

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Carina Santos Gonçalves

Por uma poética do eco em Marília Garcia

Belo Horizonte

2021

Carina Santos Gonçalves

Por uma poética do eco em Marília Garcia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Belo Horizonte

2021

G216.Yg-p Gonçalves, Carina Santos.
Por uma poética do eco em Marília Garcia [manuscrito] / Carina Santos Gonçalves. – 2021.
100 f., enc. : il. fots, color.

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 89-95.

Anexos: f. 96-100.

1. Garcia, Marília 1979- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses 3. Criação literária – Teses. 4. Poética – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III, Título.

CDD: B869.142



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Por uma poética do eco em Marília Garcia*, de autoria da Mestranda CARINA SANTOS GONÇALVES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Profa. Dra. Susana Souto Silva - UFAL

Belo Horizonte, 27 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 27/08/2021, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 28/08/2021, às 03:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Subcoordenador(a)**, em 31/08/2021, às 13:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Susana Souto Silva, Usuário Externo**, em 31/08/2021, às 17:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0912060** e o código CRC **1A543EDB**.

Dedico este trabalho à minha mãe, Gertrudes, e ao meu pai, Vicente.

AGRADECIMENTOS

À Marília Garcia, por me fazer companhia na pandemia com sua obra e suas *lives* e pela grande simpatia e delicadeza a cada e-mail respondido.

À minha orientadora, Prof^ª Dr^ª Silvana Pessôa, pela leitura atenciosa e por sempre apontar os melhores caminhos.

À Prof^ª Dr^ª Márcia Arbex, por me colocar em contato com o mundo maravilhoso das citações e por fazer parte da minha banca, com sugestões precisas que engrandeceram este trabalho.

À Prof^ª Dr^ª Susana Souto, igualmente por ter participado da defesa deste trabalho com apontamentos preciosos que levarei vida afora.

À Paloma Vidal, pela escrita inspiradora e pela generosidade ao compartilhar textos sobre o ensaio, que foram tão úteis a esta pesquisa.

À Flávia Péret, por ter me apresentado à escrita de Marília Garcia e à própria autora, por ter me ajudado muito no meu projeto e por todas conversas que tivemos não só sobre Marília, mas sobre nossas vidas.

À Débora Line, minha querida amiga-surpresa de pandemia e em diante. Pelo carinho, pelas trocas, leituras encorajadoras e sugestões fundamentais para a escrita deste trabalho.

À Júlia Morena, pela escuta quase terapêutica no início dessa caminhada.

À Júlia Arantes, por estar presente desde a prova de mestrado. Pelo clube de leitura, que me distraiu tanto, e pela revisão impecável.

À Nicole Alvarenga, pela ajuda com o Ritornelo.

Ao meu pai, Vicente, por sempre acreditar em mim e por se interessar, até hoje, pelo que eu faço, ao ponto de ler Marília Garcia e dizer: “não parece poesia, mas é muito bacana”.

À minha mãe, Gertrudes, por encaminhar-me, mesmo sem saber, pelos caminhos do sensível.

À minha irmã Luciana, pelo amor e pelos talentos da fala, da escuta e do canto.

Ao meu afilhado Camilo, por me ensinar coisas que já esqueci.

À Silvana e ao Rubem, melhores sogra e sogro do Brasil.

Às amigas Constança Guimarães, Inês Campos, Laura Cohen, Marciana Toledo e Virgínia Junqueira, por estarem sempre presentes.

À minha amiga geminiana Marina Rima, pelas viagens de ônibus municipais e interestaduais e pelas conversas deliciosas sobre arte, literatura, música, cinema e fofocas de celebridades.

Ao meu amigo-vizinho Pedro Rena, por compartilhar acasos, músicas, teorias essenciais para esta pesquisa, gentilezas e bolo de banana.

Às “Sultonas do swing” Amanda Ribeiro, Laetitia Jourdan e Tati Bicalho, pelas trocas, pelas conversas profundas e banais, pelo carinho e, principalmente, pela poesia de quinta.

À Mariana, por escutar, compreender e incentivar.

À Lud, por salvar a mão que escreveu este trabalho.

À Andrea, pelas repetições e deslocamentos.

À Jurema, Yoyô e Panko, por serem um oásis no meio do caos pandêmico.

E ao Mariano, meu parceiro de vida, pelo bom humor eterno e por me apoiar em absolutamente tudo. Do seu lado, eu vou mais longe, meu amor. Nós vamos.

À Capes, pela bolsa de estudos que permitiu a realização deste trabalho.

A repetição deixa sua marca até nas pedras.
Provérbio árabe

*“é difícil olhar as coisas diretamente”
elas são muito luminosas
ou muito escuras
Câmera lenta, Marília Garcia*

*escrevo a viagem e ela acontece.
Um teste de resistores, Marília Garcia*

*trata-se de um eco: apesar de iguais
não têm a mesma angulação
apesar de iguais, são diferentes
“Expedição nebulosa”, Marília Garcia*

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar como o eco se apresenta na poética de Marília Garcia. A partir da análise de tipos de citação que a poeta utiliza, aprofundo-me na autocitação, relacionando-a com a repetição e seus efeitos nos poemas da autora, tais como a performance e a simultaneidade. Posteriormente, observo como se dá o ritmo nas composições poéticas da autora. Tendo a forma ensaística como norte desta investigação, apoio-me no conceito de Ritornelo de Deleuze e Guattari e em noções de Octavio Paz. No terceiro capítulo, verifico como a poeta se serve do eco para trabalhar a emoção e o sentimento em sua poética. Por último, faço uma relação do eco com a performatividade, as imagens, os mapas, por intermédio de autores como Hans Gumbrecht e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Marília Garcia; eco; hibridismo; citação; repetição.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to investigate how the echo appears in Marília Garcia's poetics. After analysing the types of quotations used by the poet, I delve deeper into the method of self-citation, thus relating it to repetition and its effects (such as performance and simultaneity) on the author's poems. Then, I observe the rhythm in Garcia's poetic compositions. Taking the essay form as the guide of this investigation, I rely on Octavio Paz's thinking and, especially, on the concept of ritornello, created by Gilles Deleuze and Félix Guattari. In the third chapter, I verify how Garcia investigates emotions and feelings through the idea of echo. Finally, I associate echo, performativity, images and maps based on my readings of authors such as Hans Gumbrecht and Walter Benjamin.

Keywords: Marília Garcia; echo; hybridism; citation; repetition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Frame do filme This is not a film de Jafar Panahi	40
Figura 2: “Eco” (2018a), de Marília Garcia	54
Figura 3: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia.	61
Figura 4: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia	66
Figura 5: “Our Navy sinking Chinese forces in the Yellow sea”, de Kobayashi Kiyochika (1894)	68
Figura 6: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia	69
Figura 7: Fotografia de Rose-Lynn Fischer, da obra “Atlas temporário”, citada por Marília Garcia	71
Figura 8: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia	72
Figura 9: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia	73
Figura 10: Imagem de um eletrocardiograma	84
Figura 11: Imagem de uma ecografia	84

SUMÁRIO

Considerações iniciais: “gostaria de começar contando o que aconteceu”	13
Capítulo 1: O eco das citações	20
1.1 Cortar, repetir, refletir, apropriar	21
1.2 Mobilidade	23
1.3 Escrita não-criativa e teste de poesia	25
1.4 Citação textual	26
1.4.1 Tradução	27
1.5 Autocitação	29
Capítulo 2: O Eco do ritmo	36
2.1 Deslocamento como ritmo	36
2.2 O ensaio como ritmo	43
2.3 Ritmo segundo a forma	47
Capítulo 3: O eco	50
3.1 Do eco ao coração	52
3.2 Uma expedição pelo eco	58
3.2.1 A simultaneidade	59
3.2.2. O eco e suas imagens	63
3.2.3 Mapas	70
3.2.4 Diálogo com o eco	76
Considerações finais: “termino no mesmo ponto em que comecei”	84
Referências bibliográficas	89
Anexo	96

Considerações iniciais: “gostaria de começar contando o que aconteceu”

1.

“Poderia começar de muitas formas/ e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção/ que vai se definindo/ durante o trajeto/ poderia começar situando o tempo e o espaço/ *contexto*” (GARCIA, 2016, p. 11). Hoje é quinta-feira, dia 8 de junho de 2021, e estou em casa, isolada, no segundo ano da pandemia da Covid-19, terminando a escrita desta dissertação, que se iniciou um pouco antes do caos epidêmico se instaurar, terrivelmente agravado pelo governo nefasto de Jair Bolsonaro, que se nega a qualquer compromisso com a verdade, a educação, a ciência e qualquer forma de vida.

Durante o tempo de isolamento, em que sobressaem os momentos de introspecção, questionei-me, diversas vezes, por que estudar Marília Garcia em “tempos de terrorismo”, tomando de empréstimo a expressão de Alberto Pucheu. Tenho uma resposta não vinculada ao panorama político-social, que mostrarei em breve.

Entretanto, não é só uma pergunta que entremeia um texto acadêmico: são várias. E para a grande interrogação provocada pelo contexto político atual, reformulo: por que estudar uma poeta brasileira contemporânea sob um viés que destaca discussões mais ligadas à forma, em vez de me apropriar da perspectiva política, que também seria perfeitamente possível em Marília Garcia?

Posso dar algumas respostas. Começo por uma justificativa apaziguadora: este trabalho não tem uma função explícita de refletir sobre o nosso contexto político, mas, como dizem, escrever poesia é um ato de resistência; portanto, estudá-la também o é.

Correndo o risco de ser generalista, afirmo que me aproximar da poesia pela linha do belo e do amor a esse gênero – como enxergo a posição de Marília Garcia – quando há, em curso, um plano de extermínio da arte, da cultura e da educação pública, é uma afronta a um governante autoritário, que tem por meta silenciar pessoas diferentes das quais ele representa, grupo ao qual pertenço com grande orgulho.

Outras respostas possíveis: porque é o meu desejo. Porque sim.

2.

Antes de conhecer qualquer poema de Marília Garcia (aliás, antes mesmo de me interessar por poesia contemporânea), tive a oportunidade de participar de uma oficina de cinema autorreferencial. Naquela época, eu trabalhava como redatora em uma agência de

publicidade e pensava em migrar para a área de roteiro de filmes. A oficina foi ministrada pelo professor e cineasta egípcio Basel Ramsis, que apresentou à turma filmes na língua árabe e iraniana, na sua maioria, como *This is not a film* (2011), de Jafar Panahi, *La vierge, les coptes et moi* (2012), de Namir Abdel Messeeh, e *I am the one who carries flowers to her grave* (2006), de Hala Al Abdallah e Ammar Al Beik. As peças cinematográficas tinham em comum a qualidade de serem filmes-ensaios, em que uma autora ou um autor relatava algum fato de sua história privada, para abordar algo de dimensão pública, como a situação política de seu país ou alguma questão filosófica.

Ao se colocarem dentro dos filmes para atingir questões de interesse comum, comecei a entender que os corpos dos cineastas possuíam dimensão de mídias, no sentido de servirem como meio pelo qual os assuntos referentes a uma coletividade seriam desenvolvidos. Entretanto, havia algo além. Ao se posicionarem dentro do filme, a quarta parede entre tela e espectador se quebrava, deixando à mostra os elementos estruturais da peça fílmica. Cito exemplos: quando (a) autor(a)-personagem afirmava estar realizando um filme; ou quando havia a presença do maquinário, que, geralmente, a obra cinematográfica finalizada esconde, tais como: câmeras, roteiro, microfones e iluminação. Assim, os corpos (mídias) não apenas traziam temas de alcance comum, mas discutiam (testavam) o cinema e os seus limites. Em outras palavras, tais procedimentos provocam um deslocamento na função-mídia do filme, que passou a exercer também a função-conteúdo; enquanto os corpos, da função-personagem, que estavam mais próximos do conteúdo, foram reposicionados para a função-mídia, por sua vez, mais próxima da forma.

3.

Quando tive o primeiro contato com o poema-ensaio “Blind light”, de Marília Garcia, apresentado por minha amiga, a escritora Flávia Péret, ao final daquele mesmo ano, pensei: é isso! A poeta carioca, radicada em São Paulo, realizava algo muito parecido com o que o cinema autorreferencial faz: a exibição da maquinaria do poema através do seu corpo, com a peculiaridade de que seu corpo é, frequentemente, atravessado por outros autores, o que confirma as suas práticas citacionais. Contudo, em alguns momentos, encontram-se breves relatos da vida pessoal da autora, que são absorvidos pelo poema como conteúdo, como no caso do cinema autorreferencial.

4.

Relato esses fatos para explicar o que me atraiu em Marília Garcia em um primeiro momento e também para justificar a escolha de trabalhar principalmente (mas, não somente) com os poemas-ensaio da poeta.

5.

Para quem ainda não conhece a autora, deixo aqui uma breve apresentação. Nascida em 1979, no Rio de Janeiro, Marília Garcia é poeta, tradutora, editora, performer, vídeo-poeta, artista visual e professora de escrita criativa. Formada em Letras e doutora em Literatura Comparada, foi coeditora, junto aos poetas Angélica Freitas, Fabiano Calixto e Ricardo Domeneck, da revista de poesia *Modo de Usar & Co.* Em 2015, fundou a editora Luna Parque, com o poeta Leonardo Gandolfi. A autora recebeu, em 2018, o Prêmio Oceanos de Literatura de Língua Portuguesa, pelo livro *Câmera lenta*, e o Prêmio Icatu de Artes, em 2015, que lhe propiciou uma residência na Cité Internationale des Arts, em Paris. Teve livros publicados na Argentina, Colômbia, Chile, Espanha, Estados Unidos e Portugal. Fazem parte da lista de autores traduzidos por Marília Garcia: Louise Glück, Annie Ernaux, Pablo Neruda, Emmanuel Hocquard, Scholastique Mukasonga, Kenneth Goldsmith, Kenneth Koch, Aníbal Cristobo, Mathieu Lindon, Cecilia Pavón, Anne Carson, David Antin, entre outros. Além disso, a autora colabora para revistas literárias, como *Cult* e *Suplemento Pernambuco*, e mantém uma coluna mensal no site da Companhia das Letras.

6.

Da mesma forma que me interessei pelos filmes-ensaio¹ devido à sua particularidade de pensar a forma do filme como conteúdo, também fui afetada por esse tipo de poema que pratica Marília Garcia. Entretanto, esse foi apenas o início das inúmeras questões que a obra da poeta abriu para mim, o que se apresentou como uma dificuldade para decidir o que pesquisar.

Isso me faz lembrar de uma pequena anedota que o pianista Herbie Hancock conta em sua palestra “A ética do jazz” (2014)², realizada em Harvard. Nas gravações do seu primeiro disco, o músico tentou colocar nas faixas tudo o que sabia de música e de jazz. Seu amigo e mentor, o trompetista Donald Byrd, escutou as gravações e disse: “não coloque tudo em um álbum só. Você gravará outros”. Escolhi seguir o conselho de Donald Byrd e percorrer os

¹ Recomendo a leitura do artigo “O filme-ensaio”, de Arlindo Machado, para compreender a formação e as características desse gênero.

² THE ETHICS of jazz: the wisdom of Miles Davis, Herbie Hancock. 2014. 1 vídeo (70 minutos). Publicado pelo canal Harvard University. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1tTg&ab_channel=HarvardUniversity>. Acesso em: mai. 2021.

poemas-ensaio de Marília pelo viés da citação, que, mais tarde, ganhou a atribuição de eco. Por essa escolha, agradeço imensamente ao olhar atento da minha orientadora Silvana Pessôa, que, ao ler o artigo que eu havia escrito sobre a poesia citacional de Marília Garcia, como trabalho final da disciplina da professora Márcia Arbex, aconselhou-me: “comece por aí”.

7.

Outra dificuldade que encontrei se deve à ultra-autoconsciência da autora sobre o próprio trabalho e o fato dela trazer questões teóricas para o corpo do poema. Ao ver seus processos e procedimentos em uma sintaxe tão simples e direta, tive a impressão de estar diante da instalação *Blind light* (2007), de Antony Gormley³, de onde se originou o nome do poema que abre *Um teste de resistores*. Marília Garcia, na clareza da linguagem dos seus poemas-ensaio, traz uma “luz que cega”; por isso, às vezes, é desafiador enxergar o que está além daquelas linhas.

Em algumas ocasiões, vi-me tentada a seguir apenas os conceitos e os autores que a poeta convoca. Ao relatar esse problema à minha orientadora, ela me respondeu, como sempre dizia em sala de aula: “lembre-se: ‘o poeta é um fingidor’”. Marília Garcia delineia um caminho para seu leitor seguir junto à ela e, ainda que demonstre total controle sobre a própria obra, os *furos* (palavra cara à autora) estão presentes por todo o canto, como buracos em que caímos vertiginosamente, não para aproximarmos do *centro da terra* (expressão que a poeta usa repetidamente), ou do centro da escrita da autora, mas do nosso centro como leitores. Segundo Octavio Paz:

Depois da criação, o poeta fica sozinho: são outros, os leitores, que agora vão se criar a si mesmos ao recriarem o poema. Repete-se a experiência ao contrário: a imagem se abre diante do leitor e lhe mostra seu abismo translúcido. O leitor se debruça e despenca. E ao cair – ou ao ascender, ao penetrar nas salas da imagem e se abandonar ao fluir do poema – desprende-se de si para penetrar em ‘outro de si mesmo’ até então desconhecido ou ignorado. (PAZ, 2012, p. 175).

8.

Antes de começar a escrever a dissertação, fiz uma leitura atenta de todos os livros da autora e de poemas publicados na internet ou em revistas, como a *serrote*, na qual foi publicado “Expedição Nebulosa”, poema cuja análise fecha este trabalho. A leitura foi feita por ordem de publicação, começando em *20 poemas para o seu walkman* (2007) até a palestra-performance *Então descemos para o centro da terra* (2020). Com esse material em mãos, eu pretendia

³ GORMLEY, Antony. **Blind light**, 2007, Instalação. Disponível em: <<https://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/241>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

estabelecer uma constelação, aos moldes benjaminianos, entre todos aqueles poemas, mas, logo na leitura do segundo livro, saltou-me aos olhos como certas palavras e expressões se repetiam obsessivamente. Passei a tomar nota dessas reincidências e tive, nesta empreitada, a experiência da simultaneidade. Senti que estava em todos os seus livros e poemas ao mesmo tempo, ou que não havia separação entre as suas obras. Era “só continuação”, expressão derivada do poema “Amor à primeira vista”, de Wisława Szymborska,

[...]
 Porque afinal cada começo
 é só continuação
 e o livro dos eventos
 está sempre aberto no meio (SZYMBORSKA, 2011),

de que só tomei conhecimento por causa do único áudio-poema de Marília Garcia, que integra a instalação “Eco”, no qual o trecho acima é (re)citado na voz da poeta carioca. Através dessa pequena operação, percebi como é contagiante o procedimento de recortar e deslocar que a autora ensina ao leitor ao longo de sua obra.

9.

A repetição, bem como o deslocamento, é inerente à citação e faz parte de um procedimento maior, que chamo nesta pesquisa de eco. Por isso, iniciei o primeiro capítulo jogando luz nos tipos de citação que encontro em Marília Garcia, a partir do poema-ensaio seminal, “Blind light”. Foquei-me, especialmente, na autocitação, para me referir aos efeitos do gesto da autora de deslocar seus próprios versos, expressões e palavras usuais para outros poemas. Essa análise deu origem à formulação do conceito “léxico familiar”, termo que retirei do livro de mesmo nome da romancista italiana Natalia Ginzburg, para me referir a esse conjunto de palavras e expressões que Marília Garcia carrega sempre consigo.

10.

Outro efeito verificado a partir da autocitação foi o de simultaneidade, decorrente da performatividade da escrita da poeta, que, por sua vez, apresenta seus poemas-ensaio em palestras-performance. A seguir, cito a definição de Marco Catalão de palestra-performance, que acredito caracterizar acertadamente esse tipo de apresentação realizado por Marília Garcia:

A palestra-performance é, portanto, uma forma híbrida que conjuga elementos estéticos e discursivos. Por conta dessa hibridez, ela produz uma dupla desarticulação: desmonta os modos habituais de exposição acadêmica, através da inserção de elementos irônicos, ambíguos, paradoxais, imaginativos, ilógicos, irracionais e mistificadores no território habitualmente ascético e asséptico do discurso expositivo; ao mesmo tempo, põe em xeque a caracterização da performance artística como prática não discursiva (CATALÃO, 2019).

11.

No segundo capítulo, a partir de “O poema no tubo de ensaio”, trabalhei a repetição da forma ensaística dos poemas da autora sob o ângulo do ritmo, a partir das leituras de Gilles Deleuze e Félix Guattari (“Acerca do Ritornelo”) e de Octavio Paz (*O arco e a lira*). Nesse momento, esbarrei na questão do hibridismo e da expansão de gênero, já que esses textos se encontram no entre-lugar de poesia e ensaio; por isso, detive-me em analisar a fricção entre ambos. Ainda nesse percurso, examinei dois tópicos caros à autora: as perguntas e, novamente, a simultaneidade. Dessa vez, entretanto, procurei entender esse fenômeno levando em conta a ilusão que a poeta cria de escrever ao mesmo tempo em que o leitor a lê. Esse procedimento resulta na transmissão do método de escrita da autora, que reverbera em tantos autores contemporâneos brasileiros, bem como na escrita desta introdução. Inclusive, esse método justifica a forma numerada do presente texto, conectando fragmentos que se complementam, como pode ser visto nos poemas da autora e no exemplo retirado da sua coluna hospedada no site da Companhia das Letras, que insiro nesta⁴ nota de rodapé.

12.

Finalmente, no capítulo 3, comecei a expedição pelo eco: uma tentativa de capturar e organizar a forma que essa figura, por vezes vaporosa e fantasmagórica, apresenta-se na obra de Marília Garcia. Iniciei com o *close reading*, ou melhor, *close listening*, do áudio-poema que compõe a instalação “Eco” e terminei com a leitura cerrada de “Expedição Nebulosa”. A escolha das duas obras não se deu ao acaso. Ao contrário, são textos que problematizam e levantam questões sobre o eco e suas acepções, a começar pela citação. Além do mais, são nessas peças que a escrita da poeta aparece mais vinculada à emoção, ao sentimento e a sua biografia, ainda que de forma não-narcísica.

13.

O áudio-poema “Eco” é um experimento mergulhado nas práticas citacionais. Nele, ouvem-se recortes de canções, trechos de poemas, sons de exame de ecografia, misturados a versos da autora. Apoiada nessa peça sonora que, nas palavras da poeta, partiu do coração da sua filha batendo no ultrassom, demonstro como a emoção e o lirismo na poesia de Marília Garcia (à primeira vista, tão direta e racional) estão relacionados à citação de outros autores.

⁴ Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/In-media-res>>. Acesso em: 8 jul, 2021.

14.

Por último, na leitura de “Expedição nebulosa” (única peça analisada neste estudo que contém fotografias), reflito sobre outras camadas do eco para além da citação, como a semelhança e a correspondência, a partir do texto “A doutrina das semelhanças”, de Walter Benjamin. Analiso mais uma vez a simultaneidade, nessa ocasião, do ponto de vista da presentificação; a conexão entre passado e presente, por meio das imagens; a justaposição temporal e espacial, a partir de mapas antigos; e, por fim, o diálogo mitológico entre Eco e Narciso.

15.

“Eco” e “Expedição nebulosa” são poemas irmãos; melhor dizendo, gêmeos irlandeses, como explico no terceiro capítulo. Enquanto o primeiro alude ao início da vida – o nascimento da filha –, o segundo traz o fim, a morte de um amigo. Juntas, as obras apresentam o movimento cíclico da vida entre nascer e morrer e também o de renascer, como é característico na citação. Esse deslocamento se manifesta também na leitura de um poema, uma vez que “[o] poema é tempo arquétipo, que se faz presente no momento em que os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas” (PAZ, 2012, p. 71).

16.

“primeiro,/ a cartela indica que posso entrar./os músicos já estão aqui./a plateia também./ meus pés me levam ao microfone/ e quando estiver lendo estas palavras em voz alta/ já estarei ao *vivo*” (GARCIA, 2019a, p. 157).

Capítulo 1: O eco das citações

1, 2, 3. Testando⁵. Antes de um show começar, é comum ouvir os engenheiros de som testando o microfone. Se o teste funciona, o show pode começar. Por isso, antes do som (eco) iniciar, gostaria de testar o microfone com algumas considerações importantes, referentes às citações e repetições, que serão insistentemente abordadas aqui.

Para analisar a obra da poeta carioca, é essencial passar por “Blind light”, o poema inicial de *Um teste de resistores*. Nesse texto, Marília nos conta que foi convidada para falar sobre o seu processo de escrita em um encontro chamado “Autorias e teorias”. A autora escreveu, para esse evento, seu primeiro poema para ser lido em voz alta, no qual indica os procedimentos da sua escrita e de outros autores e analisa um tipo de poesia contemporânea conhecida pelo corte, colagem, repetição, montagem e apropriação. Se pensarmos em uma linha do tempo, “Blind light” é o presente da poesia de Marília Garcia, porque, ao falar do seu processo criativo, ou seja, da poesia que fazia até então (o passado)⁶, ela inaugura uma mudança perceptível na sua forma de escrever, que será identificada em grande parte dos poemas seguintes (o futuro)⁷, poesia essa marcada pela fragmentação, por citações abundantes, pela recorrências de temas, pela descrição de procedimentos, pelo tom ensaístico e pela narratividade (tudo isso do ponto de vista formal do texto, sem adentrar no conteúdo). “Blind light” expõe as maquinarias da poesia de Marília Garcia, como as raízes expostas das árvores que quebram os passeios de cimento⁸, os pilares dos prédios em construção e as estruturas não derrubadas das ruínas⁹.

No artigo de minha autoria “A poesia citacional de Marília Garcia” – que revisito aqui com algumas modificações e acréscimos, analisei alguns tipos de citações que aparecem em “Blind light”: 1) cortar, repetir, refletir, apropriar; 2) mobilidade; 3) escrita não-criativa e teste de poesia¹⁰ e 4) citação textual. Contudo, ao abranger o estudo dos casos para outros poemas, verifiquei um novo tipo de citação, a autocitação.

⁵ Esse é também o nome do capítulo inicial do poema “O poema no tubo de ensaio” (GARCIA, 2018b, p. 59).

⁶ *20 poemas para seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2013), *Paris não tem centro* (2016).

⁷ *Parque das ruínas* (2018b); “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, em *Câmera lenta* (2017); “Expedição nebulosa”, publicado na *Revista serrote n.32* (2019), e o poema-performance “Então descemos para o centro da terra” (2020).

⁸ Esta imagem está presente na palestra-performance “Então descemos para o centro da terra”.

⁹ Imagens que podem ser encontradas em *Parque das ruínas*.

¹⁰ No artigo original, foi usado o termo “escrita não-expressiva”. No entanto, posteriormente, observei a necessidade de um termo mais abrangente, aqui expressado por “escrita não-criativa”.

1.1 Cortar, repetir, refletir, apropriar

Esta forma de citar, em Marília Garcia, ultrapassa o gesto mecânico de cortar e colar, porque a autora, ao fazê-lo, reflete sobre o que está sendo copiado (repetido) e se apropria do procedimento que está sendo colado no texto, como verificamos no trecho seguinte:

giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e *repetição*
parece que o giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
e *repetir* para pensar na poesia
corte e repetição (GARCIA, 2014b, p. 16).

Ao citar Agamben, a autora copia e cola o enunciado do autor e medita sobre a sua fala, transpondo a análise do cinema para a poesia. Pode-se observar como a autora maneja as palavras *corte* e *repetição*, aplicando-as literalmente no poema. Primeiro, a poeta desloca o vocábulo *corte*, produzindo um espaço no verso (o que corresponde a um corte), após a palavra *processos*. E depois ela repete “*corte e repetição*”. Nesse caso, trata-se de uma aplicação literal e imediata do que foi pensado pelo filósofo italiano. Esse tipo de citação que expõe o procedimento de apropriação no texto

aponta para o que Antoine Compagnon chama de “trabalho da citação” ou *working paper*, que significa “o trabalho em processo, o texto se construindo” (uma duração que o texto gostaria de ignorar). É o papel em trabalho; é preciso imaginá-lo crescendo como uma massa” (Compagnon 45). Dessa forma, a intertextualidade conjugada com a metalinguagem que revela o procedimento que originou o seu fazer poético naqueles versos, fornece a ilusão de que ela escreve no presente momento em que o leitor lê, em outras palavras; “*blind light*” parece “crescer como uma massa” aos olhos do leitor. O efeito de “presente” provocado pela autora pode decorrer dessa escrita que deixa seus pilares (citações e procedimentos) descobertos. (GONÇALVES, 2020, p. 469).

O mesmo tipo de citação aparece também no poema “Parque das ruínas”, publicado no livro homônimo, quando a poeta menciona os filmes que a inspiraram a escrever o “diário sentimental da pont marie”. Cada obra é citada com uma breve sinopse; depois, o procedimento utilizado no filme é aplicado no poema de alguma forma. Como exemplo, menciono *Cortina de fumaça* (*Smoke*, 1995, dirigido por Wayne Wang e escrito por Paul Auster), do qual a poeta se apropria do procedimento de fotografar o mesmo lugar todos os dias. Entre dezembro de 2014 e junho de 2015, Marília Garcia participou de uma residência artística na Cité Internationale des Arts, em Paris. Um dos procedimentos do seu projeto consistia em fotografar a Pont Marie todos os dias, no mesmo lugar e horário, para escrever o “diário sentimental da

pont marie”, que consistia em anotações sobre suas percepções das fotografias e sobre outros pensamentos.

A seguir, cito um trecho do poema em que a poeta explica tal procedimento:

tive vontade de fazer o “diário sentimental da pont marie”
depois de ver alguns filmes
que enumero aqui

primeiro *smoke* (*cortina de fumaça*)
o personagem principal auggie é dono de uma tabacaria
e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
ele tira uma foto da esquina da tabacaria
tem mais de 4.000 fotos

numa manhã
auggie mostra as fotos para paul um velho amigo
a princípio o amigo acha que são todas iguais
afinal partem do mesmo ângulo
e enquadram o mesmo ponto
mas aos poucos
nessa repetição dos dias
paul vê
[]

numa das fotos
tirada anos antes ele vê
a esposa que já tinha falecido
num momento da vida em que os dois não estavam juntos

ela aparece congelada num instante (GARCIA, 2018b, p. 28).

Logo depois, a poeta reflete sobre o procedimento do filme:

enquanto eu fazia as fotos da pont marie
percebi que me interessava em *smoke*
a insistência a repetição
– seria possível ver a passagem do tempo
nesta repetição?
[...]
no filme auggie não parece buscar
algo específico com este procedimento
mas em determinado momento alguma coisa
aparece nas fotos
uma aparição
um espectro:
o fantasma da mulher de paul surge
ela já estava nas fotos antes
mas só pode ser vista por uma certa lente

a lente de quem está vendo (GARCIA, 2018b, p. 29).

Por fim, ela aplica o procedimento, ao mostrar o diário simulado (em itálico) na página seguinte:

[diário sentimental da pont marie]
05 fev 15 • 9h58

um dos dias mais frios no mês mais curto do ano
de um lado da foto
o ciclista de gorro preto parado no tempo

do outro um grupo de 4 pessoas conversando

*faço o mesmo trajeto todos os dias
e a rotina produz uma única imagem
do que acontece (GARCIA, 2018b, p. 30).*

Assim como em “Blind light”, a poeta repete o procedimento em “Parque das ruínas”, e o leitor tem a impressão de acompanhar todo o processo de criação da autora. Tal forma de citar confere ao poema um aspecto de encenação, ou de performatividade, como se o leitor fosse também um espectador da montagem do poema.

1.2 Mobilidade

*de dentro do quarto
gris, apenas o contorno
ao redor dos objetos que
desmaiam um de cada vez e trocam
de lugar enquanto você espera
20 poemas para o seu walkman,
Marília Garcia*

A ideia de citação como mobilidade nos poemas de Marília Garcia parte da noção duchampiana de deslocar um objeto de seu lugar original e de depois inseri-lo em outro contexto. A partir daí, observa-se como se comportam as leituras e as novas significações do objeto. A própria autora enuncia o procedimento, ainda em “Blind light”:

*o processo é bem literal porque recorta os enunciados
e leva para outro contexto
a fonte de duchamp faz isso também
ele diz*
desloca o objeto
aqui importa o ponto de chegada (GARCIA, 2014b, p. 21).

A partir desse deslocamento, além de modificar o sentido dos enunciados citados ao colá-los em um novo contexto, a autora põe o texto de origem em movimento.

Esse deslocamento abre caminho para dois efeitos no texto, o de “colocá-lo em movimento, fazer passar do repouso à ação” (COMPAGNON, 2014, p. 41), ou seja, a ideia que vive em um contexto anterior passa a reviver ou a sobreviver em um outro lugar, tendo não só o seu alcance ampliado, como também o seu sentido, ao se conectar com outras ideias. Quando Marília Garcia cita Agamben, ela se apropria das suas ideias de cinema para pensar a poesia e também põe o seu leitor em contato com o filósofo italiano. (GONÇALVES, 2020, p. 469).

A prática de citação por mobilidade remete ao que o artista Jasper Johns se propunha a fazer: “Pegue um objeto. Faça alguma coisa com ele. Faça alguma outra coisa ainda com ele” (PERLOFF, 2017, p. 48). De acordo com Marjorie Perloff, em *O gênio não original*, as condições atuais da era digital são muito propícias para a proposta do artista estadunidense,

quando se pode, facilmente, deslocar o texto do seu lugar original para outro, apropriando, transformando ou ocultando o seu sentido primeiro.

Leonardo Villa-Forte, em *Escrever sem escrever*, comenta que há, em certos tipos de poesia contemporânea, a qual Marília Garcia faz parte, uma intenção de releitura:

Não releituras no sentido de novas interpretações a partir dos textos originais como apresentados por seus autores, mas uma espécie de busca de novas descobertas a partir da desmontagem e da remontagem, como se os poetas contemporâneos se perguntassem o que mais aqueles poemas podem dizer para além do que já disseram até então. (VILLA-FORTE, 2019, p. 35).

O processo de repetição e de deslocamento revela as potências do texto, dependendo da circunstância para qual esse for realocado, para além da mudança de significado na leitura. Atenta a isso, a poeta se pergunta: “um dispositivo que produza a repetição/ pode produzir novas formas de/ percepção?” (GARCIA, 2014b, p. 22). A pergunta é respondida no próprio poema “Blind light”, com exemplos de autores que realizaram o procedimento de recortar e colar para reordenar ou reorganizar textos alheios. Charles Reznikoff ao se apropriar, no livro *Testemunho*, de depoimentos de crimes datados do final do século XIX, colocou-os em verso e os reordenou segundo alguns critérios, como a região onde aconteceram tais crimes. Oswald de Andrade escreveu *Pau-Brasil* a partir de cartas e anotações recortadas de viajantes portugueses. E Pablo Katchadjian reorganizou *Martín Fierro*, o poema épico de José Hernández, em ordem alfabética e publicou o livro *O Martín Fierro ordenado alfabeticamente*. Apoiada nesses experimentos, Marília Garcia testa o procedimento de reordenação para “produzir novas formas de percepção” no seu próprio texto. A autora coloca em ordem alfabética o livro *A teus pés*, de Ana Cristina César, no vídeo-poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, que aparece em versão impressa e resumida em *Um teste de resistores* como “Ordem alfabética” (GARCIA, 2014b, p. 41), como mostro no fragmento a seguir:

[...]
 a anoitecer sobre a cidade
 a câmara em rasante
 a correspondência
 a curriola consolava
 a dor
 a espera
 a intimidade era teatro
 ...
 a tomar chá, quase na borda
 a voz em off nas montanhas
 abre a boca, deusa
 abria a cortina
 acho que é mentira
 [...] (GARCIA, 2014b, p. 45).

1.3 Escrita não-criativa e teste de poesia

Embora o que apresento neste item seja semelhante ao exposto no anterior, gostaria de nomeá-los de forma diferente, para demarcar o nome *escrita não-criativa* e ressaltar os *testes de poesia* que a poeta realiza, característica essencial da sua poética. É fundamental destacar que os tipos de citação em Marília Garcia são vasos comunicantes e complementares. Em absoluto são sistemas fechados neles mesmos.

Em *Parque das ruínas*, a poeta utiliza amplamente o conceito de extraordinário, proposto por Georges Perec, que se refere a uma investigação minuciosa das coisas comuns, ordinárias e cotidianas, sobre o que está fora das páginas de jornal e dos espetáculos midiáticos. Dessa forma, o autor francês propõe um método de interrogação aos objetos cotidianos para entender e ver o que realmente acontece. Cito a definição de Perec do extraordinário:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? (PEREC, 2010, p. 179).

No poema da autora e tradutora Marília Garcia, o conceito de extraordinário aparece traduzido em uma citação direta versificada, com cortes.

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o *infraordinário*
o barulho de fundo o hábito
– como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo de fato
preenche a nossa vida?” (GARCIA, 2018b, p. 27).

Com esse gesto, a autora se aproxima do que Kenneth Goldsmith chama de escrita não-criativa – “uma forma de cópia, reciclagem, apropriação que ‘nega obstinadamente a alegação de ser original’” (PERLOFF, 2017, p. 42). Esse tipo de citação, além de servir de sustentação teórica para os caminhos que o poema seguirá, mostra a potência poética que pode existir em um objeto normalmente considerado não-poético. Dessa forma, ela também testa o objeto: em qual lugar o urinol de Duchamp poderá ser considerado arte? Em qual contexto o texto acadêmico, ou a sinopse de um filme, ou uma página de diário, poderá ser considerado poesia?

Além do deslocamento de contextos, a escrita não-criativa pressupõe a leitura de uma obra que já existe, que será reescrita. O movimento entre escrita-leitura-reescrita se assemelha à recriação do poema, “quando [na leitura] o leitor revive as imagens do poeta e convoca outra vez esse passado que retorna” (PAZ, 2012, p. 71). Entretanto, o leitor, aqui, é a própria poeta, que reescreve o texto tal qual ele foi escrito, como se fosse uma Pierre Menard contemporânea.

E a recriação de um poema pela leitura e reescrita sempre o atualiza, trazendo-o de volta para o presente.

Se pensarmos no copiar e colar também como um gesto de imitação, voltaremos para a própria origem da poesia, como diz Aristóteles, citado por Octavio Paz: “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere de outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (PAZ, 2012, p. 71). Octavio Paz completa a ideia de Aristóteles com o pensamento de García Bacca, para quem imitar não é copiar; ao contrário, significa presentificar. Por isso, a suposta imitação seria “um objeto original e nunca visto, ou nunca ouvido, como uma sinfonia ou uma sonata” (PAZ, 2012, p. 72).

1.4 Citação textual

Há um tipo de citação, em Marília Garcia, que não está tão explícita no texto, que chamo aqui de “citação textual”, diante da colocação que a própria poeta faz no trecho abaixo, ao dizer que “adília lopes aparece citada textualmente no livro”:

um dia conversando com o rafael mantovani
 ele me disse que estava tentando escrever
 usando o mesmo registro de escrita de wislawa szymborska ao ler seu livro anterior
 percebi que havia outra presença
 percebi que havia a presença de adília lopes ali
 adília lopes aparecia citada textualmente no livro
 mas também aparecia de forma mais sutil
 em um tipo de humor nonsense
 no uso da série no uso das paranomásias
 ou ao tratar de algumas questões como o feminino
 o diálogo com adília lopes atravessa
 o livro de rafael em várias direções (GARCIA, 2014b, p. 16).

O termo usado pela poeta tem similaridade com o que Compagnon chama de reescrita: “toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição da citação. Ela pertence à origem, é uma rememoração da origem” (COMPAGNON, 2007, p. 41). Ele acrescenta que:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície da inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística. (COMPAGNON, 2007, p. 41).

A citação textual se relaciona com a reescrita de Compagnon e também com a imitação de Aristóteles, citada por Octavio Paz, quando “ecos, diálogos, questões, procedimentos, estilo,

novas possibilidades e até temas (...) são trazidos por uma nova poética, ou um novo autor, ou como uma ‘rememoração da origem’, nas palavras de Compagnon. É como a leitura entra na escrita” (GONÇALVES, 2020, p. 473).

Marília Garcia é uma leitora crítica não só de poesia contemporânea, mas também de artes visuais, cinema e performance. O contato com as linguagens provenientes dessas obras atravessa, ou fura¹¹, a escrita de Marília Garcia, criando buracos por onde podemos ver as suas referências e os procedimentos não citados explicitamente. Há também uma

“citação textual” ou uma “reescrita” que ronda o poema como um todo. Essa citação textual não provém da apropriação de um autor apenas, mas de um conjunto de autores de ensaio, sejam poetas, teóricos ou mesmo cineastas como Chris Marker. A partir dessas leituras não referenciadas no texto, ela reescreve a sua forma de ensaio imbricada com a poesia. As citações abundantes no poema também servem para sustentar a sua estrutura ensaística, ou seja, ela toma elementos do gênero ensaio não só para discorrer sobre a poesia, mas para testar os limites dessa também. (GONÇALVES, 2020, p. 475).

Creio que seja importante mencionar alguns dos autores que fazem parte do cânone pessoal da autora e que aparecem citados explicita e textualmente em sua obra: Ana Cristina César, Charles Bernstein, Charles Reznikoff, Frank O’Hara, Georges Perec, Gertrude Stein, Haroldo de Campos, Jacques Roubaud, Leslie Kaplan, Victor Heringer, William Carlos Williams, entre muitos outros, além dos autores que Marília Garcia traduz, como mostro a seguir.

1.4.1 Tradução

Entendo que, em Marília Garcia, a tradução também funcione como citação textual. Na condição de tradutora profícua, principalmente do francês, a poeta reflete sobre como o idioma estrangeiro e os procedimentos usados por determinado autor entram na língua e na poesia brasileira. Dessa forma, a autora se apropria da linguagem e das questões suscitadas pela obra, como faz com os poemas de Emmanuel Hocquard, poeta que traduziu em sua tese¹² de doutorado. Segundo Marília Garcia:

A forma dos textos de Hocquard [...] mostra que a reflexão sobre poesia está presente em toda sua escrita, seja em textos mais ensaísticos, como posfácios e artigos, seja dentro do próprio poema. Os livros *Um detetive em Tânger e minha sebe – Um detetive em Tânger II* possuem uma forma híbrida e são bastante emblemáticos desta sua preocupação, reunindo poemas, traduções, artigos, textos em prosa, semanários, etc. [...] O trabalho reflexivo, para ele, está presente no percurso de escrita poética e

¹¹ O uso do verbo furar se refere à palavra “furo” que se repete tantas vezes nas obras de Marília Garcia, principalmente em “Blind light”. A palavra furo possui várias significações no texto da poeta. Nesse caso, furo foi usado no sentido de criar um canal de comunicação entre duas obras, mas, em outros momentos, pode significar também interrupção, metalinguagem, corte etc.

¹² GARCIA, Marília. *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*. 2010. 162 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

as formas híbridas que seus textos assumem são testemunhas disso. (GARCIA, 2010, p. 13).

A própria autora se reconhece contagiada pela poética de Emmanuel Hocquard, trazendo para sua poesia temas em comum com a do poeta francês, como a reflexão sobre o gênero poesia, o caráter ensaístico e o hibridismo, principalmente a partir de “Blind light”, no qual, apesar de a autora testar inúmeros procedimentos de vários artistas, a citação textual mais forte é de Emmanuel Hocquard. Parafraseando a autora:

percebi que havia a presença de emmanuel hocquard ali
 emmanuel hocquard aparecia citado textualmente no poema
 mas também aparecia de forma mais sutil
 em um tipo de poema-ensaio
 no uso dos fragmentos no uso da teoria
 ou ao tratar de algumas questões como a tradução
 o diálogo com emmanuel hocquard atravessa.

Do contato com outros autores a partir da tradução, destaco também o poema “Teoria e prática do pós-modernismo, um manifesto”, de David Antin. Marília Garcia já comentou em diversas entrevistas o processo do autor estadunidense, que primeiro apresenta o poema oralmente, registra-o com o auxílio de um gravador e depois o transcreve para o papel. Antin costuma improvisar os poemas falados, ou *talk pieces*, com elementos do lugar e da plateia, assim como Marília Garcia também o faz em suas palestras-performance, como um *site specific*.

O que se pode escutar de Antin em Marília Garcia, ou seja, como esse autor se manifesta citado textualmente na obra da poeta, é a camada de oralidade que aparece impressa no seu texto, especialmente pelo uso das repetições, que são comuns no nível da fala. Eis um exemplo de como Antin repete o nome de sua esposa elly neste trecho:

apesar de tudo eu achava que era um bom colchão e que
 elly simplesmente não conseguiria evitar calombos nunca
 me ocorreu o colchão pudesse ser o culpado assim eu
 nunca fiz nada e elly também não fez nada porque ela não
 é muito consumista e ela detesta fazer compras mas no
 fim de um ano elly me convenceu por ela ter as costas
 delicadas e eu não de que ela entendia melhor do assunto
 do que eu assim eu disse claro eleanor (ANTIN, 2015 p. 28).

Agora, um exemplo de como Marília repete o nome Hilary Kaplan, em “Blind light”:

já falei da hilary kaplan
 a hilary kaplan morou no rio de janeiro entre 2011 e 2012
 a hilary kaplan está na capa da modo de usar & co. 3
 agora a hilary kaplan mora em los angeles
 a hilary kaplan traduziu alguns textos meus para o inglês
 durante o processo conversei com a hilary kaplan
 sobre tradução a hilary kaplan

fez perguntas sobre os poemas (GARCIA, 2014b, p. 17).

A citação textual, portanto, é um tipo de contaminação que um autor sofre quando em contato com outros. No caso específico de Marília, esse aspecto está muito relacionado aos textos que ela traduz. Essa é uma tentativa de desvendar os códigos de uma linguagem, não só dos idiomas, mas em tudo que a linguagem estrangeira abarca, como problematizações e novidades para a língua de chegada. A tradução pode se dar, ainda, dentro do próprio idioma, como foi visto no caso referido de Adília Lopes.

1.5 Autocitação

*e eu não sei como parar
a repetição
Câmera lenta, Marília Garcia*

A autocitação é um tipo de repetição frequente na obra de Marília Garcia: ela cita a si mesma ao reempregar palavras e frases com insistência ao longo de um mesmo poema, entre poemas do mesmo livro ou entre livros diferentes. O deslocamento dos seus próprios textos dentro do conjunto da sua obra pode ter muitos objetivos, ou melhor, efeitos. O mais evidente deles seria o de *cortar e colar*, com o intuito de deslocar o texto para lhe conferir outras significações e potências expressivas, quando em contato com um novo contexto.

Ao se repetir incessantemente, a poeta cria o léxico próprio da sua obra, com vocábulos e expressões, que a distinguirá de outros autores e permitirá que ela seja reconhecida na “escuridão de uma gruta”. Essa expressão é retirada do romance de Natalia Ginzburg, *Léxico familiar*, em que a autora italiana conta a história de sua família sob seu olhar em diversas fases da vida: quando criança, adolescente e jovem adulta, a partir de frases, palavras, fragmentos de poemas, livros e casos que seu núcleo familiar repetia e compartilhava. Cito um trecho do livro para fazer uma analogia com uma das relações que Marília Garcia tem com as repetições:

Somos cinco irmãos. Moramos em cidades diferentes, alguns de nós estão no exterior: e não nos correspondemos com frequência. Quando nos encontramos, podemos ser, um com o outro, indiferentes ou distraídos. Mas, entre nós, basta uma palavra. Basta uma palavra, uma frase: uma daquelas frases antigas, ouvidas e repetidas infinitas vezes, no tempo de nossa infância. Basta-nos dizer: “Não viemos a Bergamo para nos divertir” ou “Do que é que o ácido sulfídrico tem cheiro”, para restabelecer de imediato nossas antigas relações, nossa infância e juventude, ligadas indissolúvelmente a essas frases, a essas palavras. Uma dessas frases ou palavras faria com que nós, irmãos, reconhecêssemos uns aos outros na escuridão de uma gruta, entre milhões de pessoas. [...] Essas frases são o fundamento de nossa unidade familiar, que subsistirá enquanto estivermos no mundo, recriando-se e ressuscitando nos mais diferentes pontos do planeta, quando um de nós disser — Ilustre senhor Lipmann — e logo ressoar em nossos ouvidos a voz impaciente de meu pai: — Parem com essa história! Eu já ouvi isso mais de mil vezes! (GINZBURG, 2018).

No trecho citado, Natalia Ginzburg diz que essas palavras e frases repetidas à exaustão em diversos momentos da sua vida formam uma unidade familiar, ou mesmo uma identidade, ainda que seus irmãos se encontrem distantes uns dos outros. Da mesma forma, as palavras e frases que se repetem nos textos de Marília Garcia são os membros de um léxico familiar – tanto no sentido de uma linguagem própria, reconhecível como sua identidade, quanto também no sentido afetivo da palavra familiar, daquilo que tem raiz, apego, laço e que, normalmente, não se abandona.

Ao viajar para outros textos, a poeta, por meio da autocitação, leva na mala seus parentes textuais. Ela se desloca de poema em poema, de livro em livro, sem abandonar algumas palavras, expressões e frases tão caras como: deslocamento, paisagem, passagem, eletricidade, atravessar, mapa, eco, câmera lenta, trânsito, café, acidente, avião, fantasma, poeira, quadrado e tantas outras que estão sempre juntas aos seus poemas.

Mesmo que pareça contraditório, vejo esse não abandono como um gesto de libertação, já que, a cada vez que as palavras e as frases se repetem em sua obra, elas vêm com novas texturas, tonalidades, significados e experiências. Ao colocá-las em constante movimento, Marília as põe em liberdade, como explica o seguinte trecho de Octavio Paz:

O poeta jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera a sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõe. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente, em liberdade mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade (PAZ, 2012, p. 30).

Cada livro ou poema longo tem seu léxico familiar próprio, porque a autora constrói sua identidade a partir das palavras que serão repetidas incansavelmente em torno de um ou mais temas. No seu primeiro livro, por exemplo, Marília Garcia inicia o que será o seu léxico familiar, apresentando ao leitor algumas das suas palavras, através da utilização insistente de vocábulos como: mapa, eco, ruído, câmera lenta, voz, voo, hélice, acaso, tomar um café, trânsito, atravessar, que, mais tarde, serão novamente autocitados em outros livros e poemas da autora.

Além da construção de um léxico familiar, a autocitação em Marília Garcia corresponde a uma tentativa de responder a uma pergunta feita a ela ou por ela mesma anteriormente. As perguntas abundantes são uma marca registrada da autora, que ora dialogam com o leitor, ora funcionam como um diálogo interior. Em dois momentos de “Blind light”, Marília comenta a falta de sincronia entre as perguntas que lhe fazem e as suas respostas.

o damián tabarovsky me fez uma pergunta

[...]
na hora em que respondi à pergunta do damián
me atrapalhei
na hora de responder às perguntas eu costume me atrapalhar
acho que não escuto o que as pessoas estão dizendo
fico querendo resolver o problema em vez de manter
o diálogo e a escuta abertos
talvez eu não tenha escutado a pergunta
do damián

pensei

*por quanto tempo você consegue prender a respiração
debaixo d'água?*
vou tentar manter a escuta aberta
depois já em casa
conversando com o leo sobre a pergunta do damián
vi que faltou falar sobre os documentos
poéticos (GARCIA, 2014b, p. 23).

Nesse fragmento, a poeta relata a dificuldade de dar uma resposta no momento da pergunta, quando feita ao vivo, pois seu pensamento se esquiva para outro lugar. No texto, a divagação é sinalizada pelo itálico, que parece ser uma frase recortada de outro tempo e espaço. O poema, entretanto, não é ao vivo, por mais que Marília Garcia simule na escrita o efeito de simultaneidade de uma performance; ao contrário, o poema é também um espaço de elaboração em que a escritora reflete e tenta responder às questões que se faz e que lhe fazem. Com uma distância temporal e espacial, a poeta tenta, ou ensaia responder os variados questionamentos, diversas vezes, em vários poemas. Suas respostas nunca são definitivas, estão sempre em movimento.

No poema de *Câmera lenta*, “capítulo II, por intermédio do naturalista”, ela diz: “a vida é repetição: só sei o que responder tarde demais.” (GARCIA, 2017, p. 53). Esse verso traz duas conotações opostas, a da perda e a do ganho. A perda é representada pelo gesto repetitivo de só saber responder quando é tarde demais, ou seja, quando a oportunidade passou. Já o ganho é traduzido pela possibilidade de poder repetir-se: a resposta virá, mesmo que tarde demais, e é no desencontro temporal entre pergunta e resposta que acontece esse tipo de autocitação.

Vale dizer que a pergunta-pensamento-resposta “*por quanto tempo você consegue prender a respiração/ debaixo d'água?*” reaparece, também em itálico, com algumas alterações, no poema posterior, “noite americana”: “– *por quanto tempo você aguentaria ficar debaixo/ d'água?*” (GARCIA, 2017, p. 38). O aparecimento da pergunta em outro tempo, espaço e contexto provoca um paralelismo, em que se tem a sensação de que o texto está em trânsito, mas as frases repetidas estão fixas como marcações do léxico familiar da autora.

Haveria outros dois desdobramentos da autocitação, em Marília Garcia, evidentes nos seus longos poemas ensaísticos – escritos para serem performados. O primeiro deles relaciona-

se ao deslocamento¹³ do texto feito para a palestra-performance para a mídia-livro ou para o poema e o segundo se relaciona à noção de inacabamento inerente à performance.

Na primeira forma de deslocamento, a poeta não apenas reescreve o poema para o papel adaptando-o às formalidades e limitações dessa mídia, como também cria a ilusão de “como se” o poema em livro fosse ainda uma palestra-performance. Esse é um tipo de “transposição intermediática” (RAJEWSKY, 2012, p. 25), caracterizado por Irina Rajewsky pela evocação ou imitação de certas técnicas de outra mídia.

Os efeitos da performance que Marília Garcia deseja evocar no poema são a presentificação, a atualização e a simultaneidade. É relevante salientar que tanto a presentificação quanto a atualização são características também pertencentes ao poema, ativadas na sua leitura; porém, não são as características intrínsecas à leitura do poema que a autora pretende imitar. Ela deseja copiar a técnica da performance do ponto de vista da *performer*, ou seja, da origem, e não da recepção, como se isso conferisse ao poema o controle (de atualização e presentificação), o que normalmente ficaria a cargo da recepção. A ferramenta utilizada para criar a ilusão, ou o “como se”, da performance dentro do poema será justamente a autocitação.

Para demonstrar esse aspecto, em ordem cronológica de publicação/apresentação, tomo a palestra-performance “tem país na paisagem”, realizada na Casa Rui Barbosa; o poema de mesmo nome, publicado no livro *Câmera lenta*, e o poema “Parque das ruínas”. O primeiro é a palestra-performance que conta com a voz, a presença da autora e uma apresentação de *powerpoint* com fotografias, que são mostradas à medida que a poeta lê o texto. O segundo é um recorte da apresentação – o diário da Pont Marie – mais detalhado, como se fosse uma espécie de *hiperlink* que aprofunda a experiência anterior. E, por fim, “Parque das ruínas”, o poema publicado mais fiel à palestra-performance, com algumas alterações de texto e com a presença da maioria das imagens.

Cito trechos das três obras que tratam do mesmo assunto. Na performance “tem país na paisagem”:

olho ao redor e procuro
a ponte tem três arcos
a água do rio é verde
atravesso a ponte com 115 passos
quando o barco passa
uma onda se forma
ouço o barulho da onda e do barco
agora sento-me no parapeito da ponte

¹³ Ainda que não seja o tema desta dissertação, gostaria de dizer que Marília Garcia não é apenas uma tradutora de idiomas. A “tradução” de algumas artes, como o cinema e a performance, para a poesia também é recorrente no trabalho da autora.

e olho para o outro lado do rio
 tem país na paisagem?
 me pergunto
 e vejo ao longe o fantasma dela indo embora
 vocês também estão vendo?
 no meio dos carros
 ela caminha em plena luz do dia
 e some. (GARCIA, 2018).

No poema “tem país na paisagem”:

olho para a esquina
 em busca do espectro dela.
 olho ao redor e a ponte tem três arcos.
 a água do rio é verde.
 atravesso a ponte com 124 passos.
 quando um barco passa,
 uma onda se forma.
 ouço o barulho da onda e o do barco.

agora me sento no parapeito da ponte
 e olho para o outro lado do rio.
tem país na paisagem?,
 pergunto,
 e enquanto isso, ao longe,
 o *fantasma* vai indo embora
 no meio dos carros,
 ela caminha
 em plena luz do dia
 e some (GARCIA, 2017, p. 47-8).

Em “Parque das ruínas”:

olho ao redor e procuro:
 a ponte tem três arcos
 a água do rio é verde
 atravesso a ponte com 115 passos
 quando um barco passa
 uma onda se forma
 ouço o barulho da onda e do barco passando

agora me sento no parapeito da ponte
 e olho para outro lado do rio:

tem país na paisagem?

me pergunto
 e vejo ao longe o fantasma dela indo embora
 vocês também estão vendo?

ela caminha
 no meio dos carros
 em plena luz
 do dia
 e some¹⁴ (GARCIA, 2018b, p. 51).

¹⁴ Vale esclarecer que esses cinco últimos versos estão cada um em uma página, embaixo de sua respectiva imagem.

Como observado acima, o texto é repetido, ou para melhor dizer, *performatado* em três momentos diferentes, com pequenas alterações; da mesma maneira como cada vez que uma performance é apresentada, ela sofre alterações na forma e no conteúdo. Como diria Paul Zumthor: “[c]ada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance, ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Esse tipo de performatividade no texto, provocada pela repetição com pequenas variações, confere à obra da poeta uma noção de inesgotabilidade, como se um texto (ou trechos) carregasse a potência de ser apresentado novamente e, a cada vez que isso acontecesse, o poema seria diferente e reatualizado.

Sobre a atualização, o poema “P.S.”, de *Parque das ruínas*, diz: “que este livro possa ser uma espécie de *site specific* e se refazer a cada leitura e contexto” (GARCIA, 2018b, p. 81). Vemos aqui a característica performática da poesia de Marília Garcia em direção ao inacabamento: os seus poemas podem ser re-encenados, não apenas na leitura, mas fisicamente, em livros e publicações diferentes. Segundo o *Indiccionario do Contemporâneo*, se nas vanguardas a obra de arte é

caracterizada por seu acabamento, como produto de uma linguagem específica, na arte atual ela motiva a busca de abertura e aceitação da incompletude [...] [e que] o paradigma representativo e o paradigma ficcional, que caracterizam respectivamente as estéticas clássica e moderna, dão lugar a uma ênfase na performatividade (PEDROSA *et al*, 2018, p. 145).

O que denomino autocitação se estende ao que Michel Butor chama de retomada, também profundamente relacionada ao inacabamento. Para o autor, o escritor, mesmo sem saber, sempre retoma mais tarde em sua obra o que acreditava já estar desembaraçado. Segundo o crítico francês, não existe o acabamento absoluto, e mesmo que o poeta ou romancista não retome certo assunto, a própria crítica se encarregará disso, complementando os espaços vazios (furos) que todo grande texto deixa, como vemos no trecho a seguir:

O autor, ao cabo de certo tempo, abandona tal obra, porque ele não pode mais trabalhar nela, porque ele não vê mais, naquele momento, outro meio de melhorá-la, do que de retomá-la de cabo a rabo na verdade, porque uma coisa já está à espera; ele só a termina o quanto pode e a entrega aos outros para que eles a continuem, ele propõe a uma crítica profunda que prossiga a invenção começada (BUTOR, 1974, p. 199).

Marília Garcia, poeta-crítica, volta aos seus temas de inquietação, frequentemente, oferecendo aos seus leitores a experiência explícita do inacabamento.

A partir dessa análise, reitero que Marília Garcia, além de poeta, é tradutora não só de idiomas (inglês, francês e espanhol), mas também de gêneros discursivos (o ensaio, o diário, a narrativa) e de outras artes (cinema, fotografia, performance). De certa maneira, não seria a tradução também um aparato de repetição de uma forma ou de um conteúdo? Uma repetição

que nunca será igual à origem, pela impossibilidade de tradução *ipsis litteris* de mídia; por isso, uma re-elaboração ou recriação?

Capítulo 2: O Eco do ritmo

*então ele me diz que para entender as coisas
tenho que ouvir a música
Um teste de resistores, Marília Garcia*

*– você vai sempre pelo som?
– que som?
Câmera lenta, Marília Garcia*

Microfone testado, o show pode continuar. Nesta segunda parte, apresento o ritmo e a sua relação com o deslocamento na poética de Marília Garcia. Agora, os refletores estão apontados para os limites entre os gêneros poesia e ensaio. Entre os seus poemas-ensaio, escolho agora “O poema no tubo de ensaio”, localizado em *Parque das ruínas*, por se tratar de uma composição que se aprofunda, não apenas na forma, mas no conteúdo, na conexão entre os gêneros. Farei também algumas comparações com outras peças ensaísticas da autora, a fim de testar como procede o ritmo nesses longos textos híbridos.

2.1 Deslocamento como ritmo

Os poemas de Marília Garcia se localizam em um lugar limítrofe onde a autora testa o dentro e o fora da poesia. Como poeta e também pesquisadora¹⁵, ela está ciente de que os gêneros literários são territórios de instabilidade e reinvenção e de que, para que os gêneros possam continuar existindo, há sempre caminhos em direção às suas fronteiras, como aponta Jean-Christophe Bailly, em “O ensaio, uma escrita extensível”:

Sempre, em cada um deles [os gêneros], fórmulas se repetem, numa reiteração contínua e cansativa, mas sempre também se abrem saídas formais, caminhos diagonais que recompõem a relação do gênero consigo mesmo e com os demais gêneros. É olhando para essas aberturas, para o lado em que os gêneros escutam, neles mesmos, o chamado da literatura como um todo, que a literatura se emancipa ou pura, e simplesmente existe. Esse alargamento ou transbordamento latente do gênero não leva a uma diluição: o “gênero dos gêneros” com o qual já puderam sonhar os românticos alemães na época de Lena, não é tanto uma forma, mas um espaço de formação que se abre diante de cada tentativa, se ela decidir se afastar de uma fórmula ditada por um programa restrito puramente repetitivo. (...) Romance, novela, poema, ensaio e assim por diante – é evidente que tudo isso vai continuar a existir, mas é na franja em que cada gênero praticado dá a si mesmo a chance de existir de outra forma que acontece a invenção do sentido. (BAILLY, 2017, p. 6-7).

¹⁵ Como pesquisadora, Marília Garcia estudou no mestrado o livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e sua dissertação explora o hibridismo e a expansão do gênero. No doutorado, traduziu poemas de Emmanuel Hocquard, poeta francês que também trabalha com a instabilidade fronteira entre poesia e ensaio.

Esse “espaço de formação que se abre a cada tentativa”, mencionado por Bailly, corresponde ao lugar onde as demarcações do gênero não se encontram mais tão nítidas e definidas, devido a um experimento inventivo fora do registro de determinado gênero. Isso coincide com a ideia de ritmo contida no ritornelo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, apresentada no volume 4 de *Mil Platôs*, no texto “Acerca do ritornelo”. Retirado do campo musical, o termo ritornelo, para os dois pensadores franceses, relaciona-se com três atos que acontecem simultaneamente e repetidamente (ora, ora, ora): territorialização, desterritorialização e reterritorialização, que explicarei sucintamente. Ora se sai do caos para construir um território (territorialização); ora abandona-se o território, ou deixa-se algo ou alguém entrar (desterritorialização); ora volta-se para o território; porém, este mudou, já não é mais o mesmo.

Segundo os autores,

O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo: “*Entre* a noite e o dia, entre o que é construído e o que cresce naturalmente, entre as mutações do inorgânico ao orgânico, da planta ao animal, do animal à espécie humana, sem que esta série seja uma progressão...”. É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. O esgotamento, a morte, a intrusão ganham ritmos. Sabemos que o ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado do que uma marcha militar. [...] É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, 103-4).

Destaco a frase “[H]á ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 103-4). De outro modo: o ritmo está em uma zona de movimentação, na transformação entre dois meios diferentes, assim como os poemas de Marília Garcia, quando misturam prosa, ensaio, fotografia, cinema, performance, teoria. Sua poesia tem um ritmo de pulsação em que o poema não é apenas poema, mas um híbrido. Uso o verbo pulsar para reforçar que, para Marília Garcia, o poema é coisa viva que acende e apaga o gênero poesia e o desloca em um movimento de expansão.

Como a poeta faz para promover o encontro desses dois gêneros? Verifico que, muitas vezes, isso parte de uma tensão entre conteúdo e forma, no qual o conteúdo aponta para um transbordamento, já que se manifesta através do pensamento ensaístico, e a forma, para uma contenção, que é a versificação característica do poema. Esses dois movimentos opostos fazem com que o poema pulse. Vejamos no trecho a seguir de “O poema no tubo de ensaio”:

[Testar a memória]

há alguns anos li uma entrevista
 com o escritor emmanuel hocquard
 a certa altura o entrevistador pergunta
 por que hocquard não escreve um ensaio
 sobre determinado assunto
 hocquard responde que para ele
 um poema podia ser tão teórico
 quanto um ensaio
 um poema podia partir de uma experiência
 e produzir pensamento
 tivesse ele até já “ensaiado”
 aquele assunto num poema
 eu passei anos pensando nessa resposta
 e aos poucos a transformei em perguntas:
 em que medida o poema pode formular um pensamento?
 quais questões levanta? como faz isso?
 qual forma utiliza qual dispositivo?

se escrever ensaisticamente é escrever experimentando
 será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?

procurei a entrevista com o emmanuel hocquard
 para citar aqui com precisão
 e não encontrei procurei o texto onde tinha lido isso
 e não encontrei estou longe de casa e sem
 acesso aos meus livros
 estou testando citar de memória
 estou testando usar as palavras dele
 noutra contexto busco manejar as palavras
 não encontrei o texto que buscava mas queria
 falar de seus poemas
 será que um poema pode ser colocado em um tubo de ensaio?

nos anos 1990 o escritor americano charles bernstein
 escreveu um poema chamado “um teste de poesia”
 eu queria falar desse seu teste
 mas vou falar de outro texto dos anos 90
 que é também um teste de poesia:
um teste de solidão de emmanuel hocquard de 1998
 a história escrita deste livro nos aproxima de montaigne
 hocquard se isola numa cabana em bordeaux
 e busca pensar o mundo e pensar a solidão
 assim escreve o livro

a história dos ensaios de montaigne é conhecida:
 ele se retirou do mundo
 seguindo a tradição humanista de refletir na solidão
 e foi viver nas propriedades de sua família em bordeaux
 para escrever a si próprio (GARCIA, 2018b, p. 66).

Percebemos, nesse trecho, a forma tradicional de um poema, com versos, estrofes e sua característica mancha gráfica, mas, no conteúdo, a poeta tece perguntas que dizem respeito à integridade do gênero. A autora se questiona: caso faça determinado experimento, este poema continua sendo poema?: “em que medida o poema pode formular um pensamento?/ quais questões levanta? como faz isso?/ qual forma utiliza qual dispositivo?” (GARCIA,

2018b, p. 66). No entanto, ao se fazer essas perguntas, a poeta já está fazendo do poema um dispositivo no qual cabe o pensamento crítico, que formula uma meditação sobre a poesia; ela já está deslocando o poema de lugar. Para finalizar, ela cita Emmanuel Hocquard: “perguntar como fazer [alguma coisa]/ é supor que se pode fazer [alguma coisa]” (GARCIA, 2018b, p. 72).

Para ilustrar o procedimento de Marília Garcia, trago um exemplo retirado do cinema. Há, no fazer cinematográfico, uma máxima: *show, don't tell*, ou seja, o conteúdo não deve ser descrito (contado), mas mostrado por ações, sentimentos, pensamentos, o que promove uma fusão de forma e conteúdo. No filme de Jafar Panahi, *This is not a film*, o diretor iraniano, proibido de filmar em seu país, quebra a regra de ouro do cinema ao contar o filme: ele lê o roteiro de frente para a câmera, em vez de executar o roteiro. Ele diz: “Se podemos contar um filme, por que não podemos fazê-lo?”

Figura 1: Frame do filme *This is not a film*, de Jafar Panahi



Fonte: THIS is not a film, Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb, 2011.

Ao ler o roteiro ao mesmo tempo em que é filmado, o realizador já está fazendo o filme. Como o que é filmado e editado já é o próprio filme, contar se transforma em mostrar, o que eu chamarei aqui de *tell and show*. É exatamente isso o que Marília Garcia faz em “O poema no tubo de ensaio”: a autora usa a forma de poema (*show*) para fazer uma análise crítica (*tell*), como a do ensaio.

No trecho “(Testar a memória)” do poema supracitado, ao se propor perguntas e experimentos, Marília Garcia cria um novo território (o próprio poema-ensaio), que, por sua vez, será reterritorializado em novos poemas, com outros experimentos. Para ficar mais claro, traço uma breve linha do tempo para assinalar os testes a que a autora se propõe.

Em *Engano geográfico*, poema-livro escrito a partir do encontro com o poeta Emmanuel Hocquard, a autora começa a adotar um tom mais ensaístico, sem ainda levantar questões críticas sobre a poesia, como veremos a partir de “Blind light”, no qual a autora aplica

procedimentos de outros artistas para investigar os limites do poema. Posteriormente, a poeta insere fotografias em alguns dos seus poemas, como em “Parque das ruínas” e, mais adiante, em “Expedição nebulosa”, que, por sua vez, traz a novidade do diálogo.

Nesses movimentos de reterritorialização, ou seja, de voltar para o território (poema), que foi modificado pela inserção de novos elementos, podemos ver o ritmo, segundo Deleuze e Guattari, dos poemas de Marília Garcia. A cada manobra de inserir novos elementos, ela desloca não só os limites do poema, mas da sua própria poesia e, com isso, mantém o gênero em movimento.

Quando pensaram o ritornelo, Deleuze e Guattari lançaram mão de várias metáforas sonoras para elucidar o conceito, uma delas é a de muro sonoro, uma espécie de delimitação de um espaço que marca um território. Segue, abaixo, um dos exemplos que os autores apresentam:

Ora, os componentes vocais, sonoros são muito importantes: um muro de som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anticasas de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 100).

Dessa forma, acredito que nos muros sonoros dos poemas-ensaio de Marília Garcia está, sobretudo, a escrita pensada para ser lida em voz alta (devido a suas apresentações em palestras de universidades e em encontros de poesia). Seus poemas tentam imitar a oralidade da fala; para isso, a autora utiliza recursos como a repetição, tão comum na dicção oral, (ainda que a repetição seja também um recurso poético), e o tom comunicativo. Esse mesmo tom que fala para fora, para a plateia, para o leitor, tentando explicar algo, também fala para dentro. Marília Garcia pretende, à medida que escreve, entender algo. Isso provoca um efeito de simultaneidade entre fora e dentro, como se ela convidasse o leitor a acompanhar seus mesmos passos, dúvidas, perguntas e procedimentos, para compreender o que ela não tem formulado como resposta, mas como trajeto. O leitor acompanha seus pensamentos à medida que ela os coloca no papel.

Para ilustrar esse aspecto na poética da autora, volto a *20 poemas para o seu walkman*, ainda que esse livro ainda não possua nenhum poema ensaístico. No seu primeiro livro, a poeta inicia o que virá a ser a sua busca primordial: o deslocamento, a começar pelo significado literal da palavra *walkman* (homem caminhante) e pela função do objeto (dispositivo que possibilita alguém a se deslocar e a escutar música concomitantemente). Enquanto em *20 poemas para seu walkman* o deslocamento está sugerido apenas em palavras e temas (como viagens, cidades e idiomas estrangeiros); nos poemas ensaísticos, esse já aparece na forma de descrições de

trajetos. Como exemplo, cito um trecho do poema “estrelas descem à terra (do que estamos falando quando falamos de uma hélice”, do livro *Câmera lenta*:

na semana passada
eu ia para um festival de juiz de fora
e tinha que me deslocar:
no aeroporto de congonghas
eu tomaria um ônibus rosa
da empresa azul
para ir até o aeroporto de campinas
em campinas eu tomaria um avião
para o aeroporto da zona da mata
que fica a uma hora de juiz de fora

antes de sair de casa olhei no mapa
para ver onde tomar o ônibus em são paulo
cheguei lá em cima da hora
e o ônibus estava vazio
depois de dez minutos nada
fui ao guichê da empresa
dentro do aeroporto
e descobri que o lugar onde eu estava
não era ponto de ônibus
e sim estacionamento de ônibus
e que o ônibus que eu ia pegar já tinha saído (GARCIA, 2017, p. 79-80).

O ritmo que percorre esse trecho é o de partir de um lugar para chegar a outro. A poeta realiza esse movimento geograficamente, ao descrever localidades, percursos e mapas. Além do deslocamento físico, os poemas da autora também apresentam seu itinerário mental: o caminho do seu pensamento. O ritmo de grande parte dos poemas a partir de “Blind light” vem do deslocar das ideias e das imagens mentais.

Em “O poema no tubo de ensaio” e em outros poemas¹⁶, que também foram escritos para ser apresentados oralmente, percebemos o ritmo do pensamento se deslocando da ideia à escrita. Por esse ângulo, observamos que, ao simular seu raciocínio, é como se o leitor pudesse acompanhar o movimento do seu pensar e escrever. Alguns recursos tornam mais evidentes esse efeito como, por exemplo, quando a autora encena a sua hesitação em como vai iniciar o poema “Blind light”:

poderia começar de muitas formas
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
que vai se definindo durante o trajeto
poderia começar situando o tempo e o espaço
[...]
poderia começar contando que me mudei para são paulo
há exatos 3 meses
[...]
poderia começar de muitas formas
mas escolhi começar com uma pergunta
que me fez a hiliary kaplan (GARCIA, 2014b, p. 11).

¹⁶ Exemplos: “Blind light”, “Parque das ruínas”, “estrelas descem à terra (do que estamos falando quando falamos de uma hélice)”, “Expedição nebulosa”, a performance “Então descemos para o centro da terra”.

Ou quando o caminho da autora, atravessado pelo acaso, fá-la mudar de ideia e tratar de outro assunto (outro teste), como podemos ver no trecho a seguir de “O poema no tubo de ensaio”:

quando comecei a escrever esse texto
 para uma jornada sobre o ensaio na unifesp
 eu queria falar de um poema do escritor americano
 charles bernstein o poema era um teste
 chamado “um teste de poesia”
 eu queria começar falando
 daquele teste mas acabei sendo levada a falar de
outro teste
 foi um teste que se impôs
 e extrapolou a condição de teste laboratorial
 foi um teste que virou teste coletivo

na época em outubro de 2014
 no meio do surto mundial de ebola
 um homem vindo da guiné foi internado no paraná
 com suspeita de estar contaminado com a doença
 num sábado de manhã o ministério da saúde
 brasileiro divulgou o resultado tão esperado:

“TESTE DE PACIENTE COM SUSPEITA DE EBOLA DÁ NEGATIVO”
 (GARCIA, 2018b, p. 59).

A hesitação ou a mudança de ideia nesses poemas resulta em uma inclusão do leitor no modo de pensar e escrever da autora. Em seus poemas ensaísticos, ao desnudar processos e procedimentos de escrita em uma linguagem acessível e didática (fazendo uso da teoria, inclusive), Marília Garcia convida outras pessoas a caminharem com ela, da mesma maneira como ela caminha com outros autores. Um indicativo dessa didática pode ser visto no seu blog, “le pays n’est pas la carte”: quando a autora lançou o livro *Um teste de resistores*, várias pessoas fizeram poemas inspirados na sua maneira de escrever, que mantêm semelhanças com a forma e os temas que a autora aborda, os quais estão publicados no blog da poeta, na seção “conversas com um teste de resistores”¹⁷.

A partir daí, é possível entender como Marília Garcia, ao mostrar o caminho que percorre seu pensamento, territorializa um modo de escrever que passa a ser utilizado por outras pessoas. Na literatura contemporânea brasileira, podemos ver outras autoras que adotam o método da poeta de revelar o ritmo do pensamento a cada verso, como Camila Assad, em *Desterro* (2019); Gabriela Gomes, em *Acidentes tropicais* (2019); Laura Cohen, em *Escrever é uma maneira de se pensar para fora* (2018), e Olívia Gutierrez, em *estar onde eu não estou*

¹⁷ LE pays n’est pas la carte. Marília Garcia. Disponível em:
 <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/search/label/um%20teste%20de%20resistores>>. Acesso em: 18 jul. de 2020.

(2018), principalmente no poema “montagem ou F for fake (poema-diálogo com Marília Garcia)”.

2.2 O ensaio como ritmo

Por se tratar de uma poesia híbrida que tende à prosa, ao se aproximar da teoria e do ensaio, nem sempre é claro estabelecer qual é e de onde vem o ritmo dos poemas de Marília. Seria apenas do encontro com outros gêneros? Do deslocamento dos seus temas? Ao propor-me essas perguntas, transporto-me para as perguntas da própria autora: “será que o poema continua sendo poema?” (GARCIA, 2018b, p. 69); “como ver o lugar?” (GARCIA, 2018b, p. 23); “como lidar com a impossibilidade de ver o lugar?” (GARCIA, 2017, p. 79). No fim das contas, essas interrogações giram em torno de uma única pergunta: o que é o poema? Não contente em somente se perguntar, como visto antes, a autora testa o poema para entender quais são verdadeiramente os seus limites.

A pergunta que devolvo à escrita da poeta é: o que faz seus poemas serem poemas? É o verso? O corte? A repetição? Tudo isso se encontra nos poemas a que me refiro; porém, ao lê-los em voz alta – ignorando os cortes e os espaços entre os versos –, sinto que recito um texto em prosa, com, aparentemente, toda coerência e racionalidade que lhe é comum. Entretanto, ao ler dois, três, seis poemas, encontro um padrão formal e rítmico com uma cadência única, entre a leitura de um poema e a leitura/fala de uma palestra, entre o não-saber poético e o saber científico, entre a racionalidade e a emoção. A forma que se consolida a partir de “Blind light” se repete com variações a cada novo poema, mas o ritmo parece não mudar.

Qual seria o ritmo desses poemas? Insisto. Quando escutamos Marília lendo, acusticamente percebemos um tom linear, porém com inflexões nas perguntas, como se as notas, que quase não variam, fizessem uma curva na linearidade. Segundo Octavio Paz: o ritmo “nos deixa em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo” (PAZ, 2012, p. 65). A pergunta também é algo que nos deixa em atitude de espera, é ir em direção a algo que não sabemos: a resposta. Portanto, não poderia ser a pergunta duplamente constitutiva do ritmo em Marília Garcia? Primeiramente, pela célula melódica crescente que se forma, seguida de uma pausa na leitura; e segundo, por fazer o poema caminhar em direção ao desconhecido. Vejamos o trecho a seguir:

[TESTAR OS RESISTORES]

em 2014 publiquei um livro que era um teste
e que conversava com o livro de hocquard
tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio

uma apuração de questões decantadas pelo tempo, que chegam ao fim do poema e até o seu limite, mas nunca em uma resposta fechada, como vemos neste trecho:

[TESTAR A POESIA]

por fim queria ler o poema “um teste de poesia”
do charles bernstein

mas vou desistir

que o leitor não desista
e possa ler a tradução do haroldo de campos
<http://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>

esse poema foi feito a partir de uma carta que
charles bernstein recebeu de seu tradutor para o chinês
o chinês estava traduzindo os poemas de bernstein
e mandou uma carta cheia de perguntas sobre os poemas
charles bernstein colocou as perguntas em versos
e fez um poema
eu queria ler esse poema

mas vou desistir

porque já falei sobre ele outras vezes
já escrevi um poema a partir dele
[“uma partida com Hilary Kaplan”]
mas sobretudo porque quero ler outro poema-teste
do charles bernstein:

“o que faz um poema ser um poema”

esse poema é uma performance
e gostaria de descrevê-la:

charles bernstein diz que vai ler um poema
chamado “o que faz um poema ser um poema?”
e diz que vai ligar o cronômetro

ele usa uma restrição de tempo para a leitura: 60 segundos
ele liga o cronômetro e lê o poema que segue abaixo
sua leitura pode ser vista no youtube nesse link aqui
<https://goo.gl/DoMmB5>

“o que faz um poema ser um poema?”

Não é a rima das palavras no fim do verso

Não é a forma

Não é a estrutura

Não é a solidão

Não é o espaço

Não é o céu

Não é o amor

Não é a luminosidade

Não é o sentimento

Não é a metrificação

Não é o lugar

Não é a intenção

Não é o desejo

Não é o tempo

Não é a esperança

Não é o tema escolhido

Não é a morte

Não é o nascimento

Não é a paisagem

Não é a palavra

Não é o que há entre as palavras

Não é a metrificação

Não é a...
[nesse momento o cronômetro apita
indicando os 60 segundos e ele diz]:

it's the timing
ou seja
“é chegada a hora”
“é o tempo”
no sentido de timing
“o momento certo”
mas também a medida exata
de acordo com uma restrição pré-definida

na balança de bernstein estava de um lado o parâmetro
(cronômetro marcando 60 segundos)
e do outro a lista do que compõe o poema

os pratos da balança se igualam no momento
em que o cronômetro alcança o limite
encerrando o teste do poema (GARCIA, 2018b, p.78-80).

Quando Marília Garcia fala de uma “medida exata/ de acordo com uma restrição pré-definida”, acredito que, aqui, poema e ensaio se encontram. Enquanto o ensaio inventa uma forma para falar do mundo, o poema cria parâmetros para inventar um mundo, que valerão apenas para aquele único caso (o próprio poema).

Para Marília Garcia, escrever é testar. Desde *20 poemas para seu walkman*, podemos ver seus experimentos com citações de autores diversos, éfrases de filmes, emulações de procedimentos de outros artistas e, finalmente, a adição das fotografias em seus poemas. Tudo é teste na poética da autora e, por isso, não aleatoriamente, ela encontra no ensaio métodos para experimentar o poema. O ensaio é propício para o teste, visto que é, nas palavras de Jean Starobinski, “o gênero literário mais livre que há” (STAROBINSKI, 2018, p. 23). Essa liberdade, segundo o crítico literário suíço, reside no seu princípio básico, elaborado por Montaigne: “Vou, inquiridor e ignorante”, pois “apenas um homem livre ou libertado, pode inquirir e ignorar” (STAROBINSKI, 2018, p. 23).

Podemos incluir nessa liberdade a indefinição formal do ensaio, já que, a cada nova investigação, autores desse gênero literário criam uma nova forma de ir em frente; “inquiridores e ignorantes”. O ensaio, portanto, assemelha-se à poesia, em um aspecto que Jean-Luc Nancy, em *Resistência da poesia*, chama de “impropriedade substancial”, o que significa que “ela [a poesia] pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (NANCY, 2005, p. 11). Esse conceito também se conecta com a noção de ritmo em Deleuze e Guattari, uma vez que a poesia habita um espaço de construção,

destruição e reconstrução de si própria. O ensaio, a cada vez que sai para inquirir, também se reinventa; por isso, sua forma é nômade.

2.3 Ritmo segundo a forma

Em “O poema no tubo de ensaio”, temos, como em outros poemas-ensaio de Marília, os seguintes aspectos: um texto com força de prosa, mas versificado por cortes – que podem ou não provocar *enjambements*, e espaços dentro da mesma linha do verso, como observamos no trecho a seguir:

[TESTAR O ESPAÇO]

emmanuel hocquard explica a natureza dos seus sonetos
a partir da contagem de versos:

“Dizem que o soneto deve ter 14 versos [...] mas será que devo considerar o espaço entre as estrofes como um verso uma linha? Ou devo pular o espaço? No caso de um soneto com 4 estrofes por exemplo 3 linhas em branco devem ser contadas?”

partido dessas perguntas
e de uma objetividade que beira o irônico
ele define as regras e parâmetros
e diz que escreve sonetos compostos de
“14 linhas que se seguem”
sem espaço entre as estrofes
e de fato os textos tem 14 linhas que
às vezes são versos alinhados ao centro
outras vezes à esquerda

da mesma forma que o autor faz uso de uma etiqueta poética
para testar a ideia de poesia
{ou certa ideia de poesia}
ele também usa nesses testes
um tom descritivo objetivo quase mecânico
para falar de algo pessoal como a solidão
para partir de uma experiência pessoal
e testar o mundo
os textos de seu teste contém um duplo movimento:
contemplam o mundo os objetos
interagem com o que têm diante de si
e ao mesmo tempo medem a linguagem
ele cria alguns paralelos entre as notas que toma no jardim
e o modo de testa a escrita:

“Há um canal há um tronco queimado
Perguntar-se como se faz para passar
de um ao outro é supor que se pode fazê-lo
E supor isso é levantar a regra do espaço
único
Que para ir de um ponto ao outro seguimos
uma linha que atravessa um único espaço
É assim que as frases se encadeiam para
contar uma história”

*[é assim que as frases se encadeiam
para contar uma história]* (GARCIA, 2018b, p.76-7).

Pergunto-me se o arranjo espacial da mancha gráfica por si só já é capaz de provocar uma sensação poética a respeito do que está escrito, um tipo de predisposição de leitura. Apesar de o texto tender à prosa, a horizontalidade que lhe é comum não permite destacar certos elementos, como o verso consegue. Os espaços dentro deste verso, por exemplo: “um tom descritivo /objetivo /quase mecânico” (GARCIA, 2018b, p. 76), diminuem a velocidade da leitura muito mais do que vírgulas o fariam e ainda têm a função de demarcar a autonomia do verso em relação aos sinais gráficos. Cito outro exemplo, no mesmo trecho: “[*é assim que as frases se encadeiam/ para contar uma história]*” (GARCIA, 2018b, p. 77). Esses versos, que repetem os anteriores, em itálico, compreendidos entre colchetes, soltos na página, deslocados à direita, perturbam a ordem da escrita linear e a horizontalizada da prosa.

Há certa magia no verso que a continuidade da prosa não pode alcançar, mesmo que existam poemas em prosa. Talvez essa magia seja produto da “etiqueta poética” de que Marília Garcia fala, da forma como ilusão de ótica, indicando que se colocarmos um texto não-poético em uma forma, ele pode se deslocar para a poesia. E, portanto, sob a “etiqueta poética”, o texto passa a carregar um teor de artificialidade que possui um poema, ao contrário da suposta fluidez e naturalidade da prosa.

Cito um trecho do poema em que Marília analisa o método de escrita de Emmanuel Hocquard: “um tom descritivo objetivo quase mecânico/ para falar de algo pessoal como a solidão” (GARCIA, 2018b, p. 77). Interessa-nos, aqui, como o poeta aborda temas elevados²⁰ (a solidão, no caso de Hocquard), com uma escrita ao rés do chão, juntamente com a investigação da linguagem poética e com o uso do corte e do *enjambement*. A autora se pergunta, nas entrelinhas, se um texto descritivo, racional, científico pode provocar emoção, tal qual se supõe de um texto poético. A sua pergunta é retórica, porque a própria autora mostra (e não conta) a sua emoção diante de um texto como o de Emmanuel Hocquard, quando repete, em eco, os versos do poeta francês: “[*é assim que as frases se encadeiam/ para contar uma história]*” (GARCIA, 2018b, p. 77). Esse trecho se assemelha a um suspiro do pensamento, um momento de emoção, que a autora deixa transparecer diante da análise da poética de Hocquard.

²⁰ Em “Blind light” e em “A poesia é uma forma de resistores?”, Marília tematiza, juntamente com as questões da poesia contemporânea, como se deslocar. Em “estrelas descem à terra (o que pensamos quando falamos de uma hélice”, os temas são deslocamento e acaso. Em “Parque das ruínas”, o tema é como ver o agora. Em “Expedição nebulosa”, a poeta trata do deslocamento entre vida e morte.

Tanto Marília quanto o poeta francês agem da mesma forma: seus versos descritivos, suas perguntas, suas questões teóricas sobrepõem um pano de fundo que passa pela emoção e por aspectos de suas vidas pessoais. Não é isso também a essência do ensaio? Partir da experiência pessoal para questões universais? Ou como diria Max Bense (2018, p. 112): estar entre a convicção e a criação?

Capítulo 3: O eco

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o filósofo francês define “palavra maná” como a palavra “cuja significação ardente, multiforme, inagarrável e como que sagrada, dê a ilusão de que, com essa palavra, se pode responder a tudo? [...] ela é imóvel e carregada, em deriva, nunca *instalada*, sempre *atópica*” (BARTHES, 2003, p. 146). Penso que a “palavra maná” de Marília Garcia seja “deslocamento”, pois há em todos os procedimentos da autora o desejo de expansão, de sair do lugar e de reorganizar o que já existe, o que justifica os experimentos em tre gêneros, mídias, artes e linguagens de outros autores.

O aspecto sonoro do deslocamento encontrado nos poemas de Marília Garcia não é provocado por rimas, aliterações ou som das palavras, nem mesmo pela voz da autora em suas leituras, mas pela sonoridade causada pela repetição ora de citações e autocitações, ora da forma ensaística que, paradoxalmente, varia ligeiramente a cada poema. A combinação desses dois tipos de repetições ressoa na memória do leitor: “eu já li/ ouvi isso antes”, e causa uma familiaridade comparada à escuta de uma sinfonia de vários movimentos, cujos temas centrais sempre retornam, mesmo que dissolvidos em várias notas. A esse tipo de repetição que provoca a reminiscência na obra de Marília Garcia, dou o nome de eco.

Em uma *live* realizada por um grupo de alunos e professores da UFSC, em junho de 2020, perguntei à poeta como ela entendia as repetições nos seus livros e se havia alguma relação com a música. A poeta, primeiramente, comentou que são suas obsessões que se repetem em seus livros. Depois completou que, certa vez, Flora Süssekind, ao perceber o grande número de versos e palavras que se repetiam não sequencialmente em *Engano geográfico*, afirmou que aquilo se parecia com “rimas distantes” – ou, como nomeio nesta dissertação, ecos de versos e palavras, que aguçam a atenção/escuta do leitor, não pela coincidência de sons, mas pela repetição descompassada desses versos e palavras.

No âmbito da acústica, eco é uma reflexão de som que chega aos ouvidos pouco depois do som direto. É uma repetição defasada, ou seja, fora da fase do som direto. Na linguagem poética, o eco pode ser produzido pela rima ou quando a terminação de duas ou mais palavras de um texto se coincide. Entretanto, o que denomino eco em Marília Garcia – reforço – é o som da repetição que rima não no poema em si, mas na memória, ao reativar o diálogo com outros autores, ao mostrar outras acepções do termo/tema deslocado, ou ao trazer de volta as próprias obsessões da autora.

Como exemplo de eco como diálogo com a linguagem de outros autores, cito o trecho abaixo de “Blind light”:

a poeta portuguesa adília lopes
 foi publicada em livro no brasil em 2002
 desde então alguns escritores no brasil
 dialogam com a adília lopes
 citam a adília lopes
 incorporam versos tom humor
 da adília lopes
 produzindo furos na própria escrita
 por onde podemos ouvir a
 adília lopes (GARCIA, 2014b, p. 17).

Notamos que, em vez dos verbos ler, ver ou sentir, Marília Garcia elege o verbo ouvir, indicando que a escuta é também rememoração, já que a voz da poeta portuguesa não está presente *per se*. O que está ali é um espectro que recorda a escrita da autora. Adília Lopes possui uma identidade sonora, ou muros sonoros, que reverbera no ouvido do pensamento e da memória como se possuísse um registro vocal. Marília Garcia também tem seu registro vocal, construído pelas incontáveis repetições e pelo uso da escrita ensaística. Seus temas mais caros, como o deslocamento, a análise do gênero poesia na contemporaneidade e as conversas com outros autores, fazem parte da sua marca acústica, que, ao mesmo tempo em que a distingue de demais poetas contemporâneos, também reverbera em eco nas produções literárias atuais.

Outra consequência do eco em Marília Garcia é o domínio dos seus próprios poemas. Como uma musicista, quanto mais ela repete, mais ela domina o seu instrumento, que pode ser o poema, o vídeo-poema, a palestra-performance, o áudio-poema, a instalação. A poeta responde (não definitivamente) às perguntas antes sem solução. Assim é a defasagem: o eco chega como resposta (insuficiente) àquilo que ela não pôde ouvir antes, e a obra se torna um lugar contínuo de atraso entre perguntas e respostas que chegam defasadas, resultando na autocitação.

A escolha de investigar o eco e o eleger como outra palavra-maná na poética de Marília Garcia não se deu por acaso. A poeta possui dois trabalhos que tratam especificamente do eco, o primeiro deles se chama “Eco”, um díptico composto por um livro rasurado e um áudio-poema, que foi exposto em uma coletiva sobre poesia expandida, de curadoria de Pollyana Quintella. E o segundo é “Expedição nebulosa”, um poema de nove atos, um diálogo e imagens, que foi publicado na revista *serrote* n° 32.

Tenho a impressão de que a obra de Marília Garcia, até agora, é um grande *continuum*, devido à capacidade de seus poemas ressignificarem seus próprios temas. Entretanto, a relação dos dois trabalhos com os quais trabalharei a seguir, se não é de espelhamento, é de extensão, ou até de irmandade, para não repetir em demasia a palavra eco. A poeta possui um poema chamado “Gêmeos irlandeses”, publicado na revista Capitolina, que trata da estranha semelhança entre coisas que não são iguais. O gêmeo irlandês se refere à criança que nasce no

mesmo dia da irmã ou do irmão, mas em um ano diferente, como o som defasado do eco. Nessa peça, a poeta diz: “mas/ tudo depende/ de onde está o olho /de quem vê” (GARCIA, 2020b).

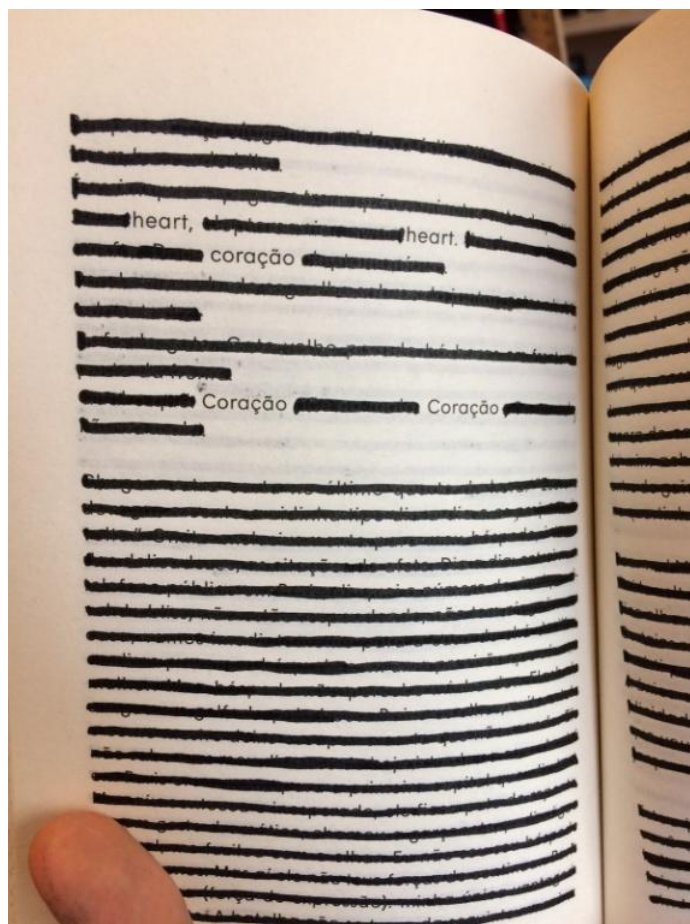
A seguir, pretendo realizar uma leitura cerrada de cada uma das duas peças, detendo-me em como a poeta se desloca pelo eco e como este se desloca por sua obra. A meu ver, são nesses dois trabalhos que a autora deixa a vida pessoal (mas não autobiográfica) atravessar a sua escrita de forma mais contundente.

3.1 Do eco ao coração

*Todo poema é um poema de amor.
Esta vida, Raymond Carver*

“Eco” é um díptico formado por um áudio-poema e um exemplar de *A teus pés*, de Ana Cristina César, cujas páginas foram rasuradas de modo que somente a palavra coração foi poupada nas suas dezoito incidências, como se vê na figura a seguir:

Figura 2: “Eco” (2018a), de Marília Garcia



Legenda: Fotografia de *A teus pés*, de Ana Cristina César, rasurado, que compõe o díptico “Eco”

Fonte: *LE pays n'est pas la carte*, 2018a.

A peça acústica que compõe a instalação, por sua vez, é uma montagem de recortes de textos de outros autores, como Wisława Szymborska²¹, Carlos Drummond de Andrade²², Tomás Antônio Gonzaga²³ e João Cabral de Melo Neto, narrados nas vozes de Marília Garcia, Caetano Veloso²⁴, Chico Buarque²⁵ e da poeta Ana Cristina César²⁶. Como fundo (ou base), há o som de um aparelho de eletrocardiograma.

Nas palavras da poeta, em seu blog, onde se pode escutar o áudio-poema:

²¹ “cada começo/ é só continuação/ e o livro dos eventos/ está sempre aberto no meio”.

SZYMBORSKA, Wisława. Amor à primeira vista. In: _____. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. *E-book*.

²² “Não, meu coração não é maior que o mundo./ É muito menor.”.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Mundo grande. In: _____. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²³ “Eu tenho um coração maior que o mundo!”.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

²⁴ “Pulsar” (1973), composição de Augusto de Campos, gravada por Caetano Veloso, no álbum *Velô* (1984).

²⁵ A música “Leve”, composta e gravada por Chico Buarque, do álbum *Carioca* (2006).

²⁶ CÉSAR, Ana Cristina. Samba-canção. In: _____. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

"eco" é um díptico
(...)

o trabalho que fiz é composto por um áudio (...)
e por um livro "apagado", "riscado", "censurado":
nele pulsam apenas as ocorrências da palavra "coração".

parti do coração da rosa²⁷ batendo no ultrassom
para uma pesquisa sobre o coração na poesia brasileira.
dessa pesquisa, selecionei um livro
para apagar e expor:
abaixo algumas imagens do livro já "apagado"
(...)

e por fim lembro essa anedota do João Cabral
em um encontro com Vinícius de Moraes
em que Cabral teria cobrado de Vinícius
o excesso de coração na poesia e cancionário do colega:
"você não sabe cantar outra víscera?"

para quem disse que não falo de coração,
agora sou sentimental.
(GARCIA, 2018a).

O áudio-poema "Eco", todo ele, é construído por ecos de outros autores. Como indiquei anteriormente, contar e mostrar (*tell and show*), ou forma e conteúdo, mais uma vez se unem em Marília Garcia. É como se a poeta afirmasse: para falar sobre eco, vou mostrá-lo também. Os recortes, ou citações, utilizados pela autora, encaixam-se para formar novos sentidos, mas também carregam suas dobras de significações originais, o que provoca um intercruzamento de diversas veias pelo texto.

Não é somente o texto formulado pela autora que escutamos, mas também os versos de poemas e músicas, que, por serem familiares em nossa cultura, continuamos a ouvi-los, mesmo que tenham sido cortados. Ao escutar a voz de Chico Buarque cantando "o meu coração, meu coração, meu coração", naturalmente, completamos com "parece que perde um pedaço". A nossa memória se encarrega de reconstituir o trecho ausente; dessa forma, o que é apagado permanece, não na corporeidade do poema, mas invisível como um fantasma.

Como diz a autora em seu blog, ela parte do órgão cardiovascular da filha, ainda não nascida, Rosa, batendo no ultrassom, para iniciar uma busca sobre o coração na poesia brasileira. A qual coração a poeta se refere? Essa busca seria apenas pela incidência da palavra em poemas, como as que ela deixa expostas ao lado de todas as outras riscadas? Ou seria uma busca historiográfica, passando pelos corações dos arcadistas, modernistas, concretistas e contemporâneos?

²⁷ Nome da filha da autora.

O coração dos arcadistas não é o dos modernistas, que não é o dos concretistas nem dos marginais, que não é o mesmo de Tomás Gonzaga, muito menos o de Drummond, o de Vinícius de Moraes ou o de Ana Cristina César. A autora busca o órgão cardiovascular nos seus predecessores para encontrá-lo em um tipo de poesia contemporânea: a sua própria, que, até então, não é tida como sentimental ou emotiva; ao contrário, sua poética se apresenta como racional. O sentimento está presente em “Engano geográfico”, “Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)” e em “Parque das ruínas”, mas, ao contrário dos corações expostos do livro rasurado de Ana Cristina César, a emotividade está escondida em meio a outros tantos vocábulos. Mais uma vez: invisível como um fantasma.

O campo semântico da palavra coração é amplo: amor, vida, íntimo, alma, afeto, cuidado, emoção, centro. Entretanto, a autora escolhe terminar o áudio-poema com o verso, que é também uma pergunta: “você não tem outra víscera pra cantar?”, cortado ou deslocado de uma anedota vivida por João Cabral de Melo Neto citada acima, que reproduzo aqui novamente:

e por fim lembro essa anedota do João Cabral
em um encontro com Vinícius de Moraes
em que Cabral teria cobrado de Vinícius
o excesso de coração na poesia e cancionero do colega:
"você não sabe cantar outra víscera?"
(GARCIA, 2018a).

A palavra víscera, nesse trecho, também corresponde à lírica, ao lirismo, já que, na Antiguidade, as cordas do instrumento lira eram feitas a partir das tripas de bois ou de carneiros. O coração é também uma víscera, assim como os pulmões, os rins e o cérebro. A pergunta “você não sabe cantar outra víscera?”, do poeta pernambucano, é uma provocação ao carioca. Em outras palavras: Vinícius, você conseguiria compor poemas e músicas que fossem viscerais ou líricos, usando o cérebro (no sentido de racionalidade)?

Da mesma forma que João Cabral de Melo Neto, conhecido por fazer uma poesia mais cerebral, faz tal pergunta ao amigo, Marília Garcia também se questiona: é possível falar da emoção da filha que ainda vai nascer sem ser sentimental? Ou ainda, é possível usar a palavra coração sem o ser? É isso que o seu experimento visual e sonoro vai demonstrar (testar). Transcrevo o áudio a seguir. O texto em itálico se refere às interferências sonoras no poema, como vozes de músicos, efeitos sonoros e outros.

*Durante todo o áudio escutamos o som de um aparelho de ecografia.
Queria falar de uma etimologia inventada para a palavra começo.
Aqui e somente aqui começo viria de co, no mesmo lugar de coração.
Aqui cada começo é só continuação.
Aqui cada começo é só continuação.
É um modo de entrar em órbita.
Entra o áudio: cocoração ambos (repete duas vezes)
Com seis semanas e dois milímetros o embrião já tem um coração totalmente formado.*

Ele é um ponto piscando na tela.
Ouvimos a palavra pulsar cantada por Caetano Veloso, na música de mesmo nome.
 Acende, apaga
Ouvimos a palavra pulsar cantada por Caetano Veloso de novo.
 Acende Apaga
 Cada começo é só continuação e o livro dos eventos está sempre aberto ao meio
Escutamos a respiração de Caetano Veloso antes de falar pulsar (três vezes)
Entra o áudio de Ana Cristina César dizendo “tantas tantas fiz”.
 A ecografia é um exame diagnóstico que utiliza o eco gerado por ondas de ultrassom
 para visualizar as estruturas internas do organismo.
 Cada começo é só continuação
Escutamos Chico Buarque cantando “O meu coração, meu coração, meu coração”.
 Apagar significa tornar pacato, sumir, desligar.
 Apaga.
Novamente entra o áudio de Ana Cristina César dizendo “tantas tantas fiz”.
 Apaga.
Repete o áudio de Ana Cristina César.
 Eu tenho um coração maior que o mundo.
 Não, o meu coração não é maior que o mundo, é muito menor.
 Você não tem outra víscera para cantar?
Termina com a respiração de Caetano Veloso antes de falar “pulsar” (GARCIA, 2018a).

Está aí o coração, misturado a uma etimologia inventada, com ecos de outros autores e autoras, em um exame de ecografia. Coração vai do órgão à emoção, da ciência à poesia, do significado ao significante, do literal à metáfora. Enquanto a palavra se desloca pelo áudio, a pergunta de João Cabral de Melo Neto ecoa: é possível cantar com outras vísceras? Uma poesia cerebral poderia ser lírica?

Alguns aspectos me vêm à cabeça quando penso em poesia lírica. Primeiramente, o texto que dança na ideia de Paul Valéry, ou seja, a escrita que tem fim em si mesma, na própria linguagem, e não na utilidade. Como discutimos no capítulo anterior, a poesia da autora não é propriamente uma dança, mas uma caminhada que baila, como nos filmes musicais, uma vez que realiza um trabalho de linguagem dividido entre utilidade (comunicação, palestra-performance) e inutilidade. Ao fim, um poema não tem a obrigatoriedade de formular um pensamento exato/fechado como a ciência; entretanto, pode fazê-lo, se assim desejar, tirando partido de sua forma lacunar, deixando aberturas para que variadas leituras sejam bem-vindas, mas nunca suficientes ou definitivas.

Em segundo lugar, o conceito de Jean-Michel Maulpoix, que define a poesia lírica “como a expressão de um sujeito singular que tende a se metamorfosear, até mesmo a sublimar o conteúdo de sua experiência e de sua vida afetiva, em uma palavra melodiosa e rítmica, tendo a música como modelo”²⁸. O autor francês prossegue, ao dizer que o tema do lirismo “está diretamente ligado ao conteúdo da experiência subjetiva. Tempo, morte, amor são seus motivos

²⁸ MAULPOIX, Jean-Michel, *Le lyrisme: histoire, formes et thématique*. **Jean-Michel Maulpoix et cie**. Disponível em: <<https://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>>. Acesso em: abr. 2021. (tradução nossa)

favoritos, pois questionam a integridade do indivíduo e seu relacionamento com o mundo ao seu redor”²⁹. Existe, em Marília Garcia, um ritmo que, em vez de tender para uma composição melodiosa, aponta para a forma ensaística, que, por sua vez, resulta em um texto mais descritivo, recurso que ajuda a metamorfosear a emoção, o eu e suas experiências pessoais.

Porém, há um terceiro conceito, o de Pierre Alferi, sendo este citado pela própria Marília Garcia em sua tese sobre Emmanuel Hocquard, da qual copio um trecho:

O lirismo alvo da recusa do autor identifica-se com a expressão de um sujeito narcisista e nostálgico, representando um clichê poético. Já o lirismo que vejo operar em sua poesia (a de Hocquard) [...] encontra-se, em seu ponto de partida, despojada de todo pathos expressivo com o qual o lirismo tem sido constantemente identificado. Alferi afirma que “mais do que a regressão em direção à quimera de uma voz pessoal, interior, de um timbre infra-linguístico, o lirismo é então a imitação de uma voz inaudível” (GARCIA, 2020a, p. 11-2).

Acredito que o conjunto das três acepções seja válido para entender que lirismo (feito com outras vísceras) é esse em Marília Garcia. Entretanto, é na terceira definição, na de Alferi, que Marília Garcia parece enxergar seu próprio lirismo, espelhado ou com eco no de Emmanuel Hocquard. No áudio-poema transcrito anteriormente, a poeta menciona o coração de seis semanas e dois milímetros da sua filha, que assim interpretamos graças ao texto introdutório em seu blog. Mesmo que uma parte da história pessoal da autora esteja colada à peça, não é possível enxergar o eu de Marília, uma vez que este está misturado a outras vozes.

Tenho a impressão de que o seu eu-lírico se dissolve a tantos outros ecos ou se torna inaudível: “A imitação de uma voz inaudível”, nas palavras de Alferi, faz-me lembrar do verso “O poeta é um fingidor”, de Fernando Pessoa. Segundo Manuel Gusmão, em “Anonimato ou alterização?”, o “fingir uma dor que deveras sente”, no poema “Autopsicografia”, de Pessoa, “exige a mais um trabalho de apagamento do efectivamente sentido; exige que se vença a resistência do vivido, ou seja, que se resista à compulsão confessional e sentimental” (GUSMÃO, 1998). Penso que Marília Garcia também resiste a essa compulsão, não por meio do fingimento, mas por meio da imitação (ou da citação/repetição). O coração fica eclipsado (mas não ausente) por outras falas.

Um bom exemplo disso é como a descrição literal do que é uma ecografia abafa a emoção que se supõe existir ao ouvir o coração de um embrião pela primeira vez: “A ecografia é um exame diagnóstico que utiliza o eco gerado por ondas de ultrassom para visualizar as estruturas internas do organismo” (GARCIA, 2018a). Assim, a poeta escapa de um provável clichê e protege o coração do poema de interpretações óbvias.

²⁹ MAULPOIX, Jean-Michel, *Le lyrisme: histoire, formes et thématique*. **Jean-Michel Maulpoix et cie**. Disponível em: <<https://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>>. Acesso em: abr. 2021. (tradução nossa)

No áudio-poema do díptico “Eco”, Marília Garcia inventa uma etimologia para a palavra começo: “Queria falar de uma etimologia inventada para a palavra começo./ Aqui e somente aqui começo viria de co, no mesmo lugar de coração” (GARCIA, 2018a). Uso esse mesmo método etimológico para nomear a poesia citacional de Marília Garcia de ecografia, ou seja, a escrita do eco. Ecografia poderia ser o nome desse áudio-poema, que mostra o coração da escrita da poeta, e que, se assim chamasse, parodiaria o poema já mencionado, “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa. Enquanto este problematiza a escrita do poeta fingidor, aquele apresenta a poeta imitadora, que constrói seu poema com outras vozes. Coincidência ou não, a peça pessoana também termina em coração: “Esse comboio de corda/ Que se chama coração”.

Se à primeira vista os poemas-ensaios de Marília Garcia parecem cerebrais, demasiadamente descritivos ou desprovidos de emoção é porque o eco não foi devidamente escutado, por não ter a mesma potência sonora que o som direto. O eco é um rastro, quase sem corpo, apagado, difícil de ser captado, como um espectro. Insisto, pois “gertrude stein diz/ que não há repetição/ mas insistência” (GARCIA, 2014b, p. 16).

Se tomo a repetição como a manifestação de um sintoma psíquico, ou das obsessões da autora, como ela mesmo diz, observo que há, nos seus poemas, algo que escapa à reflexão sobre o esgarçamento do gênero poesia. O eco trata da intimidade e do afeto. “Expedição nebulosa”, o texto que mais mergulha no eco e em suas diversas acepções, traz o diálogo com um amigo já falecido, à maneira do mito de Narciso e Eco, cujas respostas não são ecos das perguntas da autora, como na mitologia, mas da própria obra do autor.

3.2 Uma expedição pelo eco

*Toda história de amor é uma história de fantasma.
Graça infinita, David Foster Wallace*

Sem a menor intenção de reduzir o campo extenso de leituras e portas que se abrem em “Expedição Nebulosa”, esse poema é uma homenagem a Victor Heringer (1988 - 2018), artista visual, poeta, cronista e ficcionista carioca, ganhador do Prêmio Jabuti pelo romance *Glória*, e autor de *O amor dos homens avulsos* – amigo muito próximo de Marília Garcia. A homenagem está clara no texto, mas fica ainda mais evidente depois do comovente artigo “Um recado na secretária eletrônica”, publicado na sua coluna hospedada no site da Companhia das Letras, dedicado ao amigo falecido precocemente. Entre tantas outras coisas, “Expedição Nebulosa” é um poema de amor e de fantasmas. É também sobre semelhanças, sobre a capacidade de traçar mapas, fazer associações e dar sentido às coisas. É sobre a história, a arte e a poesia

contemporâneas; sobretudo, é um poema que utiliza o eco e sua multiplicidade semântica como fio condutor dessa expedição nebulosa.

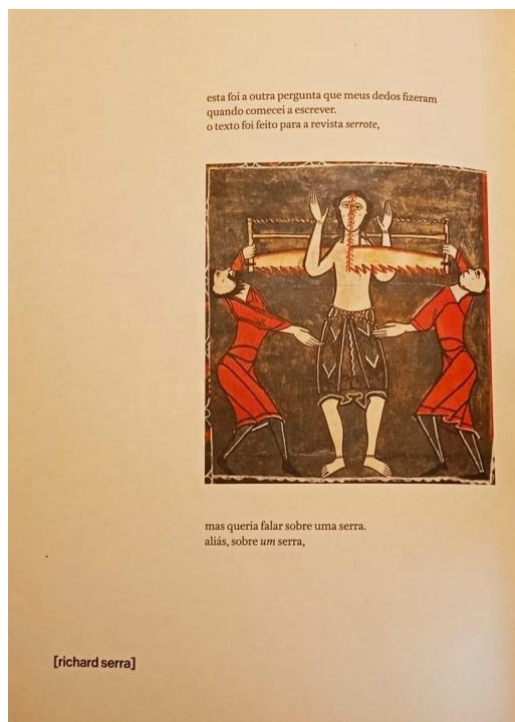
Nele, a autora faz o exercício de antanáclase, que consiste na repetição do mesmo significante (escrito e/ou sugerido), assumindo diferentes significados. O mesmo vocábulo mostra suas possíveis tonalidades, seus *ecos*, quando conjugado em diversas situações. Este pode ser uma referência à personagem mitológica ou à obra do artista Richard Serra. Pode ser sinônimo de repetição de um som, semelhança, paralelismo, simultaneidade, leitura, justaposição, coincidência, lembrança de um acontecimento, espelho, diálogo, resposta, similaridade, rastro, vestígio, fantasma e – por que não? – coração. Ao longo deste capítulo, vou analisar quatro aspectos do poema supracitado: a simultaneidade, as imagens, os mapas e, por fim, o diálogo.

3.2.1 A simultaneidade

No primeiro capítulo da dissertação, menciono que Marília Garcia possui um léxico familiar que a acompanha. Observo esse fenômeno como um gesto literal de libertação das palavras, uma vez que, ao colocá-las em movimento em diferentes contextos, a autora está cuidando para que os vocábulos ou fragmentos caros a ela nunca fiquem presos a um sentido apenas. Esse procedimento também se repete com a palavra *eco*, que, por si só, já carrega a ideia de liberdade, uma vez que sua representação está mais associada à volatilidade do que à concretude; por isso, atrai imagens vaporosas, etéreas, difíceis de capturar, flutuantes entre diversas significações.

Marília Garcia opera em prol da liberdade não só das palavras, mas de imagens, citações e autocitações por meio de um jogo de semelhanças e aproximações. A poeta deriva (no sentido de originar, proceder) os sentidos de um vocábulo e nos mostra os fios dessa viagem ao sinalizar as semelhanças ou aproximações que a levaram a tal raciocínio. Dou um breve exemplo dessa prática:

Figura 3: "Expedição nebulosa" (2019a), de Marília Garcia.



Fonte: GARCIA, 2019a, p. 158.

O texto (Figura 3), localizado na segunda página do poema “Expedição nebulosa”, diz:

esta foi a pergunta que meus dedos fizeram
quando comecei a escrever
o texto foi feito para a revista *serrote*
mas queria falar sobre uma serra
aliás, sobre um serra
[richard serra] (GARCIA, 2019a, p. 158).

O fragmento do poema expõe a deriva de *serrote* até Richard Serra, passando pela gravura medieval *Martirio de San Ciricus* (anônimo, século XII), em que um homem é serrado ao meio. O pontilhado invisível do texto mostra não só o percurso da autora, mas a potência da palavra para além de uma definição de dicionário. Interessa à poeta o sentido próprio que cada um de nós podemos dar a um vocábulo (ou também a uma imagem, ou a um fato).

De acordo com Walter Benjamin, em “A doutrina das semelhanças”, os seres humanos têm “a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminada pela faculdade mimética” (BENJAMIN, 2012, p. 108). Esse é um atributo inerente a nossa espécie de, a partir da imitação, perceber semelhanças “num instante, na velocidade do relâmpago” (BENJAMIN, 2012, p. 110). Se antes nossos antepassados vinculavam essa faculdade à clarividência, hoje, “a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética” (BENJAMIN, 2012, p. 112).

Vejamos como o eco e suas semelhanças se relacionam com a simultaneidade da escrita e da leitura:

primeiro,
a cartela indica que posso entrar
os músicos já estão aqui
e a plateia também.
meus pés me levam ao microfone
e quando estiver lendo estas palavras em voz alta
já estarei *ao vivo*.

[quanto tempo dura o presente?]
foi a pergunta que fiz
quando comecei a escrever este texto.
a ideia é que ele seja lido *ao vivo*
mas se foi escrito antes
como fazer para ser
ao vivo?

[definir ao vivo]

talvez existam duas vozes:
uma voz é a que lê
ao vivo:

[ao vivo = viva voz]

ela contém ondas,
espécie de viva-voz que eu ligo no presente.
e a outra é esta aqui: a voz do texto.
como fazer para a voz do texto
coincidir com a *voz ao vivo*?
essa foi a pergunta que meus dedos fizeram
quando comecei a escrever (GARCIA, 2019a, p. 157-8).

Esse trecho demonstra como é performática a escrita de Marília Garcia, não somente porque o texto também foi feito para ser apresentado oralmente, mas, principalmente, pela estruturação da linguagem, no intento de simular o presente, o ato da fala: “a cartela indica que posso entrar/ os músicos já estão aqui/ e a plateia também”. A autora nos convida a participar do seu processo, indicando o raciocínio que a levou a escrever tal elucubração, o que nos torna leitores e plateia, simultaneamente. Nas palavras de Hans Ulrich Gumbrecht, “poemas são muitas vezes capazes de performar aquilo que descrevem tão bem” (GUMBRECHT, 2016, p. 90), como diz e mostra (*tell and show*) a introdução dessa peça. A autora quer investigar o presente, o “ao vivo”, e mostra (emula) a ação de estar “ao vivo”, o que reproduz a sensação de simultaneidade. Esse mecanismo pode produzir um efeito de literalidade também, já que a poeta conta o que pretende fazer e mostra como tal situação se dá de forma literal.

De acordo com Octavio Paz (2012), o poema é sempre recriado na leitura ou na recitação; por isso, o texto que a autora escreveu já não é o mesmo quando ela o lê. Isso se dá não só pela historicidade que o poema carrega, mas por esse ser capaz de revelar a cada

reativação a pluralidade de sentimentos, sensações e pensamentos que o ser humano tem dentro de si e que, muitas vezes, desconhece. Tal potencialidade é intrínseca à poesia, segundo Jacques Derrida, em “Che cos’è la poesia?” (2001): o poema passa pelo coração ao desvelar o que sabemos de cor, mas ignorávamos. Ou ainda, o poema passa pela nossa “capacidade suprema de produzir semelhanças” na velocidade do relâmpago. A velocidade da leitura supera o momento da escrita a cada releitura.

Por esses motivos, ainda que o texto seja de sua autoria, ao apresentá-lo, a poeta se desloca para a função de leitora-performer, fazendo do texto lido um eco do que foi escrito, que também se multiplicará em outros ecos, em outras várias leituras (dela mesma e de outras pessoas). Vemos como a autora problematiza a efemeridade do poema enquanto processo de escrita e de leitura, o que, paradoxalmente, é o que colabora para a sua permanência no tempo, por que é isso que dará ao poema a faculdade de sempre ter algo novo a dizer. Esse problema já inquietava Marília Garcia em “Blind light”:

talvez seja difícil falar de poesia
 porque em geral tentamos falar desse processo
 a partir de algo que não é processo
 e o processo escapa porque
 ao falar dele
 já não estou nele estou do outro lado (GARCIA, 2014b, p. 32).

Em outros termos, para a autora, o processo desaparece depois que o poema está acabado, palavra que uso com parcimônia, já que Marília Garcia aposta no texto que, mesmo finalizado, está em constante construção. Algo sempre retorna, repete-se, como se verifica na sua prática de autocitação, deslocando para as novas peças o eco do que foi escrito antes.

Enquanto a autora busca uma resposta para sua pergunta “como fazer para a voz do texto coincidir com a *voz ao vivo*?”, a leitura do poema parece ser o espaço-tempo viável para reativar o passado. Conforme diz Octavio Paz, a leitura:

[é] um passado que se re-engendra e reencarna. E reencarna de duas maneiras: no momento da criação poética e depois, como recriação, quando o leitor revive as imagens do poeta e convoca outra vez esse passado que retorna. O poema é um tempo arquetípico, que se faz presente no momento em que os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos versos, e sua função consiste em recriar o tempo. (PAZ, 2012, p. 71).

De certa forma, “Expedição nebulosa” também sugere a elaboração de um luto, um processo que passa pela recriação do objeto perdido. Se o poema é um lugar de reativação do tempo, segundo Octavio Paz, por que não guardar a memória de um amigo nesse local de constante presentificação? Acredito que a autora encontrou, nessa característica rítmica do poema, um lugar para manter a memória do amigo não apenas viva, mas em movimento.

A poeta escolhe trabalhar a simultaneidade a partir da expressão ao vivo. Parece-me que Marília compara a arte performática à vida: todas duas só acontecem no presente e, ao contrário de outros textos analisados nesta dissertação, “Expedição nebulosa” e “Eco” são os textos em que a vida da autora está mais exposta, uma mudança que salta aos olhos. A respeito disso, entendendo corpo como vida, o conceito de Paloma Vidal de texto-performance descreve esse aspecto de Marília Garcia:

o escritor se arrisca como performer ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-o, expondo-se, numa indefinição das fronteiras entre arte e vida. Herdeira das vanguardas, um dos traços da performance é questionar os limites da arte e, nesse gesto, aproximá-la da vida. Quando o performer faz do próprio corpo seu material de trabalho, está deliberadamente questionando o distanciamento que funda a ideia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva e, quem sabe até, com novas formas de subjetividade. Não se trata necessariamente de uma inflação narcísica, embora esse seja um risco a ser calculado. (PEDROSA *et al*, 2018, p. 209).

No caso de Marília, tampouco se trata de uma “inflação narcísica”. A autora conta fatos da sua vida (o nascimento da filha, a morte do amigo), mas seu eu permanece preservado atrás de perguntas de cunho filosófico (como coincidir a voz ao vivo com a voz do texto?) ou atrás de um esforço crítico de desvelar o que é poesia hoje e até onde ela pode se expandir. Da mesma forma que vemos sua produção transbordar para o ensaio, a performance, o vídeo, a instalação e o áudio, aqui, observamos essa expansão para a barreira que separa a arte da vida. Tudo é teste na escrita da autora e se voltar para sua vivência íntima também o é.

3.2.2. O eco e suas imagens

Imagem e palavra se amam, perigosamente, porém se confrontam sem tréguas.
 “O encontro impossível entre Eco e Narciso”, José Jorge de Carvalho

Quando texto e imagem ocupam o mesmo espaço, há uma contaminação de mão-dupla, pois as duas linguagens distintas formam uma nova, híbrida. Portanto, não há como explorar o poema sem me deter nessa união, que nem sempre é pacífica, podendo gerar ambiguidade.

Antes de lançar seu primeiro livro de poesia, dos 16 aos 20 anos, Marília Garcia frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde iniciou um contato mais aprofundado com as artes visuais. Não é raro encontrar em seus poemas referências a artistas, como Antony Gormley, cuja obra deu o nome ao poema “Blind light”, Mark Lombardi, Guillermo Kuitca, Marcel Duchamp, Jean-Baptiste Debret, Rose-Lynn Fisher, Paul Klee,

Richard Serra e outros. Há também cineastas, como Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Chris Marker, David Perloff, Michelangelo Antonioni e Harun Farocki.

“Parque das ruínas”, poema que nomeia o livro, traz uma novidade importante para a poética da autora: o uso de imagens literais (e não mais apenas imagens poéticas ou écfrases), que serão utilizadas novamente em “Expedição nebulosa”. Peças visuais e recortes de filmes já haviam aparecido fisicamente nas apresentações, leituras e vídeo-poemas da autora, exceto nos livros. Cito um exemplo de écfrase presente em *Um teste de resistores*:

o anthony gormley (sic)
fez uma instalação chamada
Blind light
Blind light parece um quadrado que cega
pois aqui a luz faz o contrário de
iluminar ele diz (GARCIA, 2014b, p. 20).

O aparecimento das imagens nos poemas reforça a natureza híbrida das criações da poeta e acrescenta outras camadas para a análise desses textos, já que a imagem traz suas narrativas próprias, como história, símbolos, conceitos, e, como linguagem, também é passível de semelhanças e aproximações. As figuras posicionadas no texto não são meramente ilustrativas. Ao contrário, o conjunto de fotografias presentes no poema terá funções variadas, inclusive a de expansão do texto, pelas sugestões que podem conter a imagem em relação aos seus elementos pictóricos, dialéticos e históricos.

Como, neste estudo, optei por centralizar-me na investigação do eco e de suas diversas acepções, olharei para as imagens sobre esse mesmo prisma. Aqui, observo mais uma vez a relação de Marília Garcia com a literalidade (*tell and show*): se o poema é um lugar onde é possível construir imagens mentais (*tell*), porque não trazer a imagem concreta para o texto (*show*)? A diferença é que as fotografias que a poeta apresenta nem sempre mostram o que ela conta; ao contrário, essas imagens vão percorrer o caminho da sugestão, da ambiguidade e da relação entre passado e presente; em outras palavras: voz do texto e voz ao vivo.

Prossigo a análise de “Expedição nebulosa”. Agora estamos no “Ato 1” (Figura 4), onde começa a expedição, que segundo a autora:

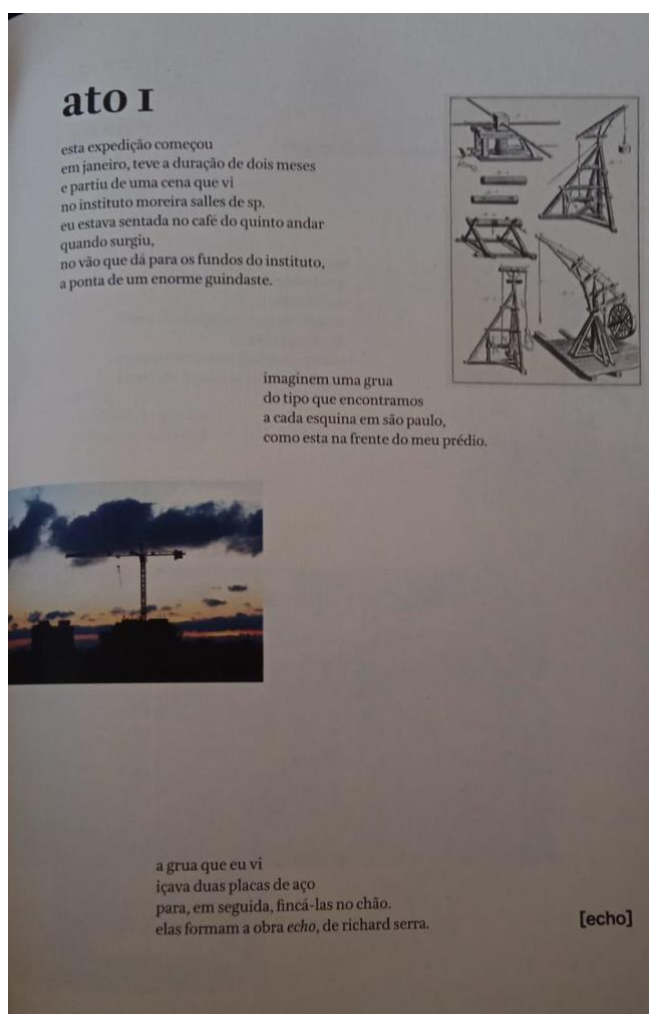
teve a duração de dois meses
e partiu de uma cena que vi
no instituto moreira salles de sp.
eu estava sentada no café do quinto andar
quando surgiu,
no vão que dá para os fundos do instituto,
a ponta de um enorme guindaste. (GARCIA, 2019a, p. 159).

Nesse momento, o poema conta que a poeta presenciou a montagem da obra *Echo*, de Richard Serra, e relacionou o guindaste usado para a operação com as gruas que ela encontra

a cada esquina de são paulo,
 como esta na frente do meu prédio.
 a grua que eu vi
 içava duas placas de aço,
 para, em seguida, fincá-las no chão
 elas formam a obra *echo*, de richard serra (GARCIA, 2019a, p. 159).

Antes de ler a descrição da obra *Echo*, vemos duas imagens (Figura 4): uma grua, supostamente fotografada em frente ao prédio da autora, e a outra figura, datada do século XVIII e retirada da *Enciclopédia Diderot e D'Alembert*³⁰ (1751-72), mostra aparelhos de levantar cargas (protogruas) de uma era pré-mecanização, como vemos na imagem abaixo:

Figura 4: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia



Fonte: GARCIA, 2019a, p. 159.

A fotografia da grua tem função ilustrativa; entretanto, a gravura do século XVIII, por mais que apresente certa semelhança com a primeira – já que esses desenhos podem ter dado

³⁰ Informação obtida através do aplicativo de buscar imagens *Google Lens*. Inclusive, praticamente todas as imagens presentes nesse poema (“Expedição nebulosa”) foram identificadas por meio do mesmo aplicativo, com exceção das que fazem parte do acervo da autora; por isso, não puderam ser localizadas.

origem à grua dos dias de hoje –, não tem a mesma função da fotografia. Ao contrário, sugere a temporalidade entre as duas imagens. De outra forma, nessas duas imagens, podemos ver o eco de um período pré-industrial nos dias de hoje.

A seguir, Marília Garcia descreve *Echo* (2019), de Richard Serra³¹:

começo com esta imagem:

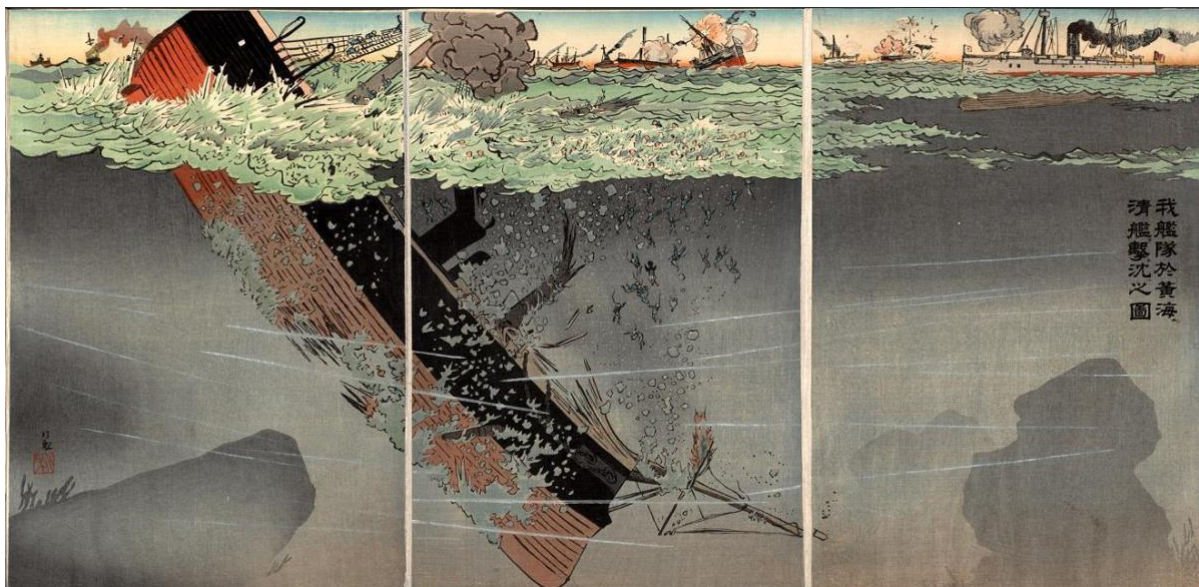
[]

duas peças verticais de 18 metros ancoradas
que podem ser vistas olhando de baixo
ou de cima.
imaginem que isto aqui é um navio
se olho para fora
a sensação é de um leve movimento.
imaginem que isto aqui é um mapa
que não sei onde vai dar (GARCIA, 2019a, p. 160).

Nesse caso, a descrição não acompanha a fotografia da obra. A autora deixa apenas a imagem que se formará no pensamento do leitor. As figuras que acompanham o texto são: um desenho de navio, feito por Zuca Sardan, e a pintura “Our Navy sinking Chinese forces in the Yellow sea”, de Kobayashi Kiyochika (1894) (Figura 5), que se repetirá quatro vezes ao longo do poema, em lugares diferentes. Trata-se de um navio chinês, bombardeado pela marinha japonesa, afundando no mar. Na superfície, vemos uma pequena parte do casco, enquanto a maior parte da nave se encontra submersa, danificada pelo ataque. No texto, aparecem dois elementos: navio e mapa (este é um velho companheiro da autora em composições como “Engano geográfico” e “Parque das ruínas”). Os mapas, juntamente com “ancorada”, fazem parte da cadeia de associações que acompanha a palavra expedição. Isso me faz lembrar das antigas empreitadas de países europeus em busca de territórios desconhecidos por eles, ou seja, fora de seus mapas.

³¹ SERRA, Richard. *Echo*. 2019. Duas esculturas de aço. Mais informações no site do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/echo-de-richard-serra-ims-paulista/>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

Figura 5: “Our Navy sinking Chinese forces in the Yellow sea”, de Kobayashi Kiyochika (1894)

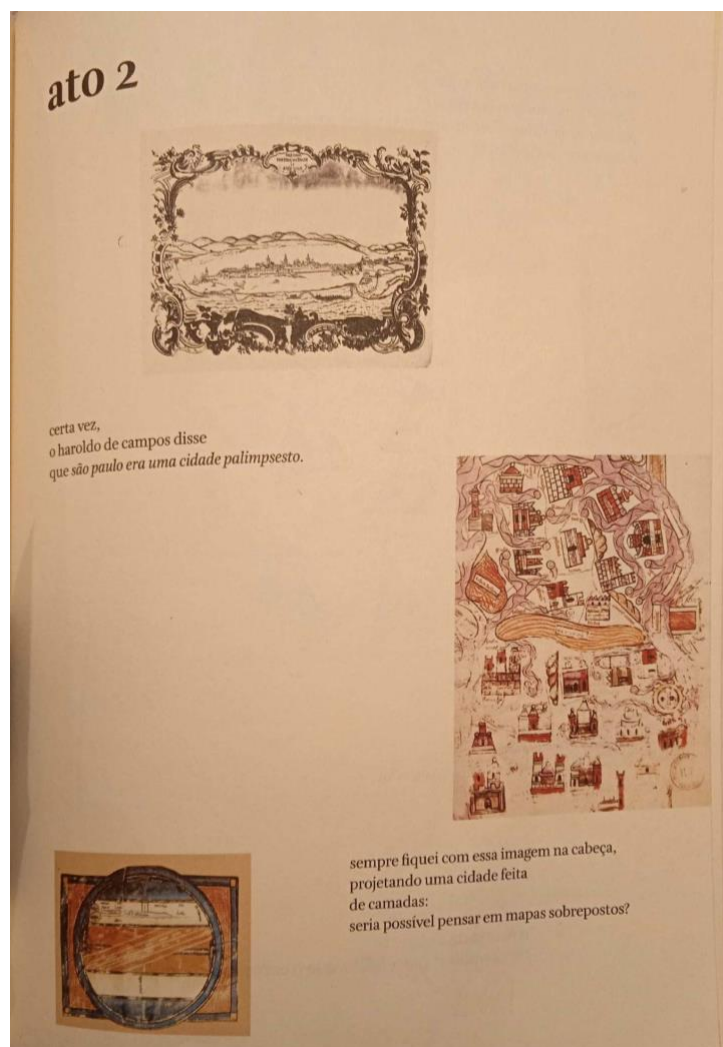


Fonte: KIYOCHIKA, Kobayashi. **Our Navy sinking Chinese forces in the Yellow sea**, 1894. Tríptico de impressão de xilogravura colorida. Disponível em: <<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12231>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

As imagens se justapõem ao texto, transportando novas camadas de sentido. Em boa parte desse poema, como mostrarei em breve, enquanto a escrita se refere ao presente, em geral, as figuras aludem ao passado.

No “Ato 2”, Marília Garcia adiciona ao poema o conceito de cidade palimpsesto, extraído de uma fala de Haroldo de Campos. Junto a isso, vemos uma pintura de uma paisagem de São Paulo de autoria desconhecida, datada do século XVIII, e mais duas gravuras de mapas do mundo, uma do século XII (publicação de 1366) e outra do século XI (publicação de 1277) (Figura 6).

Figura 6: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia



Fonte: GARCIA, 2019a, p. 161.

Ao pensar no conceito do poeta concretista paulista, “uma cidade feita de camadas” (GARCIA, 2019a, p. 161), a autora se pergunta: “seria possível pensar em mapas sobrepostos”? (GARCIA, 2019a, p. 161). Continuo:

ele dizia [haroldo de campos] que [são paulo] era uma cidade que
destruía para construir por cima,
por isso havia diversas camadas temporais se sobrepondo
e, nesse gesto, se apagando.

são paulo é cheia de guas:
prédios são demolidos
prédios se erguem
estacas afundam
no chão.

o poeta jacques roubaud,
amigo de haroldo,
tem um livro chamado
a forma da cidade muda mais rápido, *hélas*,
do que o coração dos homens

verso tomado
de baudelaire:

“a forma da cidade
muda mais rápido, *hélas*, que o coração de um mortal” (GARCIA, 2019a, p. 162).

O jogo entre passado e presente é um dos temas centrais do poema, que se reflete, também, nas citações que Marília Garcia recorta de outros autores para atualizá-las na própria escrita, como Jacques Roubaud o faz com o verso de Baudelaire. A poeta, em uma terceira camada de significação, cita a citação de Roubaud, estratégia utilizada também em “O que é um começo”, de *Um teste de resistores*.

Presumo que haja, da parte de Marília, uma resistência ao apagamento do passado. Em alguma medida, a autora entende que qualquer objeto é dotado de historicidade e, portanto, passível de produzir eco. Ao deslocar esses objetos para seus poemas, a poeta, além de problematizar como o eco do passado ressoa no presente, empenha-se em uma expedição nebulosa, de alcance quase impossível, como as nuvens interestelares de poeira, para salvar o passado do esquecimento. Afinal, esse é também um poema sobre os ecos de suas perdas, tais como: o amigo que parte cedo demais; a cidade de São Paulo, entre sua destruição e reconstrução; a mudança da autora da capital carioca para a paulista; os sumiços misteriosos de uma obra de museu e das vigas de aço da perimetral do Rio de Janeiro e, por fim, a perda do próprio presente, devido a sua fugacidade irrefreável.

Acredito que nesse poema, o eco, essa figura sonora, materializa-se por semelhança na palavra rastro – a presença da ausência –, que, de acordo com Jaime Ginzburg, tem a função de uma tentativa de recuperar o passado para supor o que virá no futuro:

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas. São situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. [...] Tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível. Além da sua presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá. (GINZBURG, 2010, p. 109).

As duas palavras (eco e rastro) possuem grande similitude, e a atribuição das duas é bastante parecida na missão a que a autora se propõe, de coincidir tempo e espaço e compará-los a fim de compreender o que acontece agora. O rastro, no entanto, tem um caráter mais concreto, enquanto o eco, tal qual uma nebulosa, é formado de poeira (vale lembrar que essa é uma das palavras do léxico familiar da autora, presente desde sua primeira publicação): algo que se perde, mas também se espalha no ar, tornando-se ainda mais difícil de capturar.

3.2.3 Mapas

É comum se perder no início. Com o tempo, você começa a desenvolver um mapa mental, uma coleção de rotas e destinos preferidos: um labirinto que nenhuma pessoa jamais poderia duplicar ou reproduzir precisamente.
A cidade solitária, Olivia Laing

Marília Garcia faz jus a sua palavra maná “deslocamento”, uma vez que um vocábulo desse campo semântico, mapa, aparece em diversos de seus poemas, como em *Engano geográfico* e “Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”. O instrumento de localização e delimitação de fronteiras é usado também na forma de um livro de Jacques Roubaud, que dá coordenadas em “Paris não tem centro”, na busca pela *Gioconda*, de E. Merou. Em “Parque das ruínas”, a autora explora mapas subjetivos, como as lágrimas (de tristeza, de alegria, de um bebê) ampliadas de 100 ou 400 vezes e fotografadas pela artista Rose-Lynn Fisher, chamados pela fotógrafa de “Atlas temporais” (Figura 7).

Figura 7: Fotografia de Rose-Lynn Fischer, da obra “Atlas temporário”, citada por Marília Garcia

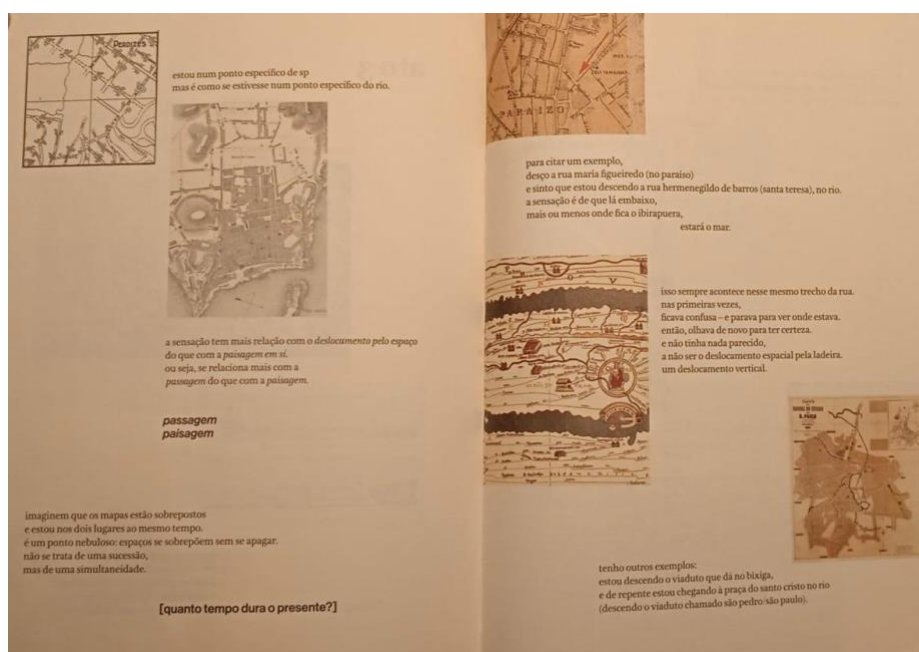


Fonte: GARCIA, 2018b, p. 11.

No “Ato 3” de “Expedição nebulosa”, as imagens de mapas (Figuras 8 e 9) se intensificam. Além das duas paisagens de Debret (uma de 1827, com a vista do colégio jesuíta em São Paulo e um díptico de 1824, que contém a vista da entrada e da cidade do Rio de Janeiro); o desenho da torre da MTV, na estação Sumaré, de São Paulo (feito por Victor Heringer, provavelmente) e a já conhecida gravura do navio chinês afundado pelos japoneses, têm-se seis mapas (na ordem):

1. Bairro Perdizes, em São Paulo (sem data. A fonte utilizada, em estilo *Art nouveau*, aponta para o início do século XX);
2. Rio de Janeiro (sem data);
3. Recorte entre os bairros Liberdade e Paraíso, em São Paulo (sem data. A grafia “Paraizo” indica distância temporal);
4. *Tabula Peutingeriana*, mapa viário do Império Romano, século XIII, com a Roma Antiga no centro;
5. Planta de São Paulo e seus arrabaldes, de 1890, feita por Jules Martins, o primeiro mapa da cidade após a Proclamação da República;
6. Mapa antigo com desenhos de anjos que se parece com um tapete ou um afresco (sem data. O local retratado também não foi detectado, mas parece pertencer ao período barroco, na Europa) (figura 9).

Figura 8: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia



Fonte: GARCIA, 2019a, p. 164-5.

Figura 9: “Expedição nebulosa” (2019a), de Marília Garcia



Fonte: GARCIA, 2019a, p. 166.

Como se percebe, nem os mapas nem as pinturas de paisagem são atuais; ao contrário, mostram espaços provavelmente irreconhecíveis nos dias de hoje. À primeira vista, as imagens do passado podem causar algum estranhamento ao leitor, visto que, textualmente, a autora descreve situações que se passam na São Paulo e no Rio de Janeiro contemporâneos. Isso traz à pauta, novamente, a questão da simultaneidade (“como fazer a voz do texto coincidir com a voz ao vivo?”), como se vê no fragmento a seguir:

desde que cheguei [à são paulo],
me acontece em alguns pontos da cidade
de achar que estou no rio de janeiro.
é uma sensação que sempre volta
e que se repete em alguns lugares:

estou num ponto específico de sp
mas é como se eu estivesse num ponto específico do rio.
a sensação tem mais relação com o *deslocamento pelo espaço*
do que com a *paisagem em si*.
ou seja, se relaciona mais com a *passagem* do que com a *paisagem*.

imaginem que os mapas estão sobrepostos
e que estou nos dois lugares ao mesmo tempo.
é um ponto nebuloso: espaços se sobrepõem sem se apagar.
não se trata de uma sucessão,
mas de uma simultaneidade.

[quanto tempo dura o presente?]

para citar um exemplo,
 desço a rua maria figueiredo (no paraíso)
 e sinto que estou descendo a rua hermenegildo de barros (santa teresa), no rio
 a sensação é de que lá embaixo,
 mais ou menos onde fica o ibirapuera,
 estará o mar.

isso sempre acontece nesse mesmo trecho da rua.
 nas primeiras vezes,
 ficava confusa – e parava para ver onde estava.
 então, olhava de novo para ter certeza.
 e não tinha nada parecido,
 a não ser o deslocamento espacial pela ladeira.
 um deslocamento vertical.

[...]

podia seguir enumerando
 esses pontos, pois são frequentes,
 e isso tudo acontece apenas distraidamente.
 se me fixo na paisagem.

[*paisagem*: pedaço de país que a vista alcança]

sei que não há qualquer semelhança.

o rio ausente
 se torna presente distraidamente
 numa sobreposição não cartográfica de mapas.

se tento ver o rio, nesses pontos ou noutros,
 ele escapa, some.
 afunda. (GARCIA, 2019a, p. 164-7).

Volto minha atenção às palavras “passagem” e “paisagem”, em: “a sensação tem mais relação com o *deslocamento pelo espaço*/ do que com a *paisagem em si*/ou seja, se relaciona mais com a *passagem* do que com a *paisagem*” (GARCIA, 2019, p. 164). As duas palavras se parecem gráfica e sonoramente, o que traz à tona as qualidades do eco da semelhança e da aproximação, nunca da igualdade. Ambos os vocábulos também manifestam relação com o tempo e o espaço; entretanto, paisagem – no texto – parece mais ligada a algo supostamente estático (espaço), e passagem, ao movimento (tempo + espaço). É o movimento, ou melhor, o deslocamento, que permite à autora sentir-se em dois lugares diferentes ao mesmo tempo.

Retomo a estrofe da poeta em “P.S.”, do livro *Parque das ruínas*, ao se lembrar do quadro de Marcel Duchamp, *nu descendo a escada* (1912):

mas o movimento ali diz ele [Duchamp]
 está no espectador: “no fundo é o olho do espectador
 que incorpora movimento ao quadro” (GARCIA, 2018b, p. 84).

Digamos que, como é o “o olho do espectador que incorpora movimento ao quadro”, a autora, ao movimentar-se pelo quadro da cidade de São Paulo, incorpora a essa paisagem a sua passagem, que rimo aqui com a palavra bagagem. Nessas curtas caminhadas, os mapas se justapõem por pontos de ligação arbitrários, inerentes à capacidade da autora de correlacionar semelhanças do seu léxico de vivências. As cidades se sobrepõem, para a poeta, em um mesmo lugar, por meio de uma “passagem secreta” e, se a chamo assim, é bem menos para aferir às histórias fantásticas ou do universo infantil do que para me referir a algo que vem do íntimo. Apenas um indivíduo, a partir de suas experiências, é capaz de acessar ou de atribuir sentido.

Os espaços se conectam por meio de processos de imaginação, palavra que tomo emprestada de Georges Didi-Huberman, em *Atlas – ou o gaio saber inquieto*, que repetiu – o que já haviam percebido seus antepassados, Goethe, Baudelaire e Walter Benjamin:

A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas relações “íntimas e secretas”, novas correspondências e analogias, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim é inesgotável todo o pensamento das relações que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20).

Dessa maneira, ao relatar exemplos sensoriais em que sua percepção distraída a fez acreditar que estava nos dois lugares ao mesmo tempo, Marília Garcia demonstra que a simultaneidade é possível no âmbito da imaginação, na capacidade de gerar conexões secretas e íntimas, baseadas em semelhanças e aproximações entre elementos distintos, promovendo um encontro entre eles.

A imaginação é uma das grandes ferramentas na composição de um ensaio (gênero que a poeta escolhe para fundir com a poesia, como demonstrado no segundo capítulo), que é também, um lugar onde pontos aparentemente dessemelhantes se justapõem. Max Bense, em “O ensaio e sua prosa”, assevera que a configuração do ensaio é uma forma a que se chega “tão somente por meio dessa combinação literária que substitui o conhecimento puro pela imaginação. [...] Todos os grandes ensaístas associaram o gênio da combinação a uma extraordinária potência imaginativa” (BENSE, 2018, p. 121).

A simultaneidade acontece também na esfera da criação, não como um efeito físico ou sensorial, mas como uma representação, ou um eco. Em “Expedição nebulosa”, no “Ato 8”, Marília cita/ecoa um projeto artístico de Victor Heringer, no qual o artista e escritor supostamente criaria uma situação literal em que dois lugares poderiam se coincidir:

ele [victor heringer] pegaria o mapa do rio
e colocaria em cima do mapa de são paulo.
ele tinha feito um cálculo
para manter a angulação dos mapas.
a partir do encaixe feito,
ele poderia percorrer a cidade

como um palimpsesto
 mantendo em eco a resposta da outra cidade.
 quando o rio aparece em eco pra mim
 em pontos específicos de sp,
 lembro desse projeto do victor. e do victor. (GARCIA, 2019a, p. 175- 6).

O gesto de pegar os mapas, calcular suas angulações e os sobrepor tem algo de artesanal e tecnológico, ao mesmo tempo, e demonstra que, na arte, como na imaginação, não há limites. A arte é capaz de romper as fronteiras dos mapas e os manipular, a fim de que estejam um em cima do outro. Esse objeto criado, mesmo que não corresponda à realidade da Física ou da Cartografia, habita o mesmo universo desses e de outros campos do conhecimento, mas na forma de ficção. Quero reforçar que a simultaneidade a que a autora se refere está no campo do pensamento, da imaginação, da criação e também da memória, ou lembrança. Contudo, há mais um efeito de simultaneidade, proveniente da leitura do poema, ou seja, do ato de coincidir a palavra escrita (passado) com a voz que a lê (presente). Gumbrecht, em “Como se aproximar da ‘poesia como um modo de atenção’?”, discorre sobre como a prosódia, em função do ritmo, é capaz de presentificar o passado em nossa mente: “por meio de um poema torna-se presente como imaginação (e não como significado)” (GUMBRECHT, 2016, p. 99). O poema, através da leitura, pode ocupar dois lugares simultâneos no espaço-tempo. O autor acredita, inclusive, que existe

[uma] grande fascinação [...] em torno do aspecto formal da poesia, [...] uma espécie de renascimento da recitação como prática de leitura de poesia e como um ritual de performance tem acontecido hoje em dia; e há um amplo interesse em falar sobre (e talvez mesmo em ler) poesia muito mais intenso agora. [...] No centro de tais mudanças na cultura literária contemporânea, há uma nova apreciação do potencial particularmente existencial deflagrado pelos aspectos formais da poesia, e essa apreciação pode depender das reações à situação epistemológica mais recente em que nos encontramos cotidianamente. Vivemos hoje em dia em um presente cada vez mais amplo de simultaneidades, em que todas as coisas parecem se sobrepor, em que o futuro é obstruído por ameaças que parecem vir em nossa direção, e em que sentimos que não conseguimos deixar o passado para trás. Ao mesmo tempo [...] a construção temporal de um presente cada vez mais alargado é nossa condição de vida, em simultaneidade com o “tempo histórico” tradicional, que por sua vez, conta com um futuro aberto a ser modelado a partir do presente e de um passado que irreversivelmente deixamos para trás. A interferência entre esses dois cronotopos (ou visões de mundo) produz uma situação existencial de enevoamento ou mesmo de ausência de contornos e orientações. (GUMBRECHT, 2016, p. 103-5).

“Expedição Nebulosa” é um poema que problematiza esse presente amplo de simultaneidades em vários aspectos: o encontro de voz e texto; a morte de um amigo; a memória deste, que revive e sobrevive em ecos de seu trabalho e de suas trocas afetivas; o movimento em curso da história, cujo panorama não apresenta indícios positivos, devido ao “progresso” neoliberalista a qualquer custo, colocando em risco o meio ambiente e as vidas humanas. Atento-me à coincidência da palavra “enevoamento”, usada por Gumbrecht, com a palavra

“nebulosa”, de Marília Garcia, todas as duas pertencentes ao mesmo campo semântico, exprimindo a falta de contorno e as incertezas que tragédias podem trazer a uma suposta ordem.

Volto, agora, a outro tipo de passagem, ou melhor, as *Passagens*, livro no qual Walter Benjamin (2018) procurou entender o que foi a Paris do século XIX em seu processo de industrialização, a partir de uma montagem feita da coleta de fragmentos de textos e de imagens aparentemente sem importância, tais como os mapas antigos que a autora dispõe no poema para investigar a relação passado/presente.

A presença desses mapas almeja demonstrar a sobreposição de camadas temporais até o presente, na qual as capitais palimpsesto brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro, cada vez mais, escapam, somem, afundam, perdendo não só sua identidade, mas também se afogando em práticas corruptas, criminosas e de interesses do capital, em detrimento do interesse público, como mostra o “Ato 7”, em companhia, novamente, da imagem do navio chinês sendo afundado (Figura 5):

logo que me mudei para são paulo,
o elevador da perimetral no rio de janeiro foi demolido
o rio é também uma cidade palimpsesto,
embora conserve mais pedaços das camadas de baixo.
depois da demolição do elevador,
seis vigas de aço que pesavam 110 toneladas
desapareceram (GARCIA, 2019a, p. 174).

Esse fragmento mostra, ironicamente, um país que se colapsa a cada instante sob nossas vistas e, ainda assim, estamos impotentes diante das grossas camadas de poder sustentadas por forças capitalistas, capazes de destruir a história e a memória de um país. Inserir mapas e paisagens antigas, nesse poema, é uma forma de testar também a resistência das imagens a esse progresso ilógico ao qual somos todos submetidos.

3.2.4 Diálogo com o eco

*Creio na imortalidade, P. não na imortalidade pessoal,
mas na cósmica. Continuaremos sendo imortais,
contudo, além de nossa morte corporal, resta nossa
memória, restam nossos atos, nossos feitos, nossas
atitudes, toda essa maravilhosa parte da história
universal, ainda que não o saibamos e é preferível que
não o saibamos.*

Obras completas, Jorge Luis Borges

*não sobrou/ ninguém só um rastro de eco
20 poemas para seu walkman, Marília Garcia*

Finalizo este estudo com o diálogo, um aspecto até então inédito na obra da autora, de certa forma. Se relativizo o ineditismo desse elemento, é porque alguns dos trabalhos de Marília

Garcia, como “Paris não tem centro”, “Blind light” e “O poema é um teste de resistores”, também trazem conversas da poeta com interlocutores. Além disso, todo o trabalho da poeta é um grande diálogo com outros autores e autoras, artes, procedimentos, gêneros e imagens. Sobretudo, quando Marília Garcia opta por trabalhar a sonoridade do poema ao usar uma linguagem direta, simples, que funcione oralmente nas suas palestras-performances e que também mostre seu percurso de pensamento, a autora propõe uma abertura para a conversa com seus leitores. Estes a respondem ao utilizar seu método de escrita, tal qual mencionei no capítulo 2, ou em trabalhos motivados pelas questões que ela própria coloca em relação ao hibridismo de gênero e à expansão da poesia.

Todos os poemas-ensaísticos da poeta são pontuados por interrogações, que, por sua incidência volumosa, tornam-se um aspecto a ser incorporado como uma das peças-chaves de sua poética. Algumas perguntas parecem retóricas, no sentido de proporcionar um efeito estético de ponto de partida para a discussão que o poema engendrará. Outras, são questões que a própria autora se coloca e para as quais tenta obter respostas. Em suma, a pergunta, entre todas as suas funções (interrogar, informar-se, convidar, expressar uma dúvida etc.), é um recurso do diálogo. Dificilmente há uma conversa sem perguntas e é a partir delas que se desenrola o fio da conversa.

A conversação que se tece com o leitor, entre artes, gêneros e artistas, encontra-se no campo metafórico, da sugestão. Entretanto, quando a leitura chega ao “Ato 4” e ao “diálogo”, de “Expedição nebulosa”, há a materialização do diálogo, com duas conversas literais, o que me faz retornar, de certa maneira, ao *tell and show*. Não afirmo que a oposição metáfora x literalidade seja idêntica àquela que há entre *tell* x *show*. Em absoluto, não se trata da mesma coisa; entretanto, penso que, em algum ponto, essas duas concepções possam se coincidir em Marília Garcia, como apontado em outras passagens que já mostrei anteriormente.

No “Ato 4”, a autora introduz a conversa mitológica entre Eco e Narciso, cujo raciocínio servirá de base para o diálogo em eco, constante no final do poema, entre a autora (eu) e Victor Heringer (ele). Abaixo, reproduzo os dois textos:

contam na mitologia
que a ninfa eco teria se apaixonado por narciso.

antes disso, eco tinha sido condenada
a só falar quando lhe perguntassem alguma coisa,
e responder sempre repetindo as últimas palavras ditas pelo outro.
quando ela se apaixona por narciso,
não pode tomar a iniciativa da fala,
por isso fica só a espreita contemplando seu amado.
um dia, ele sente a presença dela
e o seguinte diálogo acontece:

Narciso:
Tem alguém aqui?

Eco:
Aqui.

Narciso:
Vem cá!

Eco:
Vem cá!

Narciso:
Porque você foge? Vamos ficar juntos.

Eco:
Ficar juntos.

neste momento, eco se aproxima,
mas narciso se afasta.

Narciso:
Prefiro morrer, mas não me entrego a você.
2019, p. 168-9).

Eco:
Me entrego a você. (GARCIA,

Agora, o diálogo entre eu e ele, Marília Garcia e Victor Heringer:

diálogo

no dia 7 de março
fez 1 ano da morte do victor.
nesse dia eu estava buscando frases para fazer este texto
e fui preparar uma omelete.
ao quebrar o ovo,
vi a data de validade carimbada na casca: 27/03.
é a data do nascimento do victor.
ele faria 31 anos.

quanto tempo dura o presente?,
eu me perguntei
e nós tivemos o seguinte diálogo:

eu disse:
oi, você sumiu.

e ele disse:

eu disse:
como anda o tempo por aí?

e ele disse:

e eu disse:
eu continuo vendo
os mapas sobrepostos, e você?

e ele disse:

eu perguntei:
você está me ouvindo?

e ele:

e eu disse:
que ele deixou buracos nos mapas
que não dá para ver as linhas com precisão.

e eu disse:
você sabe como faz
para afundar as linhas do poema?

e ele disse:
as linhas.

e eu disse:
como?

e ele:
então.

e eu:
quê?

e ele:
as linhas das montanhas do rio.

e eu disse:
o que tem elas?

e ele disse:
são as linhas de um eletrocardiograma.

e eu disse:
você escreveu isso em um poema.

e ele não respondeu mais. (GARCIA,

2019a, p. 178- 81).

No primeiro trecho, tem-se o diálogo mitológico narrado por Ovídio, em *As metamorfoses*, construído pelas frases de Narciso e pelas reproduções das partes finais da sua fala, amputadas e repetidas na voz de Eco. Em determinados momentos, a repetição de Eco funciona como resposta ao que foi dito pelo outro personagem: “Narciso: Tem alguém aqui? Eco: Aqui.” (GARCIA, 2019a, p. 168). Entretanto, em outro momento, o gesto cirúrgico de cortar e repetir a fala pode até inverter o que foi dito por Narciso: “Narciso: Prefiro morrer, mas não me entrego a você. Eco: Me entrego a você” (GARCIA, 2019a, p. 169). A repetição também é capaz de reverter o que foi dito, no sentido de voltar ao ponto de partida, de reavivar o texto de Narciso: “Narciso: Porque você foge? Vamos ficar juntos. Eco: Ficar juntos” (GARCIA, 2019, p. 169).

É pela chave da reversão que entro no diálogo entre a poeta e seu amigo, um eco da conversa narrada por Ovídio, feito a partir de citações retiradas de textos de Victor Heringer e de conversas – deduzo – que os dois tiveram. Algumas frases são mais fáceis de mapear, como: “Oi, você sumiu” (GARCIA, 2019a, p. 180) – verso que inicia a conversa. Esse é o nome de

um vídeo-poema do autor, cujo primeiro verso é semelhante à segunda fala da autora: “como está o tempo aí” (HERINGER, 2012), “como anda o tempo aí” (GARCIA, 2019a, p. 180). A seguir, a poeta pergunta se o amigo continua vendo mapas sobrepostos. Como dito no próprio “Expedição nebulosa”, o autor tinha como projeto pegar o mapa do Rio e o colocar em cima do mapa de São Paulo para encontrar “os pontos correspondentes aos lugares afetivos do rio” (GARCIA, 2019a, p. 175). Em uma entrevista para a revista *Deriva*, o poeta diz “[o] Rio de Janeiro, para mim, são dois mapas sobrepostos. Nasci e vivi na cidade, mas é o mapa afetivo do Rio que se mantém na minha mente” (HERINGER, 2017).

Como visto, “mapas sobrepostos” integra o léxico familiar do autor, do mesmo modo que as palavras “linhas” e “eletrocardiograma”³², que estão no poema escrito por Victor Heringer sobre o Rio de Janeiro, cujos trechos também são usados ao fim de “Expedição nebulosa”). Começo a notar que os dois amigos possuem um léxico familiar compartilhado. Assim como “mapa”, a palavra “linha”, que aparece no diálogo, no meio da pergunta: “você sabe como se faz/ para afundar as linhas do poema” (GARCIA, 2018a, p. 180), também está no léxico da autora, tal qual na performance “Então descemos para o centro da terra”. A palavra “linha” se encontra, repetidamente, em uma entrevista que Victor Heringer fez à Marília Garcia, que, por sua vez, respondeu em forma de poema. À primeira pergunta: “Querida, que mudanças você percebe entre seu novo livro, *Um teste de resistores*, e os que você publicou antes? O que permaneceu?”, Marília Garcia respondeu: “buscando estabelecer essa linha invisível até você/ essa linha que sai dos meus dedos sobre o teclado/ e aparece na tela enquanto digito/ uma linha invisível que logo perceberei que está fora do meu controle.” (GARCIA, 2014c).

A primeira parte do diálogo é quase um monólogo que a autora constrói a partir de frases do próprio Victor e de outros assuntos – presumo – que os dois trocaram. A poeta subverte a lógica de Narciso e Eco, porque atribui a si, ou ao eu do poema, o eco das frases de Victor Heringer. Isso me faz lembrar do poema “Eco”, quando a autora usa versos de outros poetas/artistas para se referir ao coração da filha escutado pela primeira vez em um exame de ecografia. Ao colocar Eco no lugar de Narciso, Marília Garcia afasta qualquer investida narcísica de falar da sua própria dor ou emoção. Ao contrário, esses sentimentos são expressos por vozes de outros. Interessa-nos, aqui, a análise entre essas duas figuras mitológicas que José Jorge de Carvalho concebe em seu ensaio “O encontro impossível de Eco e Narciso”:

Narciso é um ser claramente incapaz de estabelecer contato afetivo com os outros e é por esse lado que seu arquétipo parece tão relevante hoje em dia. Narciso se transforma numa flor: tanto vem simbolizar um produto da relação dos dois (o que

³² Linhas e eletrocardiograma também estão no poema “Notícias para Nira”, do livro de poemas *Automatógrafo*, de Victor Heringer (7Letras, 2011).

quer dizer que em algum nível a relação se realizou), como o fato de que ele falhou no seu processo de humanização. Como não saiu realmente de si e não pôde alcançar a dialogia, tornou-se uma planta, um ser vegetativo. (CARVALHO, 1998, p. 155).

Ainda que eu acredite na prerrogativa da escrita de si (a que tende para o lado de Narciso, que não é o caso da autora) de alcançar a dialogia, de acordo com a observação citada, Marília Garcia parece radicalizar a intenção dialógica. Ao usar o eco de outros, especialmente para tratar de assuntos de cunho afetivo, a autora instala uma poética do outro para o outro. Ainda que seus fatos biográficos atravessem o texto, Marília Garcia é uma outra e, mais importante, é para o outro. Conseqüentemente, “o processo de humanização”, a que se refere José Jorge de Carvalho, que falha em Narciso, no caso de Marília, ao contrário, é bem sucedido, pois ela transforma objeto em sujeito. O objeto é humanizado e lhe é atribuído a capacidade de desejar ou de responder como bem quiser; ao contrário da Eco de Ovídio, que repete as frases de Narciso.

Como o eco nunca é igual, mas semelhante, há em Eco também um desejo menos escancarado, que é o da insubordinação, ao repetir o final da frase de Narciso, porém modificando o seu sentido. Isso revela que a relação entre sujeito e objeto é ambígua e cambiante, o que é problematizado na poética de Marília. Afinal, quando a poeta muda as posições de Eco e Narciso, ela também faz um teste de deslocamento, numa tentativa de mostrar ao leitor que não há nada fixo, nem na poesia nem na existência humana.

No contexto da perda do amigo, o uso de ecos das frases de Victor Heringer tem também o papel de reavivar a obra do autor: reverter o que está ausente; não só reverter, mas amplificar a voz que existe na obra do autor, no lugar onde ele ainda está vivo, e deixar que essa voz ecoe para outros leitores.

Na segunda parte do diálogo, depois de acionado pela pergunta “você sabe como se faz/para afundar as linhas do poema?, ele, ou Victor Heringer, responde pela primeira vez: “*as linhas*”. A partir daí, ele continuará respondendo até o fim do poema. Suas respostas virão em itálico, para demarcar que são frases pertencentes à obra do autor. Tal pergunta remete à figura do navio chinês que submerge (com quatro aparições ao longo da peça): o verbo “afundar” se sobressai. A imagem de um bloco de linhas escritas, pesadas, afundando no papel, passa pela minha cabeça, em oposição a linhas que flutuam sobre o suporte. As linhas em questão não são as visíveis, não são o texto escrito, mas o invisível (“uma linha invisível que logo perceberei que está fora do meu controle”³³). São as conexões feitas a partir da rede de semelhanças e

³³ Trecho da entrevista de Victor Heringer à Marília Garcia, na qual a autora responde em versos: “respondo suas perguntas num domingo de manhã está nublado e estou sentada numa cadeira com o computador no colo

aproximações que acessamos diante de um poema. Dessa forma, afundar as linhas poderia ser o mesmo que deixá-las submersas ou mergulhadas no poema.

Porém, se pensarmos em linha como contorno, como as que delimitam os mapas – tão caros a Marília e Victor –, entendo o poema como desprovido de limites (que foram afundados), possibilitando que ele se expanda para outros gêneros, artes, mídias, bem como para a vida. A respeito disso, destaco a amplitude do salto semântico que a palavra linha dá no último trecho do diálogo: linha como verso, como contorno de formas da geografia do Rio de Janeiro, e também como vida (simbolizada pelo eletrocardiograma). A poesia também afunda os limites da palavra e, por fazê-lo, acaba por expandir o significante em uma explosão de significados.

Disse no início deste capítulo, que “Eco” e “Expedição nebulosa” são “gêmeos irlandeses”, devido às suas semelhanças. Enquanto “Expedição nebulosa” traz o eletrocardiograma do poema de Victor Heringer,

e ele:

as linhas das montanhas do rio.

e eu disse:

o que tem elas?

e ele disse:

são as linhas de um eletrocardiograma.

e eu disse:

você escreveu isso em um poema.

e ele não respondeu mais (GARCIA, 2019a, p.

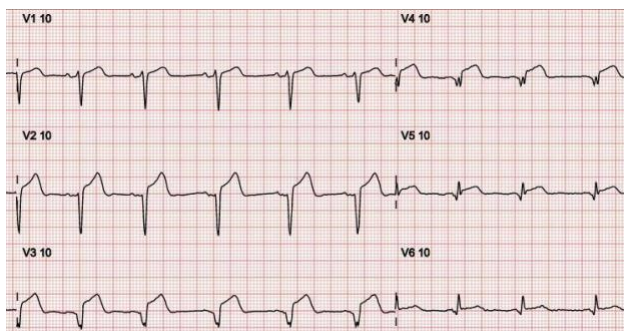
180-1),

em “Eco”, a poeta traz a ecografia para falar do coração da filha que ainda não nasceu:

Com seis semanas e dois milímetros o embrião já tem um coração totalmente formado. [...] A ecografia é um exame diagnóstico que utiliza o eco gerado por ondas de ultrassom para visualizar as estruturas internas do organismo. (GARCIA, 2018a).

Os dois exames, ainda que sejam processos diferentes, resultam em imagens. A do primeiro são linhas, e a do segundo são contornos, palavras sinônimas com representações gráficas tão diferentes.

no fone está tocando “this mess we’re in”
música da pj harvey com o thom yorke
anoto o que tenho ao redor antes de responder
anoto os detalhes
buscando estabelecer essa linha invisível até você
essa linha que sai dos meus dedos sobre o teclado
e aparece na tela enquanto digito
uma linha invisível que logo perceberei que está fora do meu controle” (GARCIA, 2014c).

Figura 10: Imagem de um eletrocardiograma³⁴Figura 11: Imagem de uma ecografia³⁵

Ainda que tenham finalidades distintas e produzam imagens diferentes, ambos os exames estão intrinsecamente ligados à vida, principalmente ao coração. Apesar de “Eco” trazer o começo de uma existência e “Expedição nebulosa”, o final, os dois poemas trabalham com o eco, que, como foi mostrado ao longo deste estudo, também pode ser chamado de repetição e citação. Todos são mecanismos de rememoração da origem, mas que também podem provocar um novo nascimento. O texto não morre, a obra de um autor não caduca como a vida. O ato de copiar e colar uma citação é um gesto de vida e, no caso de Marília, é também um gesto de amor, uma vez que traz à superfície o texto, que é também a memória do amigo. Nada mais afetuoso do que mantê-lo vivo pelas suas próprias palavras, nas linhas de um eletrocardiograma: o coração continua batendo em outro lugar.

Ao final da história dos dois personagens mitológicos, Narciso se afunda na própria imagem, afoga-se no rio e se transmuta em flor; enquanto Eco se transforma em uma grande pedra, que, do seu alto, terá a capacidade de retransmitir parte de todo o som produzido nas suas

³⁴ Disponível em <<https://www.institutodocoracaoumarama.com.br/eletrocardiograma.html>>. Acesso em: 5 jun. 2021.

³⁵ Disponível em <<https://incorporecentromedico.com.br/exames-em-curitiba/ecografia-em-curitiba/>> Acesso em: 5 jun. 2021.

imediações. A flor poderia ser um símbolo da poesia lírica, ao passo que a pedra traz uma conotação mais literal. A troca de posição que Marília faz no diálogo com o amigo ausente desloca a função do seu eu para o de Eco. Ao fazê-lo, a poeta está se salvando de um afogamento (Figura 5); conseqüentemente, em terra firme, no alto da pedra, o eco da sua obra pode se propagar pelo ar.

Considerações finais: “termino no mesmo ponto em que comecei”

1.

Logo que passei no exame de seleção para o mestrado, em uma das conversas sobre a poesia de Marília Garcia que tive com minha amiga Flávia Péret, ela me atentou para um

detalhe. Quase ao final de “A poesia é uma forma de resistores”, a poeta carioca escreve: “penso que tinha vontade/ de terminar um livro com a palavra sim/ como fez a Gertrude Stein” (GARCIA, 2014b, p. 121), mas *Um teste de resistores* termina, de fato, com a palavra “NÃO”. Passei um tempo com esses versos na cabeça e cheguei até a escrever uma carta-poema³⁶ para a autora a convite do Pedro Rena, no projeto *Geografia epistolar*, em que eu terminava com a palavra sim, além de emular o método de escrita da autora e colocar questões importantes para essa pesquisa.

2.

A princípio, pensei nas duas palavras, sim e não, como o binômio positivo/negativo, que seria cabível na poética da autora, já que em outro livro, *Parque das ruínas*, ela termina no polo positivo, com a citação retirada de um postal datado da Primeira Guerra Mundial: “estou triste mas cheia de confiança e coragem” (GARCIA, 2018b, p. 86).

Apenas agora, ao final desta dissertação, enxergo o movimento entre sim e não como a hesitação da escrita. A todo tempo, disse que os poemas-ensaio de Marília Garcia são como uma caminhada, cujos passos são dados a partir de perguntas. Ao trajeto são incorporados a vista da paisagem (o que ela lê, vê e escuta – as citações) e também o acaso (“a vida que entra” – expressão roubada da diretora e dramaturga Bia Lessa). Segundo Gonçalo M. Tavares, em seu *Atlas do corpo e da imaginação*:

Este termo, *hesitante*, parece-nos fundamental. Um *avanço hesitante*: eis um método; avançar, não em linha recta mas numa espécie de *linha exaltada*, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido, trajecto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai – se o soubesse já, para que caminharia ele? Que pode ainda descobrir quem conhece já o destino? Hesitar é um efeito da acção de descobrir; só não hesita quem já descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação. “As minhas dúvidas formam um sistema”, escreveu Wittgenstein. (TAVARES, 2013, p. 26).

As dúvidas postas nas interrogações de Marília Garcia também formam um sistema, que encontram na lógica do ensaio um método errante em busca de mais e mais perguntas. Acredito que pude experimentar um pouco dessa hesitação ao realizar este texto, já que a dissertação tem como norte uma interrogação a ser respondida; inclusive, essa foi mudando ao longo do percurso, à medida que eu descobria. No início, queria descobrir “como a escrita de Marília Garcia rasura os limites da poesia para ampliar o seu campo poético e do próprio gênero poesia?”, quando eu pensava que o foco deste trabalho seria o hibridismo de gênero. Entretanto,

³⁶ A carta pode ser lida na seção “Anexo” deste trabalho.

ao me acercar das suas práticas citacionais (escrevendo e hesitando), tive que mudar o alvo de lugar e, por erro, acertei o eco. Acredito que a pergunta que se formou depois disso ficou assim: o que é e como opera isso que chamo de eco na poética da autora?

3.

Para respondê-la, precisei seguir, primeiramente, o som da repetição: o eco como citação. Por esse motivo, no primeiro capítulo, investiguei tipos de citações que a poeta utiliza em seus poemas-ensaio. Por meio das práticas de recortar e colar, a autora realiza inúmeros testes para mostrar aos seus leitores o que pode um texto quando deslocado de sua origem, o que me lembra Antoine Compagnon: “[a] frase vive: podemos transplantá-la; o que não significa matá-la mas somente intimá-la. Aliás, e melhor ainda, ela se movimenta sozinha, vagueia e não posso mais detê-la” (COMPAGNON, 2007, p. 36). Entre os testes estão a exploração das potências de sentido; a organização; a performatividade; a reescrita, ou imitação; e a simultaneidade, um ponto fundamental da poética de Marília Garcia. Tal procedimento é tão importante que apareceu em todos os capítulos: pelas lentes da performance, da apresentação de seu método de escrita e da justaposição de passado e presente e/ou de tempo da escrita com o tempo da leitura. Se “a frase vive”, como diz Compagnon, ela vibra e ecoa; por isso, dediquei o capítulo 1 a demonstrar como Marília Garcia celebra a vida do texto, quando repetido e deslocado, o que continuará produzindo eco infinitamente.

4.

A repetição, juntamente com o deslocamento, também me levou ao ritmo dos poemas-ensaio da poeta. Ao construir textos no entre-lugar de poesia e ensaio, a autora territorializa sua forma de escrita e ergue muros sonoros, que identificam sua poética em frequente trânsito de hibridização. Por isso, sua obra é também constantemente reterritorializada pelo acréscimo de novos elementos, como o uso de imagens e a inserção de diálogo, por exemplo. E foi igualmente, a partir do ritmo, que passei a enxergar o movimento de caminhada da autora, que convoca seus leitores a seguir seus passos pelas linhas repletas de *furos* dos seus poemas. Essas construções firmam as bases da poética de Marília Garcia no horizonte da poesia contemporânea brasileira, que, por sua vez, passam a ecoar em outras produções literárias.

5.

Outro foco desta pesquisa foi a afetividade e a emoção a partir do eco. A primeira relação de afeto que percebi está no que chamei de “léxico familiar”. As palavras, expressões e

versos repetidos que constituem o universo vocabular da autora também têm uma proporção afetiva, no sentido de – em analogia com a palavra família – manter laços fortes, e, por serem difíceis de abandonar, acabam sendo levados (repetidos) vida afora, no caso da poeta, obra afora.

6.

Em seguida, percebi que Marília Garcia ama seus objetos-sujeitos de estudo, chegando a fazer “O poema no tubo de ensaio” suspirar (como entendi no item 2.4) por um verso de Emmanuel Hocquard. No terceiro capítulo, a emoção ficou mais evidente com as duas expedições que Marília Garcia realiza: a primeira pela palavra coração na poesia brasileira (celebrando o nascimento de sua filha) e a segunda, pelo próprio eco (homenageando seu amigo Victor Heringer).

Nesses dois poemas, verifiquei que as questões sentimentais, na obra da poeta, não aparecem de forma direta, mas por intermédio do eco, ou seja, por meio das vozes de outros autores, chamando-os a comparecer a essas homenagens. Inclusive, há uma radicalização dessa forma no áudio-poema “Eco” e no diálogo final de “Expedição nebulosa”, quando ao expressar sentimentos mais íntimos, a autora oculta seu eu e exhibe a fala de outros autores. Esse recurso passa a impressão de que a poeta deseja se distanciar de uma escrita narcísica, em que o eu se sobressai, mas, ao mesmo tempo, Marília não quer deixar os assuntos relacionados à sua vida de fora da sua poética. Como fazer isso sem ser egóica? Talvez, sendo ecóica.

7.

Quando, enfim, cheguei à análise mais cerrada do eco, na segunda parte do terceiro capítulo, compreendi que Marília Garcia maneja esse elemento não só nas citações e na forma do poema, mas nas relações de semelhanças. O eco, portanto, não é uma cópia fiel, ou reprodução exata de algo; ao contrário, é um dispositivo dialético no qual cabem aproximações e diferenças. Por isso, a autora traz diversas situações em que essa qualidade do eco opera, como, por exemplo, no texto escrito e no lido ao vivo; nas imagens do passado e nas imagens atuais; nos mapas antigos que revelam camadas temporais.

8.

Por fim, quando disse que, no áudio-poema “Eco”, a poeta pesquisava o coração na poesia brasileira, palavra que tem por sinônimo o vocábulo centro, concluo que o coração da poética da autora está no eco. Graças ao deslocamento, o eco pode expandir, mudar de sentido

e se repetir, com a vantagem (por sua natureza fugidia) de nunca poder ser apreendido totalmente, o que torna a poesia de Marília Garcia uma fonte de camadas profundas, em que sempre podemos nos afundar ou, como prefiro, mergulhar.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. **Blog Intermédias**. 11 jul. 2007. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. **Revista Cacto**. São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002. Disponível em <https://sandroornellas.files.wordpress.com/2018/06/agamben_giorgio-o-fim-do-poema-revista-cacto-nc3bamer01_ago2002.pdf>. Acesso em: mai. 2020.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Trad. Edward Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. **Sobre a arte contemporânea**. Trad. Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/SxiuMe>>. Acesso em: set. 2018.

ANTIN, David. Teoria e prática do pós-modernismo, um manifesto. **Revista Grampo Canoa**, São Paulo, v. 1, p. 27-38, out. 2015.

ASSAD, Camila. **Desterro**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. **Escrita não criativa e autoria**: curadoria nas práticas literárias do século XXI. São Paulo: Ed. E-galáxia, 2018.

BAILLY, Jean-Christophe. **O ensaio e a anedota**. Trad. Leda Cartum e Laura Erber. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/XTpr8d>>. Acesso em: set. 2018.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Magia, técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 108-113.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. **Revista serrote**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 12-26, abr. 2018.

BERNSTEIN, Charles. Um teste de poesia. Trad. Haroldo de Campos. **Revista Sibila**, 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

BLOG DA COMPANHIA. Textos da Marília Garcia. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/colunistas/visualizar/Marilia-Garcia>>. Acesso em: out. 2021.

BUTOR, Michel. Crítica e invenção. In: _____. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARVALHO, José Jorge de. O encontro impossível de Eco e Narciso. **Revista USP**, São Paulo, v. 38, p. 150-165, jun - ago, 1998. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28411>>. Acesso em: mai. 2021.

CATALÃO, Marco. Palestra-performance. **Revista Arte ConTexto**. Porto Alegre, v. 6, n. 15, mar, 2019. Disponível em: <<http://artcontexto.com.br/portfolio/palestra-performance-marco-catalao/>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 4-14, jul. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004/6967>>. Acesso em: out. 2020.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1997, v. 4. p. 100-150.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. Trad. Marcos Siscar e Tatiana Rios. **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro, Ed. 7Letras, n. 10, p. 113-6, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparidades: ler o que nunca foi escrito In: _____. **Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história, III**. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 15-87.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem malícia: história da arte e quebra-cabeça do tempo. In: _____. **Diante do tempo**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. p. 101-180.

GARAMUÑO, Florencia. **Sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: Rocco, 2014.

GARCIA, Marília. **20 poemas para seu walkman**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

GARCIA, Marília. **A topologia poética de Emmanuel Hocquard**. 2010. 162 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

GARCIA, Marília. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. Eco. In: _____. **Blog Le pays n'est pas la carte**, 2018a. Disponível em: <http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/2018/03/eco_22.html>. Acesso em: 28 jul. 2021.

GARCIA, Marília. **Emmanuel Hocquard**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2020a. (Ciranda da Poesia).

GARCIA, Marília. **Engano geográfico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GARCIA, Marília. Expedição nebulosa. **Revista serrote**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 32, p. 156-181, jul. 2019a,

GARCIA, Marília. Gêmeos irlandeses. **Capitolina Revista**. 2020b. Disponível em: <<https://www.capitolinabooks.com/post/marilia-garcia>> Acesso em: mar. 2021.

GARCIA, Marília. In media res. **Blog da companhia**. 2019b. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/In-media-res>>. Acesso em: out. 2020.

GARCIA, Marília. Paris não tem centro. **Revista Eutomia**. Recife, v. 1, n. 14, p. 627-638, 2014a. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/781/589>> Acesso: mai. 2020.

GARCIA, Marília. **Parque das ruínas**. São Paulo: LunaParque, 2018b.

GARCIA, Marília. Um recado na secretária eletrônica. **Blog da Companhia**. 2020c. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Um-recado-na-secretaria-eletronica>>. Acesso em: out. 2020.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014b.

GARCIA, Marília. **Velocidades e vozes**: formas de estruturação das *Galáxias* de Haroldo de Campos. 2005. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2012. p. 107-132.

GINZBURG, Natalia. **Léxico familiar**. Trad. Homero Freitas. São Paulo: Cia das Letras, 2018. *E-book*.

GOMES, Gabriela. **Acidentes tropicais**. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.

GONÇALVES, Carina Santos. A poesia citacional de Marília Garcia. **Revista Literatura**: teoria, história, crítica. Bogotá, v. 22, n. 2, p. 465-475, 2020. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/86099>>. Acesso em: ago. 2020.

GONÇALVES, Carina Santos. Perguntas. **Revista Surrealpolitik**, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <<https://surrealpolitik.cartografia.org/2020/07/01/perguntas-carta-de-carina-goncalves-para-marilia-garcia/>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Como se aproximar da “poesia como modo de atenção”? In: _____. **Serenidade, presença e poesia**. Trad. Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições. 2016. p. 83 - 107.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? **Revista Semear**, Rio de Janeiro, n. 4, 1998. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html>. Acesso em abr. 2021.

GUTIERREZ, Olívia. montagem ou F for fake (poema diálogo com Marília Garcia). In: _____. **Estar onde não estou**. Belo Horizonte: Editora Crivo, 2018. p. 11- 23.

GUTIÉRREZ, Rafael. **Formas híbridas**. Rio de Janeiro: Ed. Circuito. 2017.

HERINGER, Victor. Entrevista à Fabiane Secches. **Revista Deriva**, 2017. Disponível em <<https://derivaderiva.com/uma-maneira-de-estar-no-mundo/>> Acesso em: jul. 2021.

KLINGLER, Diana. **Literatura e ética: de forma para força**. São Paulo: Rocco, 2014.

LE pays n'est pas la carte. Blog de Marília Garcia. Disponível em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 63-75, 2003. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804/29556>> Acesso em: jul. 2021.

MARÍLIA Garcia. Site pessoal de Marília Garcia. 2020. Disponível em: <<https://www.mariliagarcia.com/>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MAULPOIX, Jean-Michel. Adiós al poema: reflexiones sobre el arte poética (breve historia de una crisis). **Poéticas**: revista de estudios literarios. Granada, v. 1, n. 1, p. 111-125, jun. 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5743130>>. Acesso em out. 2018.

MAULPOIX, Jean-Michel, Le lyrisme: histoire, formes et thématique. **Jean-Michel Maulpoix et cie**. Disponível em: <<https://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>>. Acesso em: abr. 2021.

MAVERICO, Matheus. “um teste de resistores” de Marília Garcia. **Escamandro**: poesia, tradução, crítica. 1º out. 2014. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2014/10/01/um-teste-de-resistores-de-marilia-garcia-por-matheus-mavericco/>> . Acesso em: set. 2018.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Ed. Vendaval, 2005.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012

PEDROSA, Celia *et al* (org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? Trad. Rodrigo Silva Ielpo. **Alea**: estudos neolatinos. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 178-180, jan-jun, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/gctzvY4kPBnC5fCc6vjZc4K/?lang=pt>>. Acesso em: nov. 2019.

PEREC, Georges. **Lo infraordinario**. Trad. Mercedes Cebrián. Madrid: Ed. Impedimenta, 2008.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

PIRES, Paulo Roberto (org). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia *serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

RABELO, Laura Cohen. **Escrever é uma forma de se pensar para fora**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2019. (Selo Leme).

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação". In: DINIZ, Thaís F. N. (org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? Trad. Jorge de Almeida. **Revista serrote**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 10, p. 12-26, mar. 2018.

SZYMBORSKA, Wisława. Amor à primeira vista. In: _____. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. *E-book*.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Lisboa: Editorial Caminho, 2013. *E-book*.

VALÉRY, Paul. Filosofia da dança. Trad. Charles Feitosa. **Revista O Percevejo**, v. 3, n. 2. Disponível em: <<https://doi.org/10.9789/2176-7017.2011.v3i2.%p>> Acesso em: abr. 2021.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). **Nebulosas do pensamento**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2018. p. 98-121.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2019.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. Trad. Paulo Roberto Pires. **Revista serrote**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 14, jul. 2013. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2013/06/a-ensaificacao-de-tudo-por-christy-wampole/>>. Acesso em: set. 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu, 2007.

Obras sonoras e audiovisuais de Marília Garcia

A GAROTA de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente. Criação de Marília Garcia. 2013. 1 vídeo (3 minutos). Publicado pelo canal Marília Garcia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>> Acesso em: mar. 2020.

A POESIA é uma forma de resistores. Criação de Marília Garcia. 2017. 1 vídeo (6 minutos). Publicado pelo canal Marília Garcia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cmIUHhtqlx0>> Acesso em março de 2020.

ECO. Criação de Marília Garcia. 2018. (2 minutos). Publicado em Marília Garcia. Disponível em: <<https://soundcloud.com/marilia-garcia-205759923/eco>> Acesso em janeiro de 2021.

ENTÃO descemos para o centro da terra. Criação de Marília Garcia. 2020. 1 vídeo (35 minutos). Publicado pelo canal Pivô arte e pesquisa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SRQUzf8qMec>> Acesso em: ago. 2020.

TEM país na paisagem? Criação de Marília Garcia. 2016. 1 vídeo (27 minutos). Publicado pelo canal Marília Garcia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko&feature=emb_title>. Acesso em: out. 2020.

Outras obras audiovisuais

OI você sumiu. Produção de Victor Heringer. 2012. 1 vídeo (4 minutos). Publicado pelo canal de Victor Heringer. Disponível em: <<https://vimeo.com/45262236>> Acesso em: mai. 2021.

THIS is not a film. Direção: Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb. França: Kanibal Films Distribution, 2011. 76 minutos, son., color.

WHAT makes a poem a poem. Produção de Charles Bernstein. 2004. 1 vídeo (1 minuto). Publicado pelo canal PennSound. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=auhINfzRcyY&ab_channel=PennSound> Acesso em: mai. 2020.

Entrevistas com a autora

GARCIA, Marília. Bondelê #15. Entrevista concedida a Mariana Mendes, 2017. 1 vídeo (15 minutos). Publicado pelo canal Bondelê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=35noks4JfII&ab_channel=Bondel%C3%AA>. Acesso em: jun. 2020.

GARCIA, Marília. Depoimento: Marília Garcia. Entrevista concedida ao Polo Literário UFRJ. 2016. 1 vídeo (16 minutos). Publicado pelo canal Polo Literário UFRJ. Disponível em: <<https://vimeo.com/196598853>> Acesso em: jun. 2020.

GARCIA, Marília. Marília. Entrevista concedida a Victor Heringer. **Revista Pessoa**. 2014c. Disponível em: <<https://www.revistapessoa.com/artigo/748/marilia>> Acesso em: mai. 2021.

GARCIA, Marília. Marília Garcia. Entrevista concedida ao Grupo de pesquisa Poesia Brasileira Contemporânea. 2015. 1 vídeo (48 minutos). Publicado pelo canal Alberto Pucheu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7H3Twaklj00&ab_channel=AlbertoPucheu>. Acesso em: mar. 2020.

GARCIA, Marília. Entrevista Marília Garcia. Entrevista concedida a Gianni Paula de Melo. **Suplemento Pernambuco**. Recife, 2017. Disponível em: <<https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/1928-entrevista-mar%C3%ADlia-garcia.html>> Acesso em: jun. 2020.

GARCIA, Marília. Live de cabeceira. Entrevista concedida a Reginaldo Pujol Filho. 2020. 1 vídeo (73 minutos). Publicado pelo canal PUCRS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=08Q4fRvA5v8&ab_channel=PUCRS>. Acesso em: out. 2020.

GARCIA, Marília. Sem título. **Revista Garupa**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/colaboradores-4/>>. Acesso em: jun. 2020.

Anexo

Carta de Carina Gonçalves para Marília Garcia, publicada no projeto *Geografia epistolar*³⁷

belo horizonte 30 de junho
e 1º de julho
de 2020

querida marília

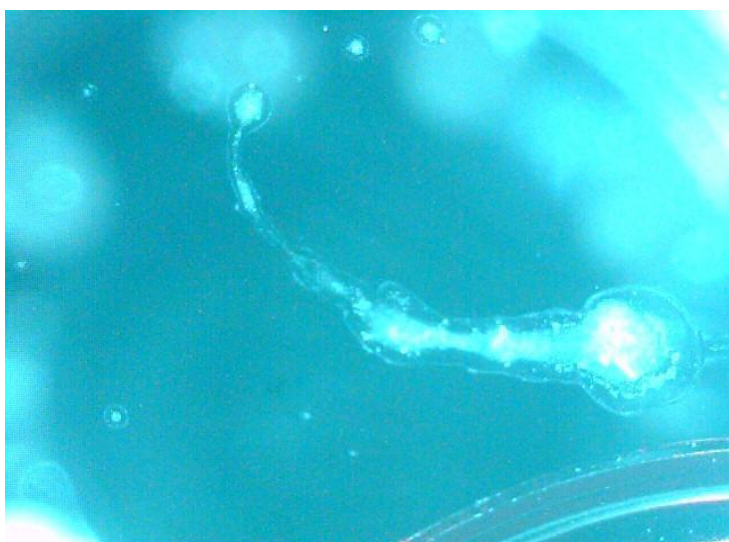
escrevo essa carta a convite do pedro rena
um amigo querido que junto do seu amigo querido o urik paiva
criou um projeto chamado geografia epistolar
que consiste em enviar cartas para pessoas de diversos lugares
quando li sobre o projeto dos dois
logo lembrei de você com seus mapas enganos geográficos
cartas postais
cartografia podia ser o estudo de cartas
se já não fosse
de mapas

escrevo essa carta para te falar
de coisas que vão ficar fora da minha dissertação
porque são mais privadas do que públicas
ainda que essa seja uma carta aberta como um postal

antes que eu me esqueça
e isso é importante
tudo bem marília? como você está hoje?
tenho visto tanto os seus vídeos e lives
é como se eu estivesse conversando com você
e sim
estamos conversando
desculpe-me se copio seus procedimentos de escrita
é difícil não fazer isso agora e você me ensina a copiar a repetir

marília
compartilho com você essa foto que recebi
veja do que acha que se trata? de certa forma
ela me lembra as fotos da rose lynn-fisher que estão no parque das ruínas

³⁷ Disponível em: <<https://surrealpolitik.cartografia.org/2020/07/01/perguntas-carta-de-carina-goncalves-para-marilia-garcia/>>. Acesso em: 27 jul. 2021.



mas não era disso que eu queria falar
 eu queria falar de 2 coisas
 a primeira é que uma vez tive a sorte de ir
 numa palestra do david lynch na ufmg há 13 anos
 e alguém da plateia perguntou a ele o que significava
 a *log lady* ou senhora do tronco em twin peaks
 ele disse *sorry, but I don't talk about what my work means*
but we can talk about process
 fiquei um pouco frustrada porque também queria saber
 o que significava a *log lady*
 mas ele tinha razão

há 4 anos tive a sorte de ir
 numa palestra do josé luis guerín para um público
 de estudantes de cinema
 eu não era estudante de cinema
 era uma intrusa espiã no meio da plateia
 disfarçada de estudante de cinema
 assistimos ao filme academia das musas
 e alguém perguntou ao josé luis guerín o que significava
 as imagens refletidas no vidro que apareciam
 em todo filme
 ele disse *usualmente no explico lo que significan mis películas*
hablo de procesos pero como ustedes son estudiantes de cine
creo que es importante decir lo que significa para mí
 lembrei que você também fala de processos

nesse ano de 2020 que é um número estranho de se escrever
 toda vez que eu escrevo 2020 eu me assusto de estar
 vivendo o ano mais estranho de todos os meus anos

nesse ano de 2020 estou escrevendo uma dissertação sobre a sua obra
 e vejo que o que você escreve é transparente como fantasma
 porque atravessa a matéria do que leio e vejo
 sua escrita atravessou

léxico familiar *memórias da plantação* *make me stop smoking*
 como o menino de 6º sentido *i see marília garcia*
 e toda vez quero te fazer perguntas *log lady* e *vidro*
 o que significa o *itálico* nos seus poemas? e as *pontes*? os *quadrados*?
 já te perguntei sobre *raízes e ruínas*, né? e sobre os *ecos* também

percebo que eu que tenho que responder essas perguntas
 assim como o david lynch me falaria e o josé luis guerín também
 se ele soubesse que eu não era estudante de cinema
 e se eu te perguntasse *o que significa* talvez você me respondesse
 pelas *bordas* sem nunca chegar ao *centro*
 porque *paris não tem centro* e seus poemas não têm centro
 ou você me faria outra pergunta
 mas a gente (eu) fica querendo entrar na cabeça da artista

a segunda coisa que queria te falar
 lendo ouvindo vendo os seus trabalhos
 o que faz de uma pessoa uma artista?
 porque você é uma artista e por isso queria saber
 como você se tornou artista?

eu pensava que os artistas tinham que ser rebeldes
 ou ter um bigode excêntrico hábitos extravagantes
 xingar entrevistadores uma história de vida trágica
 rebeldes rebeldes rebeldes

daí eu te vejo dando entrevista
 vejo seu sorriso educado e sua inteligência isso
 me enternece
 mas me pergunto onde está a rebeldia?

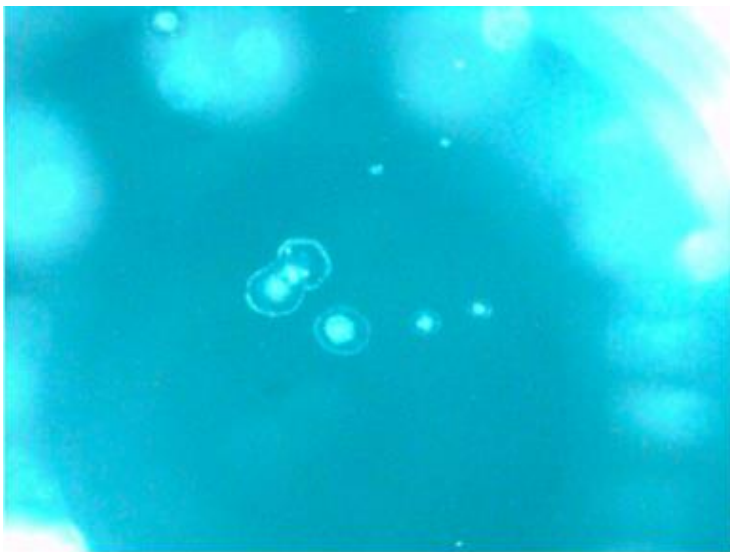
daí eu te vejo fazendo performance
 e a sua voz é calma e às vezes gagueja e você sorri
 isso me encanta profundamente
 mas me pergunto onde está a rebeldia?

daí te vejo no palco na frente de uma orquestra recitando seus poemas
 e isso me emociona
 mas me pergunto onde está a rebeldia?

daí penso na grávida que se joga no chão com aquela barriga
 não é rebeldia é coragem
 eu me enganei um engano geográfico
 e isso me emociona
 sempre torço para os tímidos
 (também estou nesse grupo)
 e a timidez tem algo de deslocado
 de sem lugar
 e você fala de deslocamento
 de como ver o lugar
 e se coloca no *centro* do lugar
 mas isso não entra na dissertação

a foto que te mostrei lá no início
 me foi enviada por uma empresa que recupera HDs externos
 meu HD externo com mais de 10 anos de fotografias
 e vídeos foi danificado por gotículas de saliva não de lágrimas

quando tentei abri-lo em casa por um tutorial do youtube
 meu marido viu uma poeira no disco nu e soprou a poeira
 a poeira das fotografias e vídeos antigos
 no seu sopro gotículas de saliva caíram no disco nu
 que não pôde mais ser recuperado



mas essa foto também me lembra células moléculas hemácias glóbulos
 coisas tão internas que não posso ver
 a olho nu

mas penso que as suas células moléculas hemácias glóbulos
e coisas tão internas que não posso ver
são muito muito muito rebeldes
são inconformadas
marília

termino esta carta contando que te vi ontem
na live da tereza cristina em homenagem à marisa monte ontem (uma alegria)
vi quando sua foto subiu a tela com um emoji de coração
quando tereza cantava “nu com a minha música”
dividimos o mesmo tempo e o espaço?
termino com tereza cantando caetano
coragem grande é poder dizer
sim