dificilmente será, mas que forma uma unidade coesa e significativa em si mesma, que será entregue ao mundo e ficará sujeita às oscilações das vidas que ele atravessa e que o atravessam.

A linguagem aí já deixou de desempenhar apenas a sua função inicial de comunicação, agora ela é comunicação poética, ser do qual fala Étienne Souriau (1983, p. 35), ser arrancado do não-ser do qual fala Bosi (1999), pois é, acima de tudo, para os que a leem em sua forma de arte, não necessariamente lugar de chegada, tendo sua beleza exatamente no que tem de viagem ao desconhecido.

A arte propõe uma viagem de rumo imprevisto – da qual não sabemos as consequências. Porém, empreendendo-a, o que conta não é a chegada, é a evasão. Buscamos a arte pelo prazer que ela nos causa. Uma sinfonia, um quadro, um romance são refúgios, pois instauram um universo para o qual nos podemos bandear, fugindo das asperezas de nossa vida “real”, procurando as delícias das emoções “não reais”. No fundo, são os mesmos motivos que nos fazem assistir a um jogo de futebol. A diferença é o corolário que enunciamos acima: as emoções artísticas são ricas e fecundas, o prazer e a evasão só são “alienações” num primeiro momento: transformando nossa sensibilidade, elas transformam também nossa relação com o mundo (COLI, 1995, p. 111).

Assim, o poema está entregue ao mundo e nivelado com ele, como o mapa ao espaço, e encontra-se suscetível a intervenções outras além das que o poeta realizou na

linguagem que o constitui: do leitor, do editor, da crítica, das ressignificações de artistas plásticos, das dramatizações, dos retornos de outros poetas; e o mapa no interior do poema, analogamente, encontra-se suscetível às águas, aos bichos, às sombras.

Na última parte, com o mapa encontrado em total simbiose com o meio, a devoluta do poema ao mundo encontra-se completa, a ponto de que um ser vivo, um besouro, passar a carregar uma marca indelével nas costas das fronteiras daquele mapa, como nós, leitores, carregamos algo após a leitura de um poema que amamos, algo como a sobreposição de uma interpretação a uma memória visual do que lemos, atingidos pelo que representa e pelo que é representado, de forma que nossa experiência no mundo é modificada, às vezes, drasticamente:

A arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de “aprendizagem”. Seu domínio é o do não-racional, do indizível, da sensibilidade: domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo da ciência, da lógica, da teoria. Domínio fecundo, pois nosso contacto com a arte nos transforma. Porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia. [...] Entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte existe uma grande afinidade (COLI, 1995 p. 108).

A arte não isola, um a um, os elementos da causalidade, ela não *explica*, mas tem o poder de nos “fazer sentir”. Isso, evidentemente, não quer dizer que a arte substitui a causalidade científica, nem que ela se encontra em oposição à ciência. Nem explica, de outro modo, nem anula a explicação científica da queda (COLI, 1995, p. 109).

Referências

- ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense. 1995.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução: Ida Alves ... [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- _____. Poesia, paisagem e sensação. Tradução de Fernanda Coutinho. *Revista de Letras*, v. 1, n. 34 p. 18- 26.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

SOURIAU, Étienne. A arte e as artes. In: _____. *A correspondência das artes* (elementos de Estética comparada). Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moares Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cutrix, 1983, p. 35-52.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. Tradução de Maiza Martins Siqueira In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras. 1991. p. 201-230.