

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA DA LITERATURA

JULYA TAVARES REIS

**Modos de usar:
uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia**

Niterói
Março de 2017

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção de título de mestra sob a orientação da Prof^a Dr^a Diana Klinger.
Linha de pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica Literária.

Niterói
Março de 2017

R375 Reis, Julya Tavares.
Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia /
Julya Tavares Reis. – 2017.
114 f.
Orientadora: Diana Klinger.
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Fede-
ral Fluminense, Instituto de Letras, 2017.
Bibliografia: f. 98-104.

1. Garcia, Marília, 1979. 2. Poesia brasileira. 3. Cartografia. 4.
Convivência. 5. Literatura. 6. Vida. I. Klinger, Diana.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

Catográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

Julya Tavares Reis

Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção de título de mestra sob a orientação da Prof^a Dr^a Diana Klinger.

Literatura Brasileira e Teorias da Literatura

Orientadora: Prof^a Dr^a Diana Klinger

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a

Instituição _____ Assinatura

Prof.^a Dr.^a

Instituição _____ Assinatura

Prof.^a Dr.^a

Instituição _____ Assinatura

para Ana e Duda: por pensarem, junto,
estes e outros *modos de usar*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

À Diana Klinger, minha orientadora, pelas conversas e ideias que atravessam este trabalho, mas principalmente pela inspiração determinante ainda na graduação.

À Luciana di Leone, de quem é a voz quando me vem à cabeça a pergunta “o que é a literatura?”

À Celia Pedrosa, por tornar estimulante a experiência da pós-graduação, pelas leituras críticas e ao mesmo tempo generosas.

À Marília Garcia, por ceder as diferentes versões do poema “la helice” e pelas importantes trocas em uma tarde de conversa e café: *foi como um gesto de delicadeza e acolhida.*

À Universidade Federal Fluminense, minha segunda casa.

Aos meus pais, Viviane e Ricardo, pela dedicação de sempre e pelo amor incondicional.

Aos meus avós, por me ensinarem sobre simplicidade e cuidado.

Aos amigos da *Oficina Experimental de Poesia*, o percurso mais bonito que tenho traçado junto desde março de 2016: Ana Carolina Assis, Augusto Brandão, Eduarda Moura, Frederico Klumb, Guilherme Gonçalves, Heyk Pimenta, Lucas van Hombeek, Luiz Guilherme Barbosa, Rafael Zacca e Vinicius Melo.

À Joana Lavôr, Jessica Di Chiara, Marianna Teixeira e ao bebê mais incrível do mundo, o Zoé: pelo carinho dos encontros inesperados e fundamentais.

À Eduarda Abelenda, meu solo pernambucano, minha irmã de outra mãe.

À Mariana Abbade, pela escuta atenta de sempre.

À Juliana Salek e ao Felipe Salek, por estarem comigo desde as idas ao Tacacá do Norte para tomar açaí, até os momentos mais difíceis.

Aos amigos, dentro e fora da UFF, que acompanharam este processo de tantas formas possíveis: Aderaldo Souza, Aline Rocha, Ana Líbia Fernandes, Bruno Lorenzatto, Bianca Madruga, Daniel Mariz, Dora Moreira, Estevão Lima Pascoli, Franklin Alves Dassie, Juliana Freitas, Marcelo Reis, Paulo Braz, Renata Gomes, Rodrigo Octávio Cardoso, Rodrigo Sada e tantos outros.

À Claudete Klumb e ao Evandro Klumb, por me multiplicarem as casas na reta final.

Ao Frederico Klumb: a meio metro de distância, ou do outro lado da cidade, *you segura minha queda.*

*É como um conjunto de anéis quebrados. Eles
podem penetrar uns nos outros.*

Gilles Deleuze

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo mapear alguns dos *modos de usar* presentes na escrita da poeta carioca Marília Garcia, sem pretender esgotar a leitura de sua obra, certamente ainda em curso, ou inseri-la em um contexto restrito à poesia brasileira contemporânea. Trata-se, sobretudo, de uma vivência, na medida em que, neste contexto, entende-se *vivência* como uma espécie de negociação e convívio temporário – isto é, como formas de interação que não pressupõem aspectos substanciais e preestabelecidos –, traçados por deslocamentos e percursos capazes de dar a ver modos outros de ocupação e uso da linguagem. A partir das noções de *cartografia*, *convívio* e *uso*, separadas em três capítulos que de alguma maneira se afetam, serão propostos diálogos entre a poética de Marília Garcia e questões que parecem atravessar o presente: a evidenciação do *impróprio* na literatura e a possibilidade de uma crítica menos preocupada com rupturas do que com relações entre heterogeneidades, por exemplo. Considerando o inacabamento e a abertura ao *outro* – seja o *tu* ou o que costuma ser tomado como inespecífico à poesia – como aspectos relevantes na escrita de Marília Garcia e assumindo a literatura como uma prática que engendra possibilidades de formas de vida, serão delineados modos de convívio com sua poesia, criando com a mesma algum território possível permanentemente em teste.

Palavras-chave: Marília Garcia; Poesia contemporânea; cartografia; convívio; uso; literatura e vida.

RESUMEN

Este trabajo tiene como finalidad mapear algunos *modos de usar* presentes en la escrita de la poeta carioca Marília García, sin la pretensión de agotar la lectura de su obra, aún en curso, o la inserir en un contexto restringido a la poesía brasileña contemporánea. Tratase, sobretudo, de una vivencia, en la medida en que, en ese contexto, se entiende *vivencia* como una especie de negociación y de convívio temporario – o sea, como formas de interacción que no requieren aspectos sustanciales y pre-establecido –, trazados por el desplazamiento y por los recorridos que dan a ver modos otros de ocupación y uso del lenguaje. A partir de nociones como *cartografía*, *convívio* y *uso*, separadas en tres capítulos que de alguna manera se afectan, serán propuestos diálogos entre la poética de Marília García y otros temas que parecen atravesar el presente: la evidenciación del impropio en la literatura y la posibilidad de una crítica menos preocupada con rupturas que con relaciones entre heterogeneidades, por ejemplo. Comprendiendo el inacabamiento y la apertura al *outro* – sea el tu o lo que se suele tomar como inespecífico a la poesía – como aspectos relevantes en la escrita de Marília y suponiendo la literatura como una práctica que genera posibilidades de formas de vida, esbozaremos algunos modos de convívio con su poesía, creando alguno territorio posible permanentemente en prueba.

Palabras clave: Marília Garcia; Poesía brasileña contemporánea; Cartografía; Convívio; Uso; Literatura y Vida.

SUMÁRIO

Introdução	p. 10
Capítulo 1.	
Cartografar: o que pode um mapa	p. 15
1.1 Mapear a diferença	p. 22
1.2 Reconfigurar o espaço	p. 28
1.3 Reconfigurar o tempo	p. 34
Capítulo 2.	
Conviver: verbo transitivo	p. 42
2.1 De uma administração das práticas	p. 51
2.2 O duplo poeta-espectadora	p. 55
2.3 O duplo poeta-tradutora	p. 60
Capítulo 3.	
O fim do poema: reflexões em torno da noção de <i>uso</i>	p. 67
3.1 O prolongamento do uso: da apropriação à mixagem	p. 69
3.2 Um teste de outros suportes: o poema como ensaio e vocalização	p. 79
Considerações finais	p. 92
Referências bibliográficas	p. 95

INTRODUÇÃO

*um poema de kenneth koch
que ia repetindo em cada vagão que cruzava
um trem esconde outro trem
uma linha esconde outra linha
mas esconder a vida era complexo*

Marília Garcia

Quando nos perguntamos a respeito das relações entre literatura e vida, as respostas, quase intuitivamente, costumam se enveredar por discussões em torno da presença ou da ausência da primeira pessoa no texto literário. Ao longo da história da literatura, categorias como *subjetividade*, *memória* e *lirismo* sofreram inúmeras reformulações, afigurando-se como objetos de interesse de toda sorte de teóricos e críticos curiosos pelos modos de aparição desse *eu* já compreendido tanto como “sentimentos e vivências do escritor”, quanto como “fingimento” e “criação da linguagem”. Tais categorias, comumente tomadas como fios condutores de leituras concordantes ou discordantes da relação entre vida e obra, podem se revelar insuficientes, todavia, se assumidas por um viés circunscrito às esferas da individualidade ou do texto fechado em si – perspectiva da qual este trabalho tentará se afastar. Em outras palavras, a noção de *vida*, no texto literário ou fora dele, não pode ser reduzida ao personificável ou, antes, àquilo que em geral se entende por *eu* em oposição a um *outro*. A mesma se faz presente sobretudo nas zonas limítrofes, nos impulsos de deslocamento para um *fora de si* e no engendramento de outras possibilidades de interação com as coisas.

A problematização da noção de *vida* se demonstra necessária para a compreensão das leituras que serão feitas no presente trabalho, porque a poesia de Marília Garcia parece se instalar justamente na tensão entre vivências pessoalizáveis e os modos de vida singulares que podem ser traçados a partir do gesto de escrita. Em alguns momentos, a tensão em si é mais perceptível, noutros é quase suprimida pelo excesso de intimidade, acabando por provocar, pelos menos em uma primeira leitura, dúvidas a respeito da literariedade dos poemas. Mas não seria a permanência nessa fronteira uma busca que, de diferentes maneiras, permeia todo fazer literário? Confiro, pois, relevância a essa questão nas análises que me proponho neste trabalho, não por considerar o tensionamento da polarização *vida/obra* uma característica reservada à poesia de Marília Garcia, e sim, quase de forma contrária, por percebê-lo como uma curiosidade de uma série de outros fazeres literários. As experiências pessoais do escritor, sua intimidade biográfica, costumam ser compreendidas como aspectos externos à obra. No entanto, em literaturas como a de Marília, os limites entre *dentro* e *fora*, em alguns momentos, são praticamente invisíveis. Ao lado de outros poetas, prosadores e artistas¹⁰ principalmente

contemporâneos, a escrita de Marília parece demonstrar, de maneira mais evidente, uma busca pelo esvaziamento, por vezes radical, dessa polarização, atuando em zonas de vizinhança através da linguagem.

Mais do que um sistema organizado por categorias identificáveis e próprias em um sentido restrito, a noção de *literariedade* ou *literário* da qual tentarei me aproximar nas análises que se seguirão possui, antes de tudo, uma dimensão conceitual da ordem da prática: “a literatura começa com a escrita”, conforme escreve Maurice Blanchot em *O livro por vir*¹. A imagem possível – embora óbvia – que se delineia nessa pequena assertiva é a do deslocamento de um corpo, a começar pelo gesto de mãos sobre um papel ou teclado, a presença de um corpo físico, desdobrando-se no corpo da própria linguagem.

No pensamento de Gilles Deleuze – que de diferentes maneiras buscou se chegar a Blanchot –, a sintaxe assume um contorno físico parecido: ela é “o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 2013, p. 12). Para além de um conjunto de normas preconcebidas, a sintaxe é como um corpo traçando diferentes percursos, imprimindo sulcos, nos espaços físicos e simbólicos da linguagem. Nesse trecho e noutros de “A literatura e a vida”, texto de abertura do livro *Crítica e clínica*, a vida que se revela na literatura o faz pela criação de uma sintaxe outra: “os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira” (PROUST apud DELEUZE, ibidem, p. 16). O estrangeiro só o é, absolutamente, enquanto corpo em movimento, à medida que segue traçando deslocamentos, provocando ruídos dentro e fora da língua. A cada vez, a literatura amplia a noção de linguagem, porquanto, além de ser uma criação por meio da palavra e das estruturas linguísticas, lida com formas constantemente percebidas como *não literárias*, isto é, sofre interferências de elementos que a princípio se encontram fora dos desvios possíveis da língua, mas que, em contrapartida, parecem perpetuar a possibilidade de continuação dos mesmos.

As aproximações entre escrita literária e vida que tentarei pensar, aqui, certamente se relacionam com uma prática, uma forma de intervenção física na linguagem, porém não se restringem aos desvios possíveis no âmbito estrutural da língua, sequer aos limites de um texto fechado em si – o pensamento de Deleuze e Guattari “é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 20). De outro modo, buscarei mapear relações e deslocamentos que, através da linguagem, constroem percursos que tensionam as polarizações *dentro/fora*, *literário/não literário*, *originalidade/não originalidade*, *vida/obra*. Assim, avizinhandome de Blanchot e Deleuze em uma tentativa de esten-

1 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

der, de alguma maneira, o que os mesmos propõem, gostaria de pensar a literatura como uma forma, sempre inacabada e reconfigurável, de criação de modos de vida por meio de um *uso* outro da linguagem.

No *Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa*, o verbo *usar* apresenta, dentre outros significados, dois que são próximos: *fazer uso de* e *servir-se de* (AMORA, 1998, p.728). Em tais sentidos, estão implicados tanto o gesto de estabelecer relações com as coisas, quanto de tomar posse, de apropriar-se das mesmas. O que chamo de *modos de usar* – expressão que pode ser remetida à revista de poesia criada por Marília Garcia e outros poetas contemporâneos, mas também aos manuais que apresentam algumas possibilidades de uso dos objetos – são as formas de interação possíveis que se configuram na prática de escrita, os deslocamentos percorridos de maneira a ocupar o espaço do fazer literário e da linguagem. *Fazer uso de* e *servir-se de* não quer dizer, necessariamente, dar uma forma útil e encerrada às coisas. Por um outro viés, o uso pode ser uma prática norteadada por uma ideia temporária de *convívio*, descartável em alguma medida, e aberta a intervenções externas, a modos de fazer alternativos.

Considerando, pois, que as ligações entre literatura e vida não se reduzem a discussões em torno de categorias associadas à primeira pessoa, delineando-se, ainda, por meio de um conjunto de relações outras capazes de produzir usos que circulam entre os espaços internos e externos ao que normalmente se entende como linguagem e texto, tentarei mapear alguns dos *modos de usar* da poesia de Marília Garcia. Este trabalho será dividido em três partes: *Cartografar: o que pode um mapa: Conviver: verbo transitivo; O fim do poema: reflexões em torno da noção de uso*, escritos na tentativa de registrar *uma vivência (e teste)* que, de modo algum, pretende dar conta de uma totalidade.

A noção de *cartografia* que aparece no título do primeiro capítulo será problematizada, a fim de que possamos pensar maneiras a partir das quais é possível lidar com um mapa, utilizar-se do mesmo. Em *engano geográfico*, os mapas aparecem no corpo do texto: “ele diz que o outono chegou durante a noite/ é um documento impresso/ que fala de tânger/ sua viagem a tânger é aqui ele diz/ um jogo de mapas de cartas ou de cartoons/ todos com o final inesperado/ ou então um teste de poesia” (GARCIA, 2012, p. 31); na orelha do livro, escrita como “uma lista de notas” pela própria poeta: “é um mapa e é sobre um texto”; e nos agradecimentos, onde após citar nomes de seu convívio pessoal, fala da “alegria de compartilhar mapas”. A insistência dessa imagem na poesia de Marília Garcia – presente também em *20 poemas para o seu walkman* e em outros poemas e livros – será pensada junto à noção de escrita como

cartografia, proposta por Deleuze e Guattari sobretudo em *Mil platôs*, bem como a outras formas de tensionamento e uso dos mapas testadas entre artistas e outros pensadores principalmente contemporâneos. Veremos, assim, de que modos a poética de Marília aponta para outros modos de fazer uso do espaço, do tempo e conseqüentemente da representação.

No segundo capítulo, a noção de *convívio* será pensada tanto no sentido de *viver junto*, quanto como uma forma de se movimentar para *fora de si*. Transitando entre as dimensões pessoalizáveis e poéticas desse *si*, veremos como a escrita de Marília Garcia, ainda que em alguns momentos por demais calcada na presença de um *eu* biográfica e intimamente reconhecível, experimenta percursos em direção ao *outro* que é não somente o *tu*, mas também o outro da originalidade e do que seria circunscrito à poesia. Através da análise de algumas entrevistas pessoais, dos diferentes papéis que a poeta assume no universo literário – como tradutora, pesquisadora de poesia e editora – e da interferência de outras formas artísticas, como o cinema, em sua escrita, pensaremos em como os trabalhos de Marília possuem uma “especificidade” marcada por trânsitos que parecem sempre buscar, em contrapartida à própria ideia de *específico*, uma relação e um contágio pelo que se afigura como outro. Para tal, além do já citado como análise, apresentarei uma leitura possível de *Paris não tem centro* e “encontro às cegas (escala industrial)”, parte de *20 poemas para o seu walkman*, tratando, também, de algumas questões presentes em *um teste de resistores*.

O terceiro capítulo será tanto um movimento de saída, quanto uma espécie de retorno ao começo, visto que tratarei justamente da questão do *uso*. Ao mesmo tempo, não deixará de ser um aprofundamento das discussões sobre *convívio* propostas no capítulo anterior e uma forma de pensar a questão do *uso* nos mapas. Tomarei, pois, alguns dos trabalhos de Marília Garcia que, a meu ver, insistem com mais veemência nas noções de *impropriedade* e *não originalidade*, testando o gesto de *apropriação* e *mixagem* da dicção e dos modos de fazer “pertinentes” a outros escritores e artistas, bem como de formas do uso comum – a ordenação alfabética, por exemplo. As duas últimas noções destacadas em itálico serão pensadas a partir do que propõe Nicolas Bourriaud em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, livro que traz essa etapa imediatamente anterior ao consumo – a pós-produção –, presente sobretudo no audiovisual e na música eletrônica, como metáfora para analisar algumas práticas artísticas contemporâneas. A partir, ainda, da tensão – por vezes, quase do apagamento – dos limites entre as esferas de *produção* e *consumo* no universo da arte, veremos como a escrita de Marília parece buscar uma espécie de *prolongamento do uso* – do fazer do *outro* e de alguns de seus poemas. No caso, a começar pela apropriação, desdobrando-se no

teste de outros suportes – o vídeo poema e a vocalização – e numa aposta mais radical no inacabamento de poemas como “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente” ou “do que falamos quando falamos de uma hélice” – também conhecido como “la helice”. O texto do filósofo italiano Giorgio Agamben que aparece no título do capítulo – “O fim do poema” – virá como um breve exercício de pensamento.

CAPÍTULO 1. CARTOGRAFAR: O QUE PODE UM MAPA

*Gosto dos mapas porque mentem
porque não dão acesso à dura verdade
porque, generosos e bem humorados,
estendem-me na mesa um mundo que não é deste
mundo.*

Wisława Szymborska

[para ler ao som de *In a landscape*, do John Cage]

Diante de perguntas como “quais são as tendências da literatura atual?” ou “para onde vai a literatura?”, Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, diz que “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (BLANCHOT, 2013, p. 285). A afirmação parece se reportar a um discurso de crise² que de tempos em tempos retorna às discussões teórico-críticas em torno da literatura principalmente desde as vanguardas, porém não para endossá-lo em um sentido negativo, e sim para sugerir que a literatura constitui-se de uma eterna negação de si mesma, sendo exatamente esta a liga que garante a sua incansável existência. O “desaparecimento”, então, não apontaria para a ideia de decadência ou mesmo para um fim, mas para uma certa insistência da literatura em não permanecer no interior de formas fixas. Um movimento que, ao que tudo indica, coincide mais com a possibilidade de ressignificação constante do que com uma finalidade, acabando por conferir ao literário a capacidade de, a um só tempo, desarranjar paradigmas e propor outras lógicas possíveis do próprio fazer artístico e de vida.

O que parece haver na proposição de Maurice Blanchot e outros teóricos que pensam a literatura como uma espécie de contradição em si, de sua existência, é a tentativa de submeter à crise representações encerradas do que seria a própria literatura, visto que, comumente, representar algo se relaciona com o gesto de reproduzir: parte-se da combinação de elementos identificáveis em um objeto primeiro, para que então se construa um sistema lógico, útil e condizente com o referente. O problema é que, dentro desse modelo, aquilo que se verifica como ponto de partida é geralmente o que na coisa é estabilização, um recorte muito limitado que apenas captura fluxos e apazigua tensões.

2 A questão da crise ganha força principalmente na Modernidade, atravessando o “fim do romance” de Joyce, a “crise do verso” de Mallarmé, o esvaziamento da experiência e da figura do narrador em Benjamin, etc. Para Marcos Siscar, em uma releitura da poesia moderna, esta seria “um discurso que se alimenta da crise para reinventar seu papel dentro da cultura” (SISCAR apud DASSIE, 2014, p. 13). A questão da crise, de alguma maneira, aparece também em filósofos como Jean-Luc Nancy, através de um elogio ao que há de impróprio na poesia, à sua “não coincidência consigo mesma” (2005, p. 11).

Blanchot identifica a busca pelo “desaparecimento” – que pode ser entendida como um tensionamento entre o que é passível de estabilização e o que a ela escapa – como um deslocamento inerente aos processos artísticos, mas é possível transportá-la para outros âmbitos. Isso porque nossos modos de percepção do mundo, as maneiras através das quais delineamos relações de sentido com as coisas, são constantemente atravessados por pequenas crises – nada menos do que mudanças ou indícios de vitalidade. Deste modo, o que parece estar implicado nesse movimento é um indicativo da necessidade de se desenvolver uma vivência – de textos literários e de outras formas de representação como a cartografia, mote deste capítulo – que não parta de um recorte estável como referência: uma ética, portanto, que conceba as tensões que permeiam a arte, o saber, a política, etc. também como medidas de leitura.

O poema de Wislawa Szymborska citado como epígrafe deste capítulo pensa os mapas por um viés que desestabiliza a função que normalmente lhes é atribuída. No que se entende a partir de uma noção tradicional de geografia, o mapa funcionaria, conforme criticam Deleuze e Guattari, como um “decalque do espaço” (DELEUZE et al., 1995), uma espécie de cópia fiel que “pressupõe por parte do cartógrafo o talento de abstrair e simbolizar, assim também um talento comparável da pessoa que observa, pois esta deve conhecer como traduzir pontos e linhas contorcidas em realidades do terreno” (TUAN, 1983, p. 87). Quando analisada como uma atividade do campo das ciências, a cartografia comumente se molda às exigências de um uso útil onde “abstrair”, “simbolizar” e “traduzir” são tentativas de tornar o espaço um sistema que possa ser experienciado universalmente. Se olharmos os mapas de modo a questionar sua utilidade, no entanto, revela-se com mais força o que há de múltiplo nessa experiência, aquilo que está sempre escapando a uma sistematização: o poema de Szymborska, ao dizer que os mapas, embora mintam, estendem na mesa “um mundo que não é deste mundo”, acaba por ressaltar a potência, já de algum modo presente no gesto de cartografar, de singularização das formas de sentir o espaço.

A partir dessa espécie de noção em crise dos mapas que o poema propõe, é possível pensar a prática cartográfica sob uma perspectiva não correspondente ao senso comum, que lhe confere uma configuração representativa no sentido mimético. Perceber a prática cartográfica como um tensionamento de forças, pelas ligações que nela se estabelecem mas são ainda assim remanejáveis, significa ampliar também a noção de espaço, de forma que o mesmo deixe de se restringir a descrições genéricas e universais. Alguns trabalhos com cartografia que têm surgido nas últimas décadas no meio artístico, além de ressaltarem o aspecto experiencial dos mapas, de alguma maneira evidenciam o diálogo entre *processo* e *produto final*, relati-

zando as fronteiras entre o que estaria dentro e fora da obra. Na poesia de Marília Garcia, de onde parto para pensar a questão da cartografia neste trabalho, os mapas são um modo de viver o espaço, uma maneira de tomá-lo como deslocamento permanente, singular e inventivo, e não apenas um recorte imutável, encerrado em uma significação única.

Nos agradecimentos de seu poema-livro *engano geográfico*, publicado em 2012, lê-se: “agradeço o diálogo e a leitura de pessoas muito queridas – Ricardo Domeneck, Carlito Azevedo, Luciana di Leone, Jorge Viveiros de Castro, André Garcia, Clarissa Ferreira – com as quais tenho a alegria de compartilhar mapas”. *20 poemas para o seu walkman* e *engano geográfico*, segundo e terceiro livros de Marília Garcia, não são os únicos solos possíveis para se pensar a questão do espaço e da criação de mapas na poesia, porquanto não é somente temático o desdobramento desse gesto – a própria nomeação de pessoas próximas, que vão aparecer ainda mais evidentemente em *um teste de resistores*, de 2014, é um mapeamento, ainda que os critérios sejam afetivos³. Parece que esses livros, no entanto, funcionam como uma espécie de lugar de passagem por onde circulam com maior intensidade os movimentos geológicos, as tentativas de se deslocar que perpassam essa escrita desde os poemas até seu processo de produção e circulação.

Seus livros têm sido publicados desde 2001. O primeiro – *encontro às cegas* – e o último – *Paris não tem centro* – por coleções piratas [Moby Dick e Megamini, editora 7Letras], onde alguns poetas, a maioria deles estreantes, são lançados juntos em edição artesanal, com poucos exemplares, e um formato que pode ser carregado no bolso. *20 poemas para o seu walkman*, de 2007, também nasceu de uma coleção, dessa vez a *Ás de colete*, uma parceria da 7Letras com a Cosac Naify, que alia um poeta estreante a algum outro esquecido pelo mercado editorial, como Cacaso ou Adília Lopes, que ainda não havia sido publicada no Brasil. O gesto de relançamento – por se tratarem de duas coleções de novos poetas – é apenas um pequeno sinal da marca processual que envolve a poesia de Marília Garcia, assim como a reescrita de *encontro às cegas* – agora junto ao adjetivo “escala industrial”, funcionando como uma das sessões desse segundo livro – e a reincidência de uma série de imagens, sempre em relações de sentido por vir, que atravessam diferentes poemas.

Para além do campo específico da poesia, os mapas vêm adquirindo um contorno interessante para se repensar práticas de pesquisa, intervenção artística, processos de subjetivação e escrita, pois não somente possibilitam a interação entre discursos e materiais heterogêneos –

3 No segundo capítulo desta dissertação, tratarei mais a fundo esses outros mapas traçados na escrita de Marília Garcia. Os percursos delineados, nesse caso, deixam de ser somente físicos para se tornarem, também, simbólicos e conviviais.

inviabilizando hierarquias e especificidades marcadas –, como diluem traços de origem e finalidade se percebidos pela oportunidade permanente de sua reconfiguração. Um mapa é feito de relações entre as linhas traçadas e, ainda que seja admissível falar sobre uma centralidade – o meio da folha, por exemplo –, os limites são móveis, é possível ter como ponto de partida qualquer uma de suas zonas. Essa ideia de abertura acaba por provocar discussões em torno das dimensões políticas dos mapas e conseqüentemente do conceito de espaço neles envolvido. As considerações de Alan Bishop em “Matemática ocidental: a arma secreta do imperialismo cultural”⁴, de 1990, identificam os dispositivos de poder que atravessam a concepção de espaço do sistema cartográfico tradicional, levando-nos a pensar, por exemplo, na demarcação de fronteiras geográficas e na necessidade de alguns países em limitar tão violentamente o acesso ao território que lhes pertence:

(...) la matemática, (...) la quintaesencia del discurso blanco, clase media, masculino, símbolo último del poder colonialista de Occidente, es un consenso que ha establecido, entre otras cosas, el espacio euclidiano como el único posible, si bien hay otras fórmulas espaciales, así como existen otros sistemas matemáticos (lógicos) que se contraponen al sistema occidental, obsesionado por presentarse como único e indiscutible, certeza, autenticidad, verdad absoluta. (BISHOP apud ALONSO, 2011, p. 9)

Em diálogo com os efeitos da reformulação do que seja a cartografia, os organizadores da 8ª Bienal do Mercosul – *Ensaio de geopoética* –, realizada em 2011 no Brasil, se propuseram a reunir trabalhos que de alguma forma testavam fronteiras territoriais por uma perspectiva crítica: tratava-se da busca por vivências outras com a geografia pela redefinição de noções como nação, identidade, mapeamento, etc., passando pelas implicações desse gesto nos âmbitos político, econômico e cultural. As discussões provocadas por artistas como Alicia Herrero [Buenos Aires] e André Komatsu [São Paulo], presentes na exposição e interessados ainda pela distorção das especificidades entre suportes e materiais no meio artístico, acabam por tensionar a estabilidade de formas fixas, dando vida a possibilidades singulares de percurso pelo espaço e ampliando o que tradicionalmente se entende por processo criativo. *El viaje revolucionario! Novela navegada*, de Herrero, é um mapa-romance de viagens feitas por diferentes rios da América do Sul que, além de combinar “o rigor estrutural do romance, os elementos imprevisíveis dos rios e as conversas com os membros de comunidades que vão emergindo no (...) caminho”⁵, apresenta a escrita como um percurso. Komatsu registrou deambulações pela cidade que realizou com os olhos vendados e uma bússola direcionada para o

4 O título original deste artigo, em inglês, é “Western mathematics: the secret weapon of cultural imperialism”. A tradução do título é minha.

5 Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul:
https://cadernodevoyage3.files.wordpress.com/2012/09/catalogo_8_bienal_mercosul.pdf p. 60

oeste até que algum imprevisto o interrompesse⁶. É do gesto de se deslocar que subsiste a força desses trabalhos, do fluxo não apenas entre o que é *público* e *privado*, como também entre as artes. Ao mesmo tempo, é do próprio trânsito e dos afetos nele implicados, a admissibilidade da prática de criação como um processo em aberto.

O interesse dos artistas pela ampliação dos espaços destinados à arte – sobretudo ligado às esferas de circulação, mas estendendo-se também à produção e ao que configura uma prática ou trabalho como obra – adquiriu força principalmente a partir de meados do século XX, com a atenção voltada ao fazer e aos processos, em uma tentativa de pensar também os “andaimos” da obra, o que ela tem de provisório. A *Land art*, um dos exemplos dessa curiosidade por outras ferramentas artísticas, experimenta intervenções em paisagens físicas, trabalhando materiais e texturas encontradas no meio ambiente. Por se tratar de uma produção *in loco* – muitas delas, inclusive, não saem do papel justamente pela dificuldade de acesso –, essas práticas estão sujeitas às alterações climáticas e geográficas, acabando por evidenciar a impossibilidade de encerramento total de uma obra em um museu ou galeria. O perfil processual dessas intervenções, sua instabilidade, levou os artistas, segundo Gilles Tiberghien, a encontrarem “nos mapas uma forma de ‘documentar’ ações efêmeras ou de localizar realizações de difícil acesso que continuavam sendo objeto de especulações e manipulações bastante conceituais” (TIBERGHIEEN, 2013, p. 236). Ainda que seja um meio de registro, o mapa acaba por lidar, neste caso, com o que é fugaz e não garante durabilidade ou a composição de um arquivo.

Em uma direção análoga – do uso da cartografia como uma maneira de acompanhar processos –, segue a significativa contribuição do pensamento de Deleuze e Guattari, principalmente na escrita de *Mil Platôs*, publicado na França da década de 1980. Os mapas, aqui, se deslocam de uma significação literal do espaço para assumir uma dimensão conceitual que, ao mesmo tempo, se mantém como fluxo. Para Deleuze e Guattari, pensar em termos geográficos é admitir o estado de movimentação das coisas:

O que chamamos de um “mapa”, ou mesmo um “diagrama”, é um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (as linhas da mão formam um mapa). Com efeito, há tipos de linha muito diferentes, na arte, mas também numa sociedade, numa pessoa. Há linhas que representam alguma coisa, e outras que são abstratas. Há linhas dimensionais e linhas direcionais. Há linhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formam contorno. Aquelas são as mais belas. Acreditamos que as linhas são elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante,

6 Ibidem, p. 63.

mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria. (DELEUZE, 2013, p. 47)

A própria forma de organização do livro sugere distintos caminhos de leitura, “em uma certa medida esses platôs podem ser lidos independentemente uns dos outros, exceto a conclusão, que só deveria ser lida no final”⁷. Também a parceria no gesto de criação aponta para uma abertura na autoria, ao mesmo tempo que revela uma subjetividade outra que permeia a escrita. Parece que em *Mil Platôs* não somente a composição de um livro, como ainda o próprio pensamento e os arranjos conceituais, funcionam por uma lógica de convívio [ou *agenciamento*], onde diferentes datas e assuntos abordados, organizados *irracionalmente*⁸ ou por uma perspectiva não historicizante, tendem a diminuir o tom de uma voz única ou estrutura específica. A geografia que traçam Deleuze e Guattari a respeito das diferentes esferas da representação – presente no poder do Estado, na linguagem, em uma certa concepção de indivíduo e na própria forma de nos deslocarmos pelo espaço – nos convida ao encontro com outras lógicas de saber, permeadas por zonas limiadas e relações inacabadas.

As proposições de Deleuze e Guattari encontraram ressonância, no Brasil, em trabalhos como o livro *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2010), uma série de estudos organizados por alunos e professores do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, em uma tentativa de tocar a superfície do que poderia ser um método rizomático de pesquisa. Os textos dessa antologia conversam de maneira a repensar a prática terapêutica e a produção de subjetividade por um viés cartográfico. O método pode ser apenas elaborado através de *pistas*, porque ele próprio não parte de critérios e direções preestabelecidas, provocando atritos no que é central à psicanálise tradicional, a lógica edipiana: para Freud, “é como se os pais tivessem lugares e funções primeiras, independentes dos meios” (DELEUZE, 2011, p. 83), enquanto que, para Deleuze e Guattari, “o pai e a mãe não são as coordenadas de tudo o que o inconsciente investe” (ibidem, p. 84). O mapeamento, com efeito, seria uma forma de deslocar a centralidade, de multiplicar os pontos de partida e desfazer a ideia de que o inconsciente opera por uma representação mimética, sistemática, tendo em vista um eterno retorno a semelhanças identitárias e parentais.

O que parece atravessar esses movimentos de pesquisa e ampliação do que pode ser o gesto de cartografar, além da desconfiança do apaziguamento de tensões implicado na racio-

7 Nota dos autores à primeira edição publicada na França em 1980.

8 David Lapoujade, em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, diz que o pensamento de Deleuze constitui-se por uma paixão pela lógica, porém esta “não é um sistema racional em equilíbrio, (...) a lógica de um pensamento é como um vento que nos impele, uma série de rajadas e abalos.” (DELEUZE, apud LAPOUJADE, 2015, p. 12)

nalização do espaço e do objeto mapa, é uma certa urgência no que se refere à criação de territórios, ações e políticas alternativas a modelos estratificados social e culturalmente. Dentro dessa releitura, o conceito de cartografia funcionaria como uma necessidade do contemporâneo de remapear o mundo, uma espécie de “mecanismo de transformación urbana y social, a través del cual, las prácticas artísticas consiguen recuperar y autogestionar la representación del espacio público”, como afirma Diana Padrón Alonso em “Prácticas cartográficas en la Época Global. Catálogo de mapas críticos”⁹. Ampliar a noção de cartografia, então, parece ser uma proposta de compartilhamento dos meios de produção de subjetividades, ou seja, de destituição do monopólio de representação reservado às instituições e ao sustento de uma lógica hegemônica de vida pregada pelo sistema capitalista. Isso porque, nas práticas em questão, não somente o espaço se apresenta como remanejável, potente em suas singularidades, mas também as visões de mundo implicadas nas diferentes possibilidades de reformulação. O tensionamento da representação, deste modo, devolve a ela mesma sua dimensão representativa, isto é, acaba por ser um gesto que admite enxergá-la como uma forma possível de vida, não a única. Voltar a atenção para aquilo que não se deixa capturar, descolar a representação de um referente estável e universal, transforma-se, por si só, em uma visão de mundo, uma maneira de se relacionar com as coisas, a escrita por exemplo, como sugerem Deleuze e Guattari: “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE et al., 1995, p. 11).

O que Deleuze e Guattari chamam de “significação”, nesse contexto, se refere à crença de que a escrita é uma prática em que a fixidez do nexos entre significante e significado está necessariamente implicada. Para ambos, todavia, as escritas filosófica e literária lidam justamente com a instabilidade não apenas dos signos e do pensamento, como também das formas. “Agrimensar” e “cartografar”, então, seriam justamente modos de habitar as regiões de instabilidade da escrita, criar e pensar a partir do que não toma forma fixa e não se torna necessariamente um sistema onde é possível prever os movimentos seguintes.

Em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, de 1957, Antônio Cândido se esforça por fundamentar a construção de um sistema literário que, de acordo com suas palavras, era parte de um interesse dos próprios escritores, na tentativa de responderem a modelos caros a uma concepção específica de literatura. As discussões em torno deste livro deram origem a toda uma tradição crítica no Brasil, empenhada em legitimar as produções lite-

9 ALONSO, Diana Padrón. *Prácticas cartográficas en la Época Global. Catálogo de mapas críticos*. 2011, p. 12 [dissertação].

rárias do país pela perspectiva de valores ligados à Modernidade europeia, às discussões em torno da autonomia e do lugar de intervenção social da literatura. Trata-se, sobretudo, de uma ideia de literatura relacionada à estabilização de formas capazes de representar a cultura de um país em desenvolvimento, como se acreditava à época.

Cândido assume, na introdução, que o livro partiu da necessidade de compreender o modo de funcionamento desse sistema, definido como “síntese de tendências universalistas e particularistas” (CÂNDIDO, 2000, p. 23) e apoiado sobre uma lógica de ruptura, ou “continuidade literária – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo”¹⁰. O interesse pela formação de um cânone, bem como pela apreensão de estruturas como subjetividade, memória, estilo, gênero, dizem respeito a uma tentativa de efetivação científica dos estudos literários, uma demanda que estendeu-se por uma série de outras áreas do conhecimento e que auxiliou na elaboração de uma trajetória crítica com ambições desenvolvimentistas no Brasil. Ainda que com o passar do tempo essa linhagem crítica tenha deixado de se reportar a paradigmas entendidos como civilizatórios – europeus –, de alguma maneira suas leituras ainda se relacionam com a crença de que é possível categorizar as diferentes dinâmicas e fluxos envolvidos no gesto de escrita porquanto estes precisam, necessariamente, fazer parte de um programa e dar continuidade à passagem da tocha olímpica, conforme metaforiza Cândido.

Apesar dessa concepção de literatura ter se tornado hegemônica, é tão necessário quanto possível traçar linhas de fuga, admitir outros métodos de escrita e análise que não exatamente renegam a validade do que é capturável, mas também valorizam deslocamentos e processos. Pensar a escrita de poesia por um viés cartográfico, então, é não somente uma investida na dimensão física do espaço, como também uma tentativa de experienciar zonas incertas de leitura, potentes justamente pelo diálogo com o fora do que seria considerado particular a um sistema literário.

1.1 – Mapear a diferença

David Lapoujade, em um dos capítulos de *Deleuze: os movimentos aberrantes*, descreve a lógica representativa como um método que se configura pela compreensão da identidade e da circularidade como fundamentos: “fundar é sempre fundar a representação” (DELEUZE apud LAPOUJADE, 2015, p. 48) – a identidade como um princípio de semelhança e a circularidade como um dispositivo de conservação da origem, do insistente retorno ao “em

10 Ibidem, p. 24

si”¹¹ das coisas justamente pelo que lhes é semelhante. Um dos “movimentos aberrantes” que permeiam o pensamento deleuziano é o da tentativa de aproximação da *diferença* e da *repetição*, um gesto que pode ser somente o de especular medidas, traçar linhas ao redor. Não que se tenha ignorado o “irrepresentável” ao longo da história da filosofia ou outros campos por onde se estendeu a representação, no entanto sua força parece ter sido quase sempre conformada à sustentação da semelhança, reportada à mesma. O papel da diferença, em Deleuze, se relacionaria com a contestação do primado da identidade, como quando no platonismo, por exemplo, o simulacro funciona como “a aberração que mina(-o) subterraneamente (...). Ele não se deixa representar. Encarna sozinho as profundezas que se subtraem à ação do fundamento e contestam a sua instauração (...)” (LAPOUJADE, 2015, p. 52). Enquanto a repetição seria o que resiste à segurança de um centro ou de um movimento unívoco, isso porque as coisas são constituídas por fluxos, matérias e direções distintas, tocando-se não por um fio radicular, mas por relações rizomáticas, sem uma direção pré-definida.

Pensar a diferença no gesto de escrita é, de algum modo, pensar o imprevisível, conviver com a impossibilidade de apreensão total não somente do sentido como também dos processos, estabelecendo uma espécie de pacto com o risco. O incompreensível é parte da comunicação, assim como o acaso e o erro são terrenos possíveis de qualquer tentativa de deslocamento. Considerá-los como aparições esperadas não quer dizer, apenas, torná-los obstáculos desviáveis, a potência desses fluxos pode residir justamente na conversão dos mesmos em uma espécie de ponto de partida. John Cage, escritor e compositor americano, dizia selecionar suas leituras preferidas, desde criança, utilizando a não compreensão como critério (cf. AIRA, 2007). Não é surpreendente que tenha sido ele um dos expoentes da música atonal no século XX, uma modalidade não baseada em uma centralidade harmônica e que opera com o acaso como conceito composicional. O desvio, a fragmentação e o erro são alguns dos paradigmas medulares das estéticas vanguardistas nascidas na virada do século passado, estendendo-se em procedimentos como os dos trabalhos de Cage, algumas décadas mais tarde, ou em práticas artísticas recentes como a *Glitch art*, por exemplo. Esta última, que de tão fresca ainda conta com poucas análises no Brasil, não somente lida com erros e imprevistos digitais, como também os cria, transformando a edição em um processo que leva em conta o contágio, o *bug*, as

11 “Com Platão, os fenômenos deixam de aparecer, sempre aparecem diante de uma Ideia que se confunde com a pura identidade de si de uma qualidade (o Bem em si, o Justo em si...). É a Ideia que desempenha o papel de fundamento por possuir, em primeiro lugar e de modo flagrante, uma qualidade que cada fenômeno só pode pretender possuir em segundo lugar, em terceiro, etc., tendo em vista sua semelhança com ela.” (LAPOUJADE, loc. cit)

repetições e o que de alguma maneira remete a um passado tecnológico, como a definição precária de imagens e sons.

A utilização do acaso e do erro como ferramentas criativas se aproxima da diferença deleuziana na medida em que funciona por um movimento contra-hegemônico, porque causa atrito no seio de uma lógica baseada em linearidade e coerência. A representação implicada na racionalização dos movimentos por um percurso, que abarca precisão, finalidade e algum tipo de reconhecimento, conforma o espaço a um sentido, de alguma maneira atribui-lhe verdade, enquanto operar com o acaso e o erro se relaciona com a imprevisibilidade do fim, sendo estes desvios intencionais ou não. O que mantém a soberania da representação, no entanto, não é a rejeição de outras possibilidades – seu campo permanece aberto inclusive ao que poderia perfurá-la –, e sim o ímpeto de apropriação das mesmas, o direcionamento dos fluxos: ao tornarem-se métodos e servirem a desdobramentos unívocos de leitura, mesmo o acaso e o erro podem aliviar tensões e minimizar a potência de outros arranjos. O problema não estaria, desta maneira, na tentativa de criar um fio linear entre as coisas, mas no esquecimento – que envolve os processos de apropriação – de que a linearidade é apenas uma dentre muitas formas possíveis, e que sobretudo se estabiliza através do apaziguamento de diferenças.

Não são raras as vezes que o engano, a “direção contrária” ou o convívio de possibilidades aparecem na poesia de Marília Garcia. A tensão com os mapas e a estratificação dos espaços se configura justamente pela sensibilidade em relação ao que escapa à representação, seja no dizer ou no cartografar, bem como parece gerar, ao mesmo tempo, uma tentativa de pensar a partir da disfunção e inutilidade, reconhecendo-as como potência. Em *engano geográfico*, de 2012, o deslocamento parte de um erro linguístico:

é um engano geográfico estar aqui
ele diz que deste lado
do mar você deve chamar limão de lima
é um fato geográfico diz
mas sabe que na verdade fala de um erro de deslocamento
lembra daquela vez os campos cobertos de neve
enquanto o trem corria na direção contrária?
mas agora era diferente
você poderia ter saltado ali em vez de percorrer
tantos quilômetros para dentro da floresta verde negra branca
isso era o que pensava na volta
depois a musiquinha da companhia de trens
aquele “da-dara” durante o dia inteiro
barcelona nunca estivera tão ensolarada
era a terceira pessoa que via usando
azul-piscina sobre a pele queimada
este podia ser um sinal mas apenas se estivesse mesmo ali
o cheiro das ruas

o cloro nos lagos
(GARCIA, 2012, p. 11)

O engano inicial, entre “limão” e “lima”, atua como uma espécie de abertura para outras dimensões da viagem, anuncia suas possibilidades *virtuais*. Para além de uma cartografia identificável [as diferentes cidades e línguas citadas, a insistência em passagens por aeroportos, estações de trem, estradas, etc.], é como se houvesse mais de um plano percorrido ao mesmo tempo: a viagem de fato ocorrida – no sentido de um movimento físico e até mesmo biográfico – e a mapeada no poema – que não cessa de acontecer e se reconfigurar. Essas outras dimensões são uma atmosfera do poema porquanto se ramificam materialmente, através da sucessão de enganos ressaltada, por exemplo, pelo uso de verbos no futuro do pretérito, que oferece um contorno de incerteza aos acontecimentos: “você **poderia** ter saltado ali em vez de percorrer/ tantos quilômetros para dentro da floresta verde negra branca”, “era a terceira pessoa que **via** usando/ azul-piscina sobre a pele queimada/ este **podia** ser um sinal mas apenas se estivesse mesmo ali” [grifos meus]. Marília parece fazer do curto-circuito entre essas dimensões [como no chuveiro elétrico queimado de *um teste de resistores*] um território possível para a escrita: um lado e outro do mar “ele diz que deste lado/ (...) você deve chamar limão de lima”; dois trens cruzando em direções opostas “lembra daquela vez os campos cobertos de neve/ enquanto o trem corria na direção contrária?”. Em *engano geográfico*, múltiplas camadas se atravessam o tempo todo sem formar imagens consistentes, apoiadas em uma narrativa que não se estrutura linearmente. Os fiapos narrativos sugerem uma certa vivência, é possível através deles perceber uma série de presenças – alguma memória, diálogos entrecortados, etc. –, no entanto estas não chegam a ser totalmente visíveis, não há como compor um quebra-cabeças ou arquivo.

(...)
os mapas podem se sobrepor
e acontecer de se cruzarem em rímini
mas combinam antes no deserto de atacama dali a 50 voltas
porque se mapas podem se sobrepor
sabe que o tempo não dobra
apenas se vier o acaso fundamental
assim
para nossos espaços se cruzarem
outra vez na vida
e podermos nos reencontrar
é preciso que um acaso fundamental
sobreponha dois mapas
ignorando as montanhas e os acidentes
e que faça um sol
como naquele dia em que o trem seguiu na
direção contrária e que você parta no dia certo

depois de esperar vários anos
ela sabia que era assim
e um homem ficava sentado escondido atrás do muro
esperando eternamente o acaso
e tentando controlar a direção dos trens
na estação não encontra o bilhete para perpignan
onde eu retiro o bilhete para perpignan
você sabe onde fica perpignan
onde eu retiro o bilhete para perpignan
pergunta a um casal de estrangeiros
mas eles não entendem
um casal de estrangeiros olhando para você
você comprou com a carta azul pergunta uma moça bem jovem
seu nome não aparece na lista de passageiros ela diz
precisa se concentrar para isso
achar a outra carta
era amarela e estava na bolsa
sabe que o tempo não dobra
(GARCIA, 2012, p. 15-17)

Se sobreposmos dois mapas na tentativa de medir um com o outro, eles ainda guardam em si um sistema de coordenadas. Todavia, uma mínima mudança de perspectiva – se observamos as pequenas linhas, algumas ruas e pontos que podem se cruzar ou não – provoca algum tipo de interferência naquilo que vemos: “os mapas podem se sobrepor/ e acontecer de se cruzarem em rímini mas combinam antes no deserto de atacama dali a 50 voltas”. Nesse trecho do poema, fica evidente que a cartografia delineada é de outra ordem, ou parece se preocupar com um uso que não cabe naquele que a princípio concebemos quando nos dispomos a utilizar um mapa. Como no senso comum, há também uma finalidade à vista, pretende-se um encontro, mas essa finalidade considera percalços, opera com o que é transitório e não pode ser previsto: “para nossos espaços se cruzarem/ outra vez na vida/ e podermos nos reencontrar/ é preciso que um acaso fundamental/ sobreponha dois mapas/ ignorando as montanhas e os acidentes/ e que faça um sol/ como naquele dia em que o trem seguiu na/ direção contrária e que você parta no dia certo/ depois de esperar vários anos”. As pequenas geografias desenhadas em *engano geográfico*, deste modo, parecem funcionar como fenômenos em microescala, isso porque as relações experimentadas operam por um tempo-espaco mínimo, transformando-se logo depois em outra coisa. O acaso e o erro, a tensão entre seu acontecimento e não acontecimento, bem como as diferentes imagens com as quais vão se relacionando, de alguma maneira mantêm abertas as relações de sentido porque são intermitentes. Há sempre uma falha na tentativa de mapear sistematicamente o acaso, de controlá-lo para que aconteça em um instante exato – o erro, se contido, perde também seu caráter intempestivo. Para além de uma sobreposição de mapas, então, o que parece haver é a tentativa de sobrepor também o

acaso ao que se apresenta como acontecimento previsível, de encenar essa convivência e contaminação.

Essa encenação do erro e do acaso na escrita, bem como de uma possibilidade constante de reconfiguração do sentido, se relaciona com uma espécie de inutilidade na medida em que opera com o esgarçamento entre representação e referente no ponto onde se distingue um e outro. Em “A utilidade da arte”, o escritor argentino César Aira remonta um passado onde cidadãos comuns eram capazes de desmontar máquinas inteiras “até o último parafuso” (AIRA, 2007. p. 49) por garantia ou simplesmente por uma curiosidade no seu modo de funcionamento. Opondo esse trato antigo com as coisas à maneira como lidamos como os objetos hoje – “como ‘caixas-pretas’ com um Input (apertar um botão) e um Output (desliga-se o motor)”¹² –, Aira diz que a arte permanece como reduto dessa prática primeira devido à sua aptidão em “desmontar por inteiro a linguagem com que opera e montá-la de novo, segundo outras premissas”. A dicotomia entre a “bricolagem” e o “mero uso” construída por Aira é interessante para pensarmos tanto em formas de leitura e crítica, quanto em modos de fazer poéticos. Parece haver, na poesia de Marília Garcia, um certo interesse pelo uso, isto é, pelos efeitos possíveis ao se colocar uma determinada coisa em convívio com outra, ainda que esse convívio seja temporário. As caixas-pretas que engem alguns aparelhos são abertas somente quando estes já não servem mais, sua utilidade se dá a partir de um mau funcionamento. Mantê-las fechadas, assim, pode ser mais um gesto de deslocar o olhar para os fios que estão à mostra enquanto ainda fazem sentido [como quando se descobre que um chuveiro elétrico possui resistência]¹³, do que um desinteresse pelos mecanismos internos. O esgarçamento de uma lógica evidenciado pelo erro, seu desgaste, pode aparecer por um desconhecimento da mecânica ou por um conhecimento tal da mesma até chegar ao ponto em que seu esmiuçar a torna inútil [como o mapa de Borges em “Del rigor en la ciencia”]¹⁴. Pensar o erro na poesia de Marília, portanto, se relaciona não somente com testar a representação a partir do que seria

12 Ibidem, p. 51

13 “estava tomando banho com o chuveiro elétrico ligado/ quando a resistência do chuveiro queimou/ antes de morar em São Paulo/ eu tomava banho com chuveiro a gás/ eu não sabia que o chuveiro elétrico tinha resistência/ quando descobri que o problema do chuveiro/ era resistência/ me lembrei de uma mensagem que recebi há dois anos/ da celiá pedrosa/ (...) sobre a poesia/ ‘a poesia é uma forma de resistência?’” (GARCIA, 2014, p. 116)

14 “En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era Inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas”. BORGES, Jorge Luis. “Del rigor en la ciencia” en la sección Museo de El Hacedor, 1960.

“da linguagem”, mas também com a possibilidade de um *uso inútil* do texto em sua qualidade enigmática. Os mapas delineados em sua escrita não nos levam a lugar algum, e o poema, frequentemente encarado como *caixa-preta* no sentido estrito, cede o lugar do mistério a ser desvendado às relações impressas na superfície: intervenção de outras vozes, acentuação das marcas afetivas que envolvem um percurso, sucessão de imagens remanejáveis.

1.2 – Reconfigurar o espaço

No catálogo da exposição *Atlas – como levar o mundo às costas*¹⁵, Didi-Huberman evoca um tipo de interação possível entre uma mesa e os objetos apoiados sobre sua superfície:

(...) numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração. Podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas — como num dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia—, mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência (HUBERMAN, 2011)

Parece se aproximar dessa reorganização possível, do gesto de (re)experimentar o espaço sem, no entanto, encerrá-lo em uma única esfera, o modo como se vive os percursos – que são também os poemas – na poesia de Marília Garcia. A cartografia tal como a concebemos aqui, problematizada, e a escrita funcionam como uma forma de habitar a terra no sentido da criação de singularidades, da multiplicação de diferentes formas de vida e deslocamento, mais do que tentativas de extrair significação. Pensar o espaço a partir do que propõe Huberman com a imagem da mesa e seus objetos é não somente uma maneira de viver outros tipos de afetação, como também a viabilidade de conceber a própria escrita como uma experiência em estado de abertura e refazimento: o poema como uma mesa de montagem.

A viabilidade de outras formas de interação com os mapas no trabalho de alguns artistas contemporâneos, assim como fazer do poema um processo de montagem, tem a ver com o questionamento dessa lógica que limita a interferência do que é “do outro” tanto no espaço, quanto na escrita. A concepção de cidade tal qual nos leva a crer o senso comum, por exemplo, se alinha à coerência de um projeto: uma organização que tem como referência o Estado e suas funções reguladoras, bem como a estabilização do que escapa ao modelo de um sujeito universal e anônimo. Gestionar um espaço significa pensar sua pluralidade, o que geralmente

15 Acesso em: <http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>

se transforma, no sistema em que vivemos, na captura de desejos também plurais em favor de uma economia restrita que se traveste de irrestrita. Pensar a escrita poética – ou crítica – como montagem se relaciona com a possibilidade de diálogo em meio a diferenças, o que significa enfrentar o que é do outro, gesto que de algum modo é inerente à escrita na medida em que, na linguagem, o que existe são reinvenções, reformulações, não originalidade. Raul Antelo, em entrevista, descreve a montagem como uma prática de “intervir e cortar para que o ar circule, para que entre a diferença, para que se desmanche a hipótese e a ilusão de termos capturado a essência, uma verdade atemporal” (ANTELO apud DASSIE, 2014, p. 19). Nesses termos é possível lidar também com o espaço, se acolhermos – não sem uma atenção crítica – o que escapa à maneira comum tal qual o concebemos, se o arejarmos com outros atravessamentos possíveis. Em *um teste de resistores*, poema-diário-crítico, Marília apresenta como reflexão uma pergunta feita por Hilary Kaplan no processo de tradução de *20 poemas para o seu walkman*:

*para qual direção nossos olhos se dirigem
quando estamos boiando deitados e olhamos para os próprios pés?
(...)
essa pergunta me interessa também
pela possibilidade de transformar o espaço
a partir de uma mínima decalagem da linguagem
um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas
e faz pensar em conexões e relações
que não existiam ali antes
um pequeno detalhe redimensiona por completo
o espaço e a nossa forma de entendê-lo
 criando deslocamentos produtivos
mesmo que “produtivo” num sentido contrário
ao que se costuma usar
um produtivo só no plano pessoal
que me faça perceber o meu mundo de outro modo
o que eu queria era me apropriar dessa possibilidade
de mudar de direção
 e de refazer as conexões
levantadas pela pergunta da hilary kaplan
(GARCIA, 2014, p. 12)*

O que Marília chama de “produtivo no plano pessoal” remete a uma certa dimensão ética da poesia. Escrever aparece aqui como uma prática de intervenção no mundo – ainda que seja o *meu mundo* – que corre ao largo de uma visão homogeneizante e totalizadora em relação às funções políticas da arte. Rever um poema a partir da tradução, reescrever outros, acolher, com a escuta aberta, comentários e perguntas a respeito de sua poesia, estar disposta a repensá-la em convívio, são pequenos indícios do que seria esse atravessamento do outro na sua escrita. O trânsito pelo espaço, bem como a realização de uma viagem, não se configuram

por uma perspectiva que se baseia na separação entre sujeito e objeto, isto é, duas linhas paralelas que nunca se cruzam, mas em como é possível imprimir marcas sensíveis nesses deslocamentos, assim como deixar que o ambiente, sua atmosfera, também as imprima. Traçar relações singulares de modo que essa distinção se mostre cada vez mais borrada. Parece ser nessa afetação mútua, na curiosidade pelos diferentes ângulos por onde se olha um espaço e um poema, que reside a “possibilidade/ de mudar de direção/ e de refazer as conexões” presente na poesia de Marília Garcia. Há uma espécie de saber envolvido nessa prática, que no lugar de operar como redobramento, uma multiplicação por acúmulo e ímpeto de simetria, atua como desdobramento, ampliando o real pela diferença – como quando se olha para um espelho refratário, ou um cristal, onde a luz não devolve a imagem duplicada.

Em “Le pays n’est pas la carte”, um dos poemas de *20 poemas para o seu walkman* e também o nome do blog pessoal de Marília, a tentativa de manter o espaço, a escuta e escrita abertas, de considerar possibilidades pelo que é heterogêneo, se relaciona com a tensão ao se deslocar:

Le pays n’est pas la carte,
pensa bem, mas
se tivesse as ruas quadradas
teria ido a outro café, teria dito tudo de
outro modo e visto de
cima a cidade em vez de se
perder toda vez
na saída do metrô, *não é desagradável
estar aqui, é apenas
demasiado real* diz com os cílios erguidos
procurando um mapa

II.
não é o avião em rasante sobre
a água e nem o corpo
na janela semi-aberta
vendo o desenhos
dos carro embaixo – não comenta nada,
porque prefere armar planos
em silêncio
(estaria sonhando
com colinas?)

III.
de lá manda longas
cartas descrevendo o país,
os terremotos e a forma da cidade.
pode me dizer que nunca se
espanta mas não percebe que
caminha perguntando:
é de plástico a cabine? É sua voz

na gravação? É um navio no
horizonte? pode ser apenas
uma margem de erro mas
não pensa nisso
com frequência

(pode ser apenas a janela
aberta que carrega os papéis)
(GARCIA, 2007, p. 37-38)

O título em francês, que em tradução livre significa “um país não é um mapa”, é ao mesmo tempo uma citação invertida de um poema de Jack Spincer traduzido para o francês, “The territory is not the map”. Como comenta Marília Garcia em entrevista: “un día estaba saliendo del subte y había mirado em el mapa cuál era la dirección que tenía que tomar al salir del fondo de la tierra: cuando salí, todo era como essa realidade excessiva que Lukács mencionaba, de tan real no conseguía entender, no sabía em qué dirección seguir (...)”¹⁶, o poema encena, logo em sua primeira parte, o desajuste que se pode sentir ao confrontar um objeto representativo à realidade que o mesmo pretende representar. Essa tensão é trazida pela própria Marília ao contar o que lhe atravessava quando pensou ou escreveu o poema, mas é possível senti-la, também, através da indefinição das diferentes vozes que aparecem tanto nas citações marcadas por itálico [*não é desagradável estar aqui, é apenas demasiado real*], quanto na ambiguidade dos verbos em relação aos seus pronomes: nos versos “pensa bem, mas/ se tivesse as ruas quadradas/ teria ido a outro café, teria dito tudo de/ outro modo e visto de/ cima a cidade em vez de se/ perder toda vez/ na saída do metrô (...)”, quem teria feito tudo isso? O sujeito do poema não é identificável.

A não demarcação de territórios previsíveis na escrita – o que é do outro, a citação, e o que é do eu, tradicionalmente atribuído ao lirismo – afeta e é simultaneamente afetada pelo desconforto com o espaço. A partir disso, outras formas de percurso parecem possíveis, como testar diferentes ângulos por onde se olha uma cidade: “não é o avião em rasante sobre/ a água e nem o corpo/ na janela semi-aberta/ vendo o desenho/ dos carros embaixo (...)”; ou caminhar “perguntando:/ é de plástico a cabine? é sua voz/ na gravação? é um navio no/ horizonte?”. O gesto de “olhar de cima” – desde a tentativa de ler um mapa para se deslocar pela cidade, até a imagem do avião em rasante e do corpo na janela – não parece revelar um *voyeurismo* ou um certo distanciamento, pelo contrário, acaba por desdobrar camadas que não se encontram fora do espaço, mas que o compõem simultaneamente, e admitem uma outra rela-

ção com o *estar* e o *sentir*: “o que resta da não correspondência entre mapa e lugar, entre representação e referente, é um *sentir* inédito, inaudito, ainda não sentido” (DI LEONE, 2012, p. 279).

Principalmente desde a publicação de *um teste de resistores*, é perceptível uma mudança de dicção na poesia de Marília Garcia que pode ser pensada tanto pelo viés do desejo de tornar mais acessíveis os processos e questões que a atravessam – o que tende a deslocar com mais veemência o olhar do leitor de um centro, que seria o texto, para toda uma ambiência que o possibilita –, quanto pela necessidade de experimentar esses mesmos processos e questões de outros modos, por diferentes plataformas e suportes, testando uma outra voz. Além do processo, nessa mudança é possível observar um ímpeto por nomear as referências – teóricas e mesmo do convívio íntimo –, as perguntas geradas por leituras feitas de seus poemas por outras pessoas, e sobretudo a aproximação de uma linguagem de certa maneira ansiosa por “colar-se” ao referente, quase como uma reprodução. O texto que trago em seguida é parte de uma fala que foi se modificando conforme os diferentes eventos onde foi apresentada por Marília. Na maioria deles, “la helice” ou “do que falamos quando falamos de uma hélice?” foi lido ao passo que uma sequência de imagens, montada pela poeta, passava por um telão:

3.

(...)

o augusto massi me perguntou se
ao contrário do que eu dava a entender nos meus livros
será que eu não estaria falando nesse poema
sobre a *impossibilidade* de me deslocar?

eu sempre tinha buscado o *deslocamento*
era um conceito que eu perseguia de várias formas:
no procedimento de escrita
na tradução nas viagens e percursos
quando falo de poesia
muitas vezes falo em termos *geográficos*
numa cartografia e na descrição de
caminhos e superfícies e desenhos.

quando o augusto massi me fez essa pergunta
lembrei que um amigo argentino
diante das provas do meu último livro
me escreveu para dizer que tinha contado no arquivo
48 vezes a palavra “deslocamento”
ele disse “você não deveria falar tanto em se deslocar mas *fazer*.”
em seguida cortei a maior parte das ocorrências
desta palavra mas a pergunta estava feita:
o que era, de fato, deslocar?
quando veio a conversa com o augusto na véspera da hélice
fiquei me perguntando o que estava sendo *testado* naquele poema
a questão para ele era política

no momento em que o mundo está mais aberto e globalizado
como lidar com a impossibilidade de sair do lugar?

4.
na semana passada eu ia para juiz de fora
e parecia simples chegar lá
eu ia tomar um ônibus da empresa azul no aeroporto de congonhas
para chegar ao aeroporto viracopos em campinas.
em campinas ia tomar um avião para o aeroporto zona da mata
que fica a uma hora de juiz de fora
eu olhei no **mapa** antes de sair de casa
para ver onde deveria tomar o ônibus em congonhas
cheguei lá em cima da hora
e o ônibus estava vazio
depois de 10 minutos nada
fui ao aeroporto ver o que tinha havido
e descobri que ali era o estacionamento de ônibus
e que o ônibus que eu ia pegar já tinha saído
eu disse para o funcionário que o mapa do site estava errado
pois dizia que ali onde eu estava era o **ponto de ônibus**
o funcionário abriu o mapa no site e me mostrou que não tinha nada errado
eu que tinha me enganado ao ler o mapa
o ponto ficava no lugar oposto ao que eu tinha imaginado
ele me disse que eu estava achando que o leste era o oeste ou vice-versa
eu tinha perdido o ônibus porque não entendi o mapa
se fosse esperar o seguinte não chegaria a tempo de pegar o avião
mas naquele momento
eu ainda não sabia que o avião tinha hélice
(...)¹⁷

O trecho acima retoma, de alguma maneira, tanto “Le pays n’est pas la carte” quanto a entrevista citada, rerepresentando o espaço como um campo de tensões. Ao mesmo tempo, evidencia também a presença de conflitos na prática de escrita, através da reflexão a respeito dos efeitos dessa prática, bem como das interferências externas que a afetam. Enquanto testa uma outra voz, Marília acaba por encenar seus processos, de sua poesia, de forma mais clara, deslocando o próprio gesto, expondo-lhe a diferenças. O que é se deslocar?, repito a pergunta. O que está implicado neste “fazer” solicitado pela conversa com o amigo argentino, bem como na leitura “invertida” de que na verdade haveria uma dificuldade desse gesto nos poemas? Uma dicção entendida a princípio como “colada” ao referente, próxima do que chamamos de comunicação, impede o atravessamento de questões e inviabiliza deslocamentos? Abrir a caixa-preta do poema – através de outro poema – seria uma espécie de captura, uma tentativa de direcionar o sentido? O “território possível” para a escrita de Marília a que me referi anteriormente é ao mesmo tempo atravessado por uma tentativa de ampliar o real através da criação

17 Fala apresentada no evento “Cinepuc”, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em novembro de 2015 (arquivo cedido pela poeta).

de outros percursos – afetivos e sensíveis – em um espaço, e pela tensão do que seria o real em oposição à criação poética. A territorialização é uma questão de sobrevivência, mas por outro lado funciona por algum tipo de controle, constrói uma certa estabilidade. No entanto, “um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização (...). É uma série de desengates” (DELEUZE, 1997, v. 4, p. 120). A utilização de uma linguagem crua, “não trabalhada”, e a necessidade cada vez maior de dizer “eu” tornam questionável a literariedade do texto – por encenarem mais radicalmente o real –, mas acabam por nos provocar, ainda, perguntas a respeito do que afigura um texto como poético, operam uma desterritorialização no próprio fazer.

1.3 – Reconfigurar o tempo

O tempo é parte de uma viagem tanto quanto o espaço, do mesmo modo que em uma pessoa, um acontecimento ou poema se relacionam diferentes temporalidades e trânsitos, uma série de passagens entre o vivido e uma vivência outra que se cria a partir de movimentos na vida ou na escrita. Deleuze diz que “o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento — nem algo que estaria unicamente no espírito — mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço” (DELEUZE, 1997, v. 5, p. 166). Essa reflexão se estende não somente às inúmeras viagens físicas que fazemos, aos deslocamentos diários de um lugar a outro, como também às viagens simbólicas, isto é, aos modos de construção do pensamento, aos caminhos que delineamos nas leituras do mundo e dos acontecimentos, às relações que estabelecemos com a memória, etc. Assim como uma perspectiva racionalizadora e universalizante do espaço é uma criação da linguagem – tomada como instrumento de comunicação e representação mimética do mundo –, a linearidade do tempo é uma concepção que também pode amparar-se em um certo entendimento de organização do discurso.

Durante muito tempo, devido a essa aparência sequencial que possui tanto a fala quanto a escrita, apostou-se também em uma linearidade do pensamento, como se o mesmo fosse constituído apenas pelo que reconhecemos como linguagem. Essa noção de causa e efeito, como se a escrita ou a fala articulada fossem resultados de um pensamento também articulado, atravessa uma certa compreensão generalizada do tempo se pensarmos, por exemplo, nas incontáveis linhas cronológicas construídas ao longo da história do conhecimento, e que seguem

largamente difundidas: a história da literatura, da filosofia, da ciência, bem como a própria história da humanidade. Entretanto, até mesmo a linguagem, à medida que se articula, deixa furos, apresenta insuficiências, o que acaba por possibilitar outras formas de organização, ainda que de categorias aparentemente fixas como o espaço, o acontecimento e o tempo. A partir desses furos, do que escapa às relações diretas de causa e efeito, outras histórias podem ser traçadas, assim como passa a ser possível, também, rearranjar a memória – seja de um indivíduo, de um país, de um saber, etc.

“Pensar é viajar”¹⁸, assim como o gesto de escrever também demanda deslocamentos. O que diferencia uma viagem, um pensamento, uma escrita, portanto, não é somente o modo de espacialização, mas ainda o modo de traçar temporalidades, visto que tempo e espaço não funcionam separadamente, são esferas que se afetam. Uma leitura espacial do tempo ou temporal do espaço envolve maneiras de ver e processos distintos, gerando uma série de combinações e histórias possíveis. Em “Sobre a geografia”, entrevista dada à revista francesa Hérodote, coordenada pelo geógrafo Yves Lacoste, Michel Foucault descreve a recorrência de termos geográficos em seu próprio método de análise como uma maneira de acessar os dispositivos de poder a partir de suas estratégias de dominação nos diferentes espaços. As relações de poder estariam implicadas no saber na medida em que, para Foucault, um recorte epistemológico diz respeito às tramas e aos efeitos políticos envolvidos em seu processo de consolidação. No seu caso especificamente, a escolha por um vocabulário geográfico se alia a uma tentativa de afastamento do tempo como paradigma hegemônico das ciências humanas, um recorte que remete ao “modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria” (FOUCAULT, 1979, p. 91). A história tradicional – ligada à episteme temporal, uma vez que opera pela noção de linearidade – apoia-se em um recorte representativo que pretende dar conta de um sentido totalizador e universal dos acontecimentos, reportando-se sempre a uma origem e alinhando episódios por relações de semelhança, isto é, como se os mesmos obedecessem a um fio onde é possível supor causas e efeitos diretamente correspondentes.

Podemos dizer que a estratégia de análise foucaultiana, a partir de uma perspectiva geográfica, traça uma outra história possível para o poder porque se distancia dessa representação como mímeses, preocupada em construir uma coerência inquestionável que enfraquece a possibilidade de existência de outras histórias. Ao traçar um estudo sobre o poder a partir de uma visão geográfica, Foucault acaba tanto por descrever alguns efeitos e modos de articulação, quanto por admitir que se experiencie a história e o poder de outras maneiras, inclusive

18 DELEUZE, loc. cit.

de forma a desarticulá-lo. É por como funciona, portanto, e não pela busca de uma origem, que as análises foucaultianas viabilizam linhas de fuga e brechas nas estratégias do poder hegemônico.

Conforme já foi dito, a noção de cartografia que atravessa este trabalho não se refere somente à questão espacial. Trata-se, sobretudo, dos efeitos de sua problematização e consequente possibilidade de ampliação. Cartografar, assim como escrever, é um permanente remanejamento da experimentação do tempo, do espaço, dos afetos, visto que é possível vivê-los de muitas formas. O tempo, deste modo, pode e deve ser levado em conta se pensado, também, por um viés cartográfico ou geográfico. Quem sabe como uma das escalas ou linhas do mapeamento que concomitantemente tento traçar a partir da poesia de Marília Garcia.

A linha temporal que atravessa a história tal qual conhecemos está atrelada a uma noção científica tradicional onde o tempo é concebido como uma categoria cujo funcionamento independe do espaço como referente. Segundo a física newtoniana, largamente difundida desde o século XVII, o tempo é um fator matemático que opera regularmente e em uma direção linear: sua passagem seria sentida da mesma forma quaisquer que fossem as circunstâncias espaciais, como um fluxo que se divide universalmente entre passado, presente e futuro. Embora muitas discussões tenham se desenrolado pelos séculos seguintes, entre cientistas e filósofos, a concepção elaborada por Newton não somente atravessa como ainda estrutura a maioria das relações que estreitamos, bem como o modo pelo qual organizamos os acontecimentos e nossas próprias vidas. Conforme admite o senso comum, a memória, por exemplo, está diretamente ligada ao passado, que funciona como uma espécie de gaveta onde guardamos pequenos instantes que, ao serem arquivados, permanecem imutáveis, enquanto o futuro é o que se encontra sempre à frente, o sentido da seta do tempo. Ambos são recortes inalcançáveis, cada qual a sua maneira, diferentemente do presente, com frequência entendido como “aqui e agora”, única esfera em movimento.

A partir da Teoria da Relatividade de Einstein, entretanto, a ciência passou a conceber a tripartição do tempo como ilusória, porquanto sua passagem estaria intimamente ligada ao espaço. Este, por sua vez, acabaria por receber um contorno instável que não se refere apenas a questões geográficas: o espaço passa a ser entendido como campo, de modo que o corpo também se torna terreno para uma série de possibilidades de passagens do tempo. Assim, não somente o seu fluxo poderia ser sentido de maneiras distintas se comparássemos o “aqui e agora” da Terra com o de outras galáxias, como também haveria uma série de sensações diferentes se partíssemos da perspectiva de dois ou mais indivíduos em relação ao tempo. Ainda

que separados em suas integridades, cada qual em seu corpo, ambos não perceberiam a passagem do tempo de forma contínua, mas sim em muitas velocidades e intensidades possíveis, o que nos permite pensar na viabilidade de um convívio entre diferentes esferas temporais.

O questionamento da noção de tempo cronológico, contudo, não é uma particularidade das discussões científicas e filosóficas. Na literatura, há uma série de exemplos onde a temporalidade se apresenta de maneira não linear, algumas vezes fragmentada, atravessada por diferentes fluxos que tornam o tempo uma multiplicidade de movimentos, ou um campo de tensões entre passado, presente e futuro. Essas manifestações literárias acabam por ampliar o que entendemos como temporalidade, a seu modo criam teorias que não se pretendem verdadeiras – reside nisso sua força, inclusive –, mas funcionam como possibilidades que afetam a vida. No conto “O jardim de veredas que se bifurcam”, de 1941, Borges delineia uma teoria acerca do tempo através da imagem de um labirinto infinito:

O jardim de veredas que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts’ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma. (BORGES, 1999, v. 1, p. 50)

Borges constrói duas tramas paralelas que em um dado momento se cruzam, o que de alguma maneira acaba por demonstrar o modo de funcionamento do tempo conforme acreditava o personagem criador do jardim dos caminhos que se bifurcam, Ts’ui Pen. Como o intuito não é me debruçar minuciosamente sobre a análise desse conto, destaco apenas duas questões que podem ser deslocadas para um diálogo com a poesia de Marília Garcia: a primeira delas é a própria teoria do tempo, a segunda é o fato de que o labirinto infinito construído por Ts’ui Pen é, na verdade, um “labirinto de símbolos”, um livro, como afirma o personagem cuja fala foi citada acima. A ideia não é associar exatamente a imagem do labirinto à escrita de Marília, e sim o entendimento, proposto de alguma forma pelo conto de Borges, de que o livro – ou a escrita – é o único universo onde é possível acessar com maior proximidade a realização desse tempo difuso, uma multiplicidade sempre por vir.

O tempo da viagem de *engano geográfico* não se relaciona com uma tentativa de registro ou de organização cronológica dos deslocamentos e acontecimentos envolvidos. O que

parece estar em jogo é o delineamento de uma outra viagem possível, conforme já dito anteriormente, a partir desse percurso e do que o atravessa como uma espécie de memória afetiva: “um poema de kenneth koch/ que ia repetindo em cada vagão que cruzava/ um trem esconde outro trem/ uma linha esconde outra linha/ mas esconder a vida era complexo” (GARCIA, 2012, p. 23). O que escapa à configuração de uma temporalidade contínua e sucessiva – que também pode ser percebida por alguns pequenos indícios do poema, como quando se diz claramente a duração de um trajeto – são os percursos, onde as noções de “tempo” e “espaço” estão implicadas de modo a encenar para o leitor a atmosfera de uma viagem que nunca se deixa apreender completamente, assim como o sentir dessa voz informe que percorre todo o poema:

(...)
a cada momento você fica mais longe pensa
mais longe no tempo
e não no espaço
precisa dobrar o tempo para chegar
tinha cinco minutos para falar
o chá de menta esfriando no copo
os mapas podem se sobrepor
mas não o tempo
vai descobrir que m. é o centro do mundo
sua voz dizendo *palau de la música catalana*
numa tarde de sábado
um passeio pela rua da providência
sua voz repetindo aquelas coisas em uma *carrer cuadrada*
mas naquela tarde deveria chegar a perpignan
um engano geográfico estar aqui
uma cronologia trocada pensa
onde estão os bilhetes pergunta
aqui trocaremos de língua ela diz
o iogurte passou da validade *ces't pas grave*
é preciso aprender a dizer *ces't pas grave*
em qualquer lugar¹⁹

Uma das características marcantes de *engano geográfico* é a repetição de versos e imagens, o que poderia sugerir uma espécie de circularidade. O que acontece, entretanto, é que esses retornos delineiam outras relações de sentido: a circularidade não se realiza completamente porque a repetição vai sendo atravessada por outras imagens, traçando percursos espaço-temporais provisórios. No trecho acima, aparecem remissões a outras partes do poema: novamente a questão do engano, a busca pelos bilhetes, a imagem do mapa sobreposto e a certeza de que não é possível dobrar o tempo. Todavia, se a sobreposição dos mapas, nas páginas anteriores, adquire força quando pensada como metáfora – “para nossos espaços se cru-

19 Ibidem, p. 43

zarem/ outra vez na vida/ e podermos nos reencontrar/ é preciso que um acaso fundamental/ sobreponha dois mapas/ ignorando as montanhas e os acidentes” (GARCIA, 2012, p. 15) –, neste momento do poema a potência da mesma imagem reside na dimensão material do objeto, na sobreposição literal. No verso “precisa dobrar o tempo para chegar”, “dobrar” não parece se referir apenas a uma multiplicação do tempo, mas às dobras que se pode imprimir em um mapa, por isso o gesto não se realiza: “os mapas podem se sobrepor/ mas não o tempo”.

Tempo e espaço aparecem divididos – “a cada momento você fica mais longe pensa/ mais longe no tempo/ e não no espaço” –, porque a voz em evidência no poema parte de um instrumento [o mapa] que aparentemente traz a representação de algo mais concreto e material [o espaço]. O que está em análise, contudo, é o sentir do tempo, que embora também possa ser pensado por unidades de medida, no poema é vivenciado como um fluxo irrepresentável em termos universalizantes. Através desse gesto de diferenciação da temporalidade como uma experiência singular, reforça-se a falha entre representação e referente contida no objeto mapa: não é possível cartografar objetivamente o tempo, porquanto o mesmo não é manejável como normalmente se maneja um mapa. É preciso, deste modo, cartografar o tempo de outra maneira, traçando uma “cronologia trocada” através de um engano tanto espacial, quanto temporal. A palavra “tarde”, que aparece em dois versos próximos, parece criar um jogo onde o acontecimento é duplicado em dois tempos, o da memória e o do poema, e portanto não cessa de (re)acontecer: “sua voz dizendo *palau de la música catalana/ numa tarde de sábado/ um passeio pela rua da providência/ sua voz repetindo aquelas coisas em uma *carrer cuadrada/ mas naquela tarde* deveria chegar a perpignan” [grifos meus].*

Ao relacionar duas “tardes” de tempos e geografias diferentes, Marília fabrica uma temporalidade em que é possível a coexistência de passagens distintas do tempo, como também ocorre em “classificação da secura”, de *20 poemas para o seu walkman*:

classificação da secura

I.

agora já é quase amanhã mas queria
dizer apenas que é muito
tarde: acrescentar quatro horas ao relógio
indica que já é depois. lá é sempre
depois. parecia um nome
italiano com aquele som ecoando e a
resposta em outra língua mostrava
a cor das linhas no mapa, “é lilás”, para
não dizer algo preciso
para não terminar: *com ela*
saio cedo todos os dias. fico de

*vez em quando escondido
no porto. tomarei
o transmediterrâneo e comerei
calçots,
até chegar o instante antes
do instante, momento em que vê o relógio
e diz: não. já conhece todos os erros
do sistema e a retina derretendo
sempre que levanta
para sair dali.
(precisão é o retângulo do degrau
inferior)*

II.

alguém que não consegue se mover
e uma semana de vozes cortadas, deve
se acostumar aos movimentos em câmera
lenta, à descida pela escada em espiral:
recorta os sons de cada
quarto e apaga as perguntas que
mais detesta responder. como aquela
noite no ônibus, ruído do rádio e
pedaços de frases atiradas,
sempre girando as horas
ver a paisagem
sem ela e precisar o tamanho da ausência
com poucos dados – sabe que as baleares ficam
do outro lado do mar, que custa chegar
anos depois e dizer. ergue os olhos para
fixar o que tem ali e não perder
de vista a *secura*.
(GARCIA, 2007, p. 46-47)

Essa coexistência entre tempos distintos se revela desde os primeiros versos, a partir de onde se delineia uma zona limiar que sustenta todo o poema. No trecho “agora já é quase amanhã mas queria/ dizer apenas que é muito/ tarde (...)”, estabelece-se um jogo entre o tardar de um dia e o “quase amanhã” – isso se pensarmos que há, na madrugada, uma confusão entre o começo da manhã e o fim da noite. A indiscernibilidade – ou atravessamento de temporalidades distintas – se torna ainda mais evidente nos versos seguintes, quando o fator geográfico é também relacionado, porque a primeira voz do poema parece vivenciar tempos e espaços literalmente fronteiriços. Parece se tratar, deste modo, de uma implicação material entre tempo e espaço, visto que é possível mensurar, em termos objetivos, as diferentes etapas do dia quando comparamos países cujos fusos horários não são equivalentes: “(...) acrescentar quatro horas ao relógio/ indica que já é depois. **lá** é sempre/ depois” [grifo meu]. Desse trânsito entre um fuso e outro – bem como entre um momento do dia e outro, de acordo com a perspectiva que se toma –, o poema toma forma através de um fio que percorre outras zonas im-

precisas, como as linhas de cor lilás no mapa e a resposta em outra língua: “parecia um nome/ italiano com aquele som ecoando e a/ resposta em outra língua mostrava/ a cor das linhas no mapa, ‘é lilás’, para/ não dizer algo preciso/ para não terminar”. Concomitantemente, as diferentes vozes que intervêm no poema imprimem uma quebra nesse fio, tornando ainda mais descontínuo um fluxo de leitura incerto desde o princípio.

No final da parte “I”, quando a personagem olha para o relógio e diz “não”, sublinha-se uma incomunicabilidade entre o tempo cronológico e o tempo sentido no poema, de forma que seu desenrolar parece ser possível somente pelo reconhecimento dos “erros do sistema”, bem como pela transformação dos mesmos em potência de escrita. O tom descritivo e quase instrutivo que assume o poema nos versos seguintes, na parte “II”, poderia sugerir uma espécie de linearidade, uma retomada do fio, principalmente pelo afastamento da voz que descreve e instrui em relação ao tempo sentido pela personagem que realiza as ações: “alguém que não consegue se mover/ e uma semana de vozes cortadas, deve/ se acostumar aos movimentos em câmera/ lenta, à descida pela escada em espiral:/ recorta os sons de cada/ quarto e apaga as perguntas que/ mais detesta responder”. No entanto, o que se percebe é uma insistência na atmosfera de falha, que também servirá de medida, em seguida, para a (im)precisão da ausência e a (in)classificação da *secura*: “ver a paisagem/ sem ela e precisar o tamanho da ausência/ com poucos dados – sabe que as baleares ficam/ do outro lado do mar, que custa chegar/ anos depois e dizer. ergue os olhos para/ fixar o que tem ali e não perder/ de vista a *secura*”.

Por esse viés da reconfiguração do tempo, do espaço e do mapeamento da diferença, é possível dizer que a cartografia traçada na poesia de Marília Garcia é uma cartografia que funciona por uma lógica de *convívio*. Isso porque, nos movimentos geográficos aqui analisados, a possibilidade de deslocamento por vias alternativas, isto é, a criação de percursos singulares, se dá por uma busca pelo que é *do outro* – seja do tempo, do espaço, da representação ou do que comumente se entende como *propriedade de*. Assim, esse *outro* sempre presente de algum modo se revela, também, em outras coisas, que transbordam o âmbito do texto, mas são possíveis de mapear. Dito de maneira semelhante, não é somente a forma de viver tempo e espaço, na poesia de Marília, que gera cartografias possíveis. Para além disso, há os trânsitos traçados nas bordas dos poemas em si, relevantes pelos vestígios que acabam por imprimir nos mesmos, mas sobretudo por tornarem visíveis processos outros de criação.

CAPÍTULO 2. CONVIVER: VERBO TRANSITIVO

*na leitura do outro
'acabamos por chegar em nós mesmos'
ele diz
e eu olho pra câmera*

Marília Garcia

O verbo “conviver”, nos diferentes dicionários de língua portuguesa, tem como significado *o ato de viver junto, de ter uma vida em comum*. Se há nessas definições a noção de que é preciso ir em direção ao outro – no sentido de que o *comum* é justamente aquilo que se compartilha –, é possível abstrair-lhes uma certa ideia de *deslocamento*, visto que o convívio solicita uma saída de si. Em uma perspectiva sintática, é a transitividade de “conviver” que parece apontar para um movimento, sinalizado pela exigência de uma preposição – espécie de ponte a ser atravessada para que se estabeleça uma relação – ligada ao complemento. A começar por esse *trânsito* envolvido na prática de viver junto e pela conhecida reflexão de Silvano Santiago em relação à poesia de Ana Cristina Cesar²⁰, tentarei pensar a convivência na escrita de Marília Garcia tratando-a como um tipo de princípio, que acaba por delinear modos de leitura em que também são necessários deslocamentos.

No referido texto de Silvano Santiago, o “outro” a quem se dirige a linguagem poética é o leitor, aquele que deve “tomar posse, possuir o poema, *incorporá-lo (...)*”, conforme analisa Luciana di Leone em *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*” (2014, p. 18). A leitura não deixa de ser uma forma de convívio, assim como a incorporação. Nesta última, vemos com mais força a noção de *passagem*, o corpo se transformando em uma espécie de canal, mas é possível enxergá-la também na primeira, como o faz Luciana, em uma tentativa de potencializar o que há de movimento nessas práticas, por vezes percebidas como passivas. A convivência para a qual se abre o leitor, muito próxima da que se estabelece nas relações interpessoais, não ocorre sem resistências e transfigurações, porque o mesmo é um ser ativo, afetado por uma série de outros convívios também ativos, transitivos. Dentro dessa perspectiva, é possível tomar a escrita como marca de um convívio entre leitor e texto, um gesto de enfrentamento do “risco da própria dissolução”²¹ – que nunca se realiza plenamente, mas ao mesmo tempo não deixa de se apresentar como possibilidade.

Parece-me importante tomar como ponto de partida essa noção de convivência onde está implicado um movimento por duas questões. A primeira se relaciona com o interesse da

20 “A linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o outro” (SANTIAGO, 2002, p. 61).

21 DI LEONE, loc. cit.

escrita de Marília Garcia por uma série de tensões relacionadas ao “deslocar-se”: do espaço à língua, da ideia de um “eu” único que seria próprio do poético às vozes sem sujeito que atravessam sua escrita – conforme analisado no capítulo anterior, nas leituras de *engano geográfico* e *20 poemas para o seu walkman* –, da poesia à prosa²². A segunda se refere à existência de um convívio traçado a princípio fora do texto, revelado pelo trânsito da poeta por outros *modos de usar* da escrita: os processos de edição, a tradução, a teoria crítica, etc. A ligação entre convivência e deslocamento se delineia na escrita de Marília pelos modos de articulação entre esses dois aspectos²³, perceptíveis nos poemas em si, mas também nos processos que os envolvem, naquilo que podemos chamar de *biografia do trabalho*. Designamos assim as relações, sempre intercambiáveis e inacabadas, tecidas entre processo e resultado. Relações estas que atravessam, também, as vivências da poeta, os deslocamentos e convívios a que a mesma se dispõe em esferas que tocam a escrita tanto direta, quanto indiretamente. Ao se apresentar como “escritora-leitora”, admitindo partir sempre de algo para escrever pelo desejo de “participar de uma conversa”²⁴, Marília Garcia acaba por ressaltar que a forte vinculação entre processo e resultado não se esgota a partir do momento em que se finaliza um poema ou um livro. Pelo contrário, sua poesia parece ser justamente a insistência na manutenção desse vínculo.

A pluralidade de processos que envolve a poesia de Marília, “revelados” principalmente em *um teste de resistores*, de algum modo confunde as fronteiras entre o que seria da vida e da escrita. A respeito dessa intimidade entre o que se vive e a prática de escrita, Deleuze diz, em uma conversa sobre o que concebia Foucault como “estilos de vida”, que “o estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (DELEUZE, 2013, p. 130). Nesse tecido em estado de costura permanente – que não deixa de funcionar como uma cartografia –, o que a princípio seria da ordem do pessoal pode se tornar uma possibilidade de vida singular quando pensada junto do poema. O que comumente delimitamos como biográfico, consequentemente entendido como aquilo que se encontra fora do trabalho artístico – as experiências e relações pessoais do escritor –, transforma-se não em uma chave para o poema,

22 No terceiro capítulo desta dissertação, veremos com mais profundidade a questão do prosaico na poesia de Marília Garcia.

23 Em *De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente* – tese de doutorado defendida em 2011, que deu origem ao anteriormente citado *Poesia e escolhas afetivas: edição e crítica na poesia contemporânea* –, Luciana di Leone pensa essas ligações em termos afetivos.

24 Entrevista para o *Grupo de pesquisa Poesia Contemporânea Brasileira* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado por Alberto Pucheu, em 2015.

Acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=T1Qr_VkDes0

mas em uma forma de delinear outras convivências com o mesmo, de tracejar outros percursos de leitura a partir do encontro entre o texto e a ambiência que o possibilita.

Se nos interessa, neste capítulo, pensar a trama de deslocamentos que dá vida ao poema, parece interessante recorrer a entrevistas e aos desdobramentos possíveis dessa circulação de Marília Garcia pelos diferentes nichos relacionados à poesia. Isto é, pelos outros papéis que assume e que dialogam com uma espécie de inclinação do contemporâneo ao impróprio, àquilo que escapa a formas prefiguradas tanto do fazer artístico, quanto de como devemos encará-lo.

Sob a perspectiva das relações inacabadas entre *processo* e *produto final*, é possível pensar a escrita de *engano geográfico*, que alia um contexto de viagem e estudo, quando em 2009 Marília foi ao encontro do poeta francês Emmanuel Hocquard em Mérilheu, na França, por ocasião de sua pesquisa no doutorado. A poeta já manifestou algumas vezes – em entrevistas e conversas pessoais – que esse livro é uma espécie de versão artística de sua tese. Porém, não seria necessário nem mesmo recorrer a essa informação para perceber que por ele passam uma série de questões relacionadas ao seu contato com a poesia de Hocquard, principalmente à tradução do poema “Dois andares com terraço e vista para o estreito”, escrito pelo poeta a partir de uma viagem a Tânger – cidade onde viveu da infância até o começo da idade adulta – feita depois de vinte anos. A presença dos mapas e deslocamentos, sejam estes físicos ou simbólicos, é muito evidente no que analisa Marília Garcia a respeito da poesia de Hocquard em sua tese. Essas presenças imprimem uma espécie de marca em *engano geográfico*, mas não se limitam aos aspectos espaciais. O que está implicado nesse livro, ainda, é o próprio processo de Hocquard, de alguma maneira revivido por Marília se pensarmos que *engano geográfico* é, também, o *resultado* de um encontro pessoal. A viagem compreendida em “Dois andares com terraço e vista para o estreito”, então, parece ser tomada por Marília Garcia como uma espécie de ferramenta capaz de transformar seu convívio – com Hocquard e sua poesia – em outra coisa. Nesse sentido, o que seria pessoal se torna comum, compartilhável, tensionando, na literatura, a ideia de originalidade ou de uma propriedade circunscrita ao texto em si.

Em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, Florencia Garramuño começa por pensar a impropriedade na literatura a partir de uma reflexão de Rosalind Krauss sobre a expansão do conceito de escultura nas artes plásticas. Esse percurso traçado por Florencia nos interessa por dois motivos. O primeiro se refere à tomada de uma discussão de outro território artístico para relacionar com a literatura – deslocamento para pôr em

convívio, fazer pensar junto. O segundo é uma possível consequência dessa *apropriação*: se é importante solicitar o que é *do outro* a fim de tentar entender os diferentes fluxos presentes na literatura contemporânea, talvez signifique que as definições amparadas no que seria específico ao campo literário não estão dando mais conta da leitura que esses textos parecem exigir. Nessa delimitação do que seria próprio à literatura, há pares opositivos como vida/obra, por exemplo, que acabam por se desfazer no momento em que o literário *em si* passa a ser tomado como algo instável, em estado de refazimento constante e deslocamento para o *outro*.

O cerne do pensamento sobre o inespecífico na literatura é sobretudo uma problematização do discurso disciplinar, que confere substancialidade e autonomia aos diferentes campos do saber e das práticas artísticas, enquanto que para essas literaturas “pós-autônomas” [cf. Ludmer, 2007], “(...) uma leitura estritamente ‘disciplinada’ ou disciplinar pouco parece poder captar” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). Para além disso, trata-se ainda de uma concepção de literatura que não se encerra como um território independente do mundo, de forma que o inespecífico passa a ser, também, os limites sempre por fazer e se desfazer entre vida e escrita. Nesse sentido, acolher o convívio marcado pelos agradecimentos ao final de um livro, por exemplo, assim como pensar as diferentes áreas de atuação através da escrita e a própria forma de lançamento e circuito, é como uma tentativa de tocar a superfície desse processo que não é apenas a criação de um livro específico – ou cinco, no caso de Marília Garcia –, mas de uma vida em trânsito. A abertura dos poemas de Marília, suas linhas e imagens remanejáveis, parecem nos permitir traçar um percurso, ele mesmo, em estado de reconfiguração permanente. Não porque múltiplas interpretações, fechadas ao texto, são admissíveis, mas justamente porque são múltiplos os processos envolvidos e, enquanto tais, seguem propensos a outras intervenções. A tentativa de trazê-los para esse texto parte do desejo de um diálogo, de pensar os diferentes gestos de escrita em zonas de vizinhança, conforme de algum modo considerava Barthes, em sua importante *Aula* inaugural no Collège de France, em 1977:

O paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções; não visa a colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores, os ensaístas; ele sugere, pelo contrário, que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). (BARTHES, 2004, p.21)

Uma das características interessantes desse processo é a publicação via coleção – no caso de *encontro às cegas e 20 poemas para o seu walkman*, conforme citado no capítulo anterior. De algum modo, somos convidados, por esse gesto, a pôr os livros em convívio, a traçar mapas entre eles, da mesma maneira que os deslocamentos encenados na escrita de Marília podem encontrar outros contornos se pensados, por exemplo, ao lado de sua tese de douto-

rado, cujo título é *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*, ou quem sabe se olhados pelas lentes do cinema e das artes plásticas. Da mesma maneira, a criação pela tradução – assim como a circulação de Marília Garcia por eventos acadêmicos e no trabalho com oficinas de criação poética, como faz atualmente em uma universidade – é um movimento que parece apontar para uma escrita que se figura no contágio, na troca ou numa inespecificidade da própria voz. Refiro-me não apenas ao que se revela no âmbito do poema, em suas “formas corais”²⁵, na solicitação de outras línguas, nas citações, etc. Mas também ao gesto de traçar uma cartografia intercambiável de espaços físicos e simbólicos comumente encarados como divergentes: o meio editorial, a academia, o fazer poético, etc.

São muitas as entrevistas em que Marília relaciona o começo de sua atividade como poeta ao trabalho que realizava na editora 7Letras, quando ainda se encontrava na graduação. O contato com a poesia contemporânea, através dos originais que lhe chegavam às mãos e de uma espécie de oficina informal que acontecia dentro da própria editora, teria despertado seu interesse por uma relação outra não somente com poetas da mesma geração, alguns deles realmente próximos, mas também com a própria poesia, que agora passava a ser recebida de outra maneira, como exercício:

Creo que el contacto que tuve con el lenguaje poético fue tan intenso que me generó un desplazamiento formal y pasé a trabajar con la escritura, a traducir, a buscar desplazamientos entre lenguajes, entre textos, entre formas, como ejercicio, buscando tantear y construir con las palabras. Además, la facilidad de poder editar los propios libros hacía que la escritura se volviera un lenguaje más inmediato y cercano. (GARCIA, 2010)

Nesse sentido, a noção de teste – que aparece ainda com mais força anos depois, em *um teste de resistores* – já de algum modo atravessava os diferentes processos e papéis de Marília Garcia no cenário da poesia contemporânea brasileira. O que há na sua declaração sobre o começo da prática de escrita é um interesse pela convivência, também em teste, com as outras práticas ligadas à poesia. Se por um lado o gesto de pôr em convívio de alguma maneira desfaz os limites entre essas diferentes formas de experiência da escrita, por outro esse mesmo gesto acaba por tornar a convivência uma forma possível de escrita: o fazer literário, muitas das vezes compreendido como uma experiência pessoal e solitária, por possuir a originalidade como cerne, adquire uma camada extra, inclusive visivelmente textual, da ordem do compartilhável.

25 Termo utilizado por Flora Sussekind no artigo “Objetos verbais não identificados”, publicado no jornal O Globo em 2013, para analisar escritas cuja voz se apresenta de maneira indeterminada ou múltipla, citando poetas como Carlito Azevedo, Marília Garcia, Francisco Alvim, etc.
Acesso em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>

Quando questionada a respeito da importância da poesia diante do cenário político atual do Brasil, durante entrevista na FLIP de 2016, Marília se referiu à poesia como “um quadrado de respiração em meio ao caos”²⁶. Uma espécie de existência possível que atua por um viés micropolítico transformando partículas mínimas do real. Essa declaração, que desemboca no papel da literatura frente ao mundo e ao que chamamos de vida, é interessante por ressaltar a força da linguagem poética no gesto de reconfigurar nossa percepção das coisas: “um tipo de lente para ver de outra maneira”. No entanto, o que me parece ainda mais curioso é a imagem do quadrado, que por se tratar de uma forma, não deixa de ser também uma existência, um jeito de estar. A matemática lida com as formas geométricas pressupondo a fixidez de seus limites, isso porque esse sistema funciona por uma lógica amparada na distinção substancial das coisas. O que pode significar dar a forma de um quadrado a algo que é da ordem do informe? É possível dizer que mesmo tais formas catalogadas, exibidas em livros de geometria em seus estados perfeitos de delimitação estrutural, quando encontradas no mundo, apresentam limites instáveis, não uniformes. Pensar a poesia como um quadrado de respiração pode ser um jeito de observar o conteúdo que a compõe por esse contorno disforme que possui o ar que respiramos: um poema costuma possuir um formato quadrangular, mas seu conteúdo informe acaba por danificar suas delimitações formais, instabilizá-las e torná-las sensíveis a outras formas. Na escrita de Marília Garcia, parece que se trata sobretudo de viver *como* as formas, no sentido de que estas, no final das contas, estão sempre por se fazer e se desfazer.

Embora haja uma série de pressupostos que sustentam a ideia de que há um modo fixo de viver junto – o que comumente entendemos como comunidade se ampara na rigidez da identificação identitária –, conviver é sempre um teste. Se entendemos que a escrita é um modo de convivência – com outros textos, formas, práticas –, significa que a mesma também se encontra em estado de provisoriedade, é um constante desvincular-se. Esse movimento duplo de vinculação [ir em direção ao outro] e desvinculação [não se deixar diluir em delimitações formais] se apresenta de maneira ainda mais evidente, na poesia de Marília, em *um teste de resistores*. Não somente porque o mesmo dá a ver o trânsito da poeta pelos diferentes papéis aos quais está ligada, mas pela própria materialidade do livro, pelo que atravessa os poemas e que pode ser percebido como texto.

26 A Festa Literária Internacional de Paraty aconteceu entre os dias 19 de junho e 3 de julho de 2016. Segue o link da entrevista supracitada: <https://www.facebook.com/elpaisbrasil/videos/1109728752420407/>

“blind light”, primeiro poema do livro, foi escrito por ocasião de um evento chamado *Autorias e teorias*, quando Marília Garcia foi convidada para falar sobre o próprio processo de escrita. O poema reúne uma série de questões que vão reaparecendo de outros modos ao longo do livro e encenam o percurso de uma espécie de caderno de anotações: citações de outros textos, de conversas pessoais, *insights* sobre filmes assistidos ou exposições visitadas, descrições de como foram feitos seus livros anteriores e perguntas surgidas em processos de tradução. Ainda que à primeira vista a dicção de *um teste de resistores* – em certa medida distante do que se costuma chamar de poesia – cause estranhamento, principalmente se comparada às dos livros anteriores, é possível dizer que já havia em *encontro às cegas, 20 poemas para o seu walkman e engano geográfico* uma forte marca processual, perceptível pelo que há neles de lacunar, sobretudo no que diz respeito a um sentido visível. O que parece ainda mais interessante em *um teste de resistores*, no entanto, é que se o mesmo partiu da tentativa de dizer sobre o próprio processo de escrita e a *realização* dessa tentativa é um livro de poemas, ocorre uma transposição desse caráter processual para a *forma-poema*²⁷. Ou seja, ao que parece, a única maneira de retomar um convívio com o processo, de mantê-lo transitivo, é o entendimento do próprio poema como uma forma em estado de abertura permanente:

Eu tive muita dificuldade para preparar este texto, então percebi que minha dificuldade estava relacionada ao fato de não saber comentar o processo de escrita num momento em que esse processo já tinha “acabado”. Ou seja, se o poema não é parafraseável, como fazer uma paráfrase do processo? Como dar o depoimento de algo que não estava mais ali? Foi assim que resolvi escrever o depoimento *como um poema*, pensando nas questões enquanto elas iam acontecendo, usando o verso, o corte, usando outras vozes em alguns momentos, tentando fazer o registro do processo durante a escrita, como se fosse um percurso, buscando perceber o que me movia durante a escrita e, sobretudo, fazendo perguntas: como eu faço?, o que me interessa?, o que está em jogo?. As perguntas muitas vezes ficam sem respostas e permanecem em aberto, mas elas vão conduzindo o texto²⁸.

Ao se relacionar com o que há de *público e privado* no processo de escrita em *um teste de resistores*, Marília assume uma série de *duplos* que por sua vez tensionam a possibilidade de identificação de uma voz única no poema: poeta-tradutora, poeta-editora, poeta-espectadora, poeta-crítica. Ainda que a princípio o leitor se sinta inserido na esfera de uma vida pessoal e de nicho, quase como um *voyeur*, essa sensação ainda assim não deixa de provocar tensões, porquanto nos sugere perguntas como: trata-se de um diário ou de um livro de

27 O que chamo de *forma-poema* não se refere a questões da ordem de um tipo específico de verso e metrificação, e sim ao que em geral é passível de estabilização, ao que torna um poema reconhecível enquanto tal, aos usos da linguagem nele envolvidos e já assimilados.

28 Entrevista para a Revista Garupa.

Acesso em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4/>

poemas? Esses encontros e acontecimentos pessoais devem ser encarados como fingimento ou uma espécie de narcisismo? Em *20 poemas para o seu walkman e engano geográfico*, esse *voyeurismo* era ainda mais evidente por uma sensação inversa, de impenetrabilidade – mais ainda no primeiro do que no segundo.

A princípio não há respostas para essas questões, mas é possível pensar o que as mesmas deslocam na lógica de funcionamento do que se configura como sistema literário, o que solicitam como percursos de leitura. É admissível tratar como formação de grupo, por exemplo, a linha editorial de uma coleção da Luna Parque edições – selo independente coordenado por Marília Garcia em parceria com o também poeta e crítico Leonardo Gandolfi – que funciona por encomenda. A proposta da coleção é convidar dois poetas de cada vez, para que os mesmos escrevam um único livro, sem distinções de autoria nos poemas. O mais interessante nessa espécie de jogo criado pelos editores, porém, não é somente a tentativa de traçar diálogos entre diferentes escritas a partir de um convívio inicial, porque não há nenhuma novidade nesse gesto em si: as revistas, antologias e coleções têm como principal ponto de partida justamente o diálogo, seja ele um meio ou um fim. O que está em evidência nesse caso, é o modo pelo qual esse *viver junto* atravessa dimensões distintas do fazer poético contemporâneo, desdobrando-se em formas outras de criação, edição, circulação, etc.: alguns poetas, nessa coleção, compraram a ideia de coautoria e outros não, todavia o que permanece é a tentativa de diluição do que há de mais pessoal – o nome – implicada na proposta.

No que se refere às esferas de circulação e produção, trata-se mais, ao que parece, de testar circuitos alternativos e outros modos de fazer, do que exatamente de conquistar uma estabilidade no mercado editorial. Em meio a tais tentativas, não deixam de existir, também, impasses, como o risco da dissolução do projeto por falta de recursos, ou a capitalização do mesmo pela lógica hegemônica de economia. Menos do que em espaços tradicionais como grandes livrarias, esses livros, que testam ainda outras formas de produção, costumam transitar por feiras independentes e redes afetivas²⁹, evidenciando a possibilidade de existência de mercados que se sustentam por parâmetros não convencionais e traçam outros objetivos. Sobre o projeto da Luna Parque, comenta Marília:

Não seríamos uma editora nos moldes tradicionais que recebe originais, edita, descobre autores; queríamos trabalhar com encomendas e propor diálogos e encontros. (...) Tem mais a ver com uma ação pontual do que com um proje-

29 Pelas redes sociais, blogs, críticas de amigos publicadas em revistas e até mesmo pelo “boca a boca” entre grupos que circulam pelo meio literário.

to de editora que visa crescer. Esse trabalho só tem sentido se continuar pequeno³⁰.

Outros exemplos dessa convivência e da proliferação de grupos interessados em pensar ações alternativas – seja no âmbito político, artístico, pedagógico, social, etc. – são os coletivos, as oficinas de criação, as revistas especializadas, etc. As duas últimas, especialmente, atravessam o percurso de Marília Garcia: a primeira como motor de um desejo inicial de escrita – transformada posteriormente em trabalho, visto que a poeta passou a oferecer essas oficinas –; a segunda no contexto de participação do conselho editorial das revistas *Inimigo Rumor* e *Modo de usar & co.*, sendo esta em parceria com Angélica Freitas, Ricardo Domeck e Fabiano Calixto, também lançados pela coleção “Ás de colete”. À parte a convivência já comentada no processo de curadoria de revistas – entre textos e pessoas próximas –, há também a implicada na prática das oficinas. Em meio às trocas de textos, processos e procedimentos de escrita, estão também envolvidos modos de articulação que dão a ver a dimensão política tanto do fazer poético – agora compartilhável –, quanto do viver junto. Nas duas práticas em questão, indiscutivelmente, estão incutidas diferentes lógicas de poder e organização que podem afetar diretamente os textos e as relações que se delineiam nesses ambientes.

Se há um impasse nas lógicas de organização e poder que se configuram nesses espaços, talvez seja o que atravessa as relações entre leitor – especializado ou não – e as literaturas produzidas em meio a alguns grupos que compõem o cenário de uma certa poesia contemporânea brasileira. Se por um lado essas literaturas sugerem modos de leitura que não remetem ao funcionamento de um sistema literário cujos parâmetros se apresentam como previamente identificáveis e globalizantes – por testarem as dicotomias vida/obra, escrita solitária/escrita coletiva, originalidade/não originalidade –, por outro esses mesmos modos de leitura, ainda pouco explorados, constituem também um problema de acesso. Isso porque o leitor, pelo menos em um primeiro contato, pode perceber essas literaturas como representações das relações de grupos específicos, visto que os diálogos nelas implicados por vezes passam, de fato, por esferas muito pessoais. Talvez as questões sejam, então: que tipos de representação esses textos delineiam? Quais são seus possíveis desdobramentos? Se o que há de potente nesses textos é a exigência de um convívio que se desprenda da ideia de manutenção de um sistema, por outro lado pode ser que haja também nessa exigência algum tipo de exclusão, pois o leitor que não circula por nichos literários estabelecerá outro tipo de relação com esses textos, que pode

30 Entrevista para o site do Valor Econômico, em matéria sobre o surgimento de pequenas editoras no Brasil. Acesso em: <http://www.valor.com.br/cultura/4834770/pequenas-notaveis>

passar por uma sensação de impenetrabilidade, ilegibilidade ou *voyeurismo*, como foi acima sobre um primeiro contato com a poesia de Marília Garcia.

Em contrapartida, não há como ignorar o que há de político nas oficinas, bem como seus possíveis efeitos na lógica de funcionamento do sistema das artes. A respeito disso, comenta Rafael Zacca, poeta, crítico e um dos articuladores do coletivo *Oficina Experimental de Poesia*:

Menos do que perguntar se todos farão arte de qualidade e se o sistema das artes sobreviverá, é preciso perguntar o que significará tornar todo mundo um potencial colaborador. Pode ser que a importância deste processo se dê em outras esferas, afetando a vida como um todo³¹.

O que percorre a reflexão acima é o questionamento de uma ideia solitária de escrita onde o processo não é de maneira nenhuma compartilhável, enquanto nas oficinas, como aponta Zacca, o fazer poético é admitido como um saber ensinável. A diferença estaria não somente no tipo de *pedagogia* que o mesmo exige, da ordem da partilha, como também – e sobretudo isso – na concepção de saber envolvida: menos um sistema de informações universalmente transferíveis, hierarquizadas, do que algo da ordem da troca coletiva, do esforço pela horizontalidade e ocupação simbólica de certos espaços.

É no contexto das oficinas de criação que se demonstra mais evidentemente o duplo poeta-leitor, nesses ambientes onde as relações pessoais são atravessadas por experiências também pessoais dos escritores com outros textos e práticas ligadas ao fazer poético. No caso de Marília Garcia, conforme já foi dito anteriormente, esse duplo se desdobra, além de outros, em poeta-espectadora e poeta-tradutora, de modo que acredito ser importante pensá-los mais demoradamente neste capítulo, principalmente pela forte presença dos mesmos em seus poemas. Antes, no entanto, acredito que seja importante pensar os desdobramentos políticos desses duplos, isto é, o que pode significar essa espécie de administração de práticas que percorre o trabalho da poeta.

2.1 – De uma administração das práticas

No primeiro parágrafo deste capítulo, sinalizei que trataria o convívio como um “tipo de princípio” da poesia de Marília Garcia. Contudo, talvez por uma resistência mesma do vi-

31 Texto publicado pela plataforma *Arte contexto*.

ver junto – sua incapacidade de se submeter completamente a linhas mestras, valores morais –, a questão do princípio se revelou, ao longo do texto, mais como ponto de partida, do que como parâmetro ou fundamento. Há, então, nessa minha tentativa de mapear as diferentes convivências que percorrem o fazer poético de Marília, um paradoxo: ao passo que me esforço por pensar os desdobramentos possíveis dessas relações, elas ao mesmo tempo me escapam, desvinculam-se da possibilidade de encerramento em uma análise bem delimitada. Isso porque conviver – e no caso, o presente trabalho é também um modo de viver junto dessa poesia – é um estado permanente de negociação. Ou uma prática administrativa, quem sabe, cujo funcionamento se pauta na atenção para o que se ganha e se perde nas relações, sem que esses ganhos e perdas sejam previamente calculáveis e definidos enquanto tais.

Essa negociação implicada nas relações de convívio³² é o ponto central do pensamento que atravessa a *Ética* de Spinoza. Gilles Deleuze, em sua importante retomada do filósofo holandês nascido em meados do século XVII, descreve a dinâmica dos afetos [*afecção*] como “(...) o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro” (DELEUZE apud DI LEONE, 2015, p. 213). O tempo verbal do verbo “sofrer”, no gerúndio, indica uma ação que não cessa de acontecer, um fluxo contínuo entre corpos que, simultaneamente, afetam e são afetados. Luciana di Leone, em texto sobre a poesia da argentina Nurit Kasztelan, relaciona a lógica afetiva a um tipo de economia, principalmente porque “um corpo aumenta ou diminui a sua potência de agir a partir das afecções que ele pode experimentar (...)” e “pensar os afetos, em Spinoza, é pensar a gestão desses afetos em chave relacional”³³.

Ao traçar uma ligação entre afetividade e economia no texto em questão, Luciana desvela uma possibilidade de leitura do fazer poético de Nurit Kasztelan, criando vínculos, por exemplo, entre a formação dessa poeta em economia e os modos pelos quais esse saber atravessa sua escrita. O que está em jogo no percurso delineado por Luciana di Leone, contudo, não é a tentativa de buscar, no âmbito biográfico, respostas para os poemas de Nurit, mas sim a de mapear modos de fazer internos aos poemas, que não são menos do que um emaranhado de outros modos de fazer. Quero dizer que, no caso de Nurit Kasztelan, a economia é tomada por uma prática que atravessa a prática de escrita, porque há uma espécie de ética nos poemas que aponta pra isso, não simplesmente porque a poeta é, também, economista. O que desejo tomar como potente no percurso de Luciana, portanto, é o gesto de evidenciar que, em qual-

32 Lembrando que, aqui, tomo a noção de convívio em um sentido amplo, sem restringi-la às relações pessoais.

33 DI LEONE, loc. cit.

quer fazer poético, há uma economia de práticas, isto é: uma gestão de outros modos de fazer que estão sempre se atravessando e alargando os limites entre o *dentro* e o *fora* do poema.

Se, nesse capítulo, parto do convívio para pensar a escrita de Marília Garcia, é porque acredito haver, nos seus poemas mesmo, uma lógica possível do viver junto. Mas para além disso, acredito que haja, nas dinâmicas internas de cada poema, modos de fazer que se deslocam para outras práticas da vida comum – tanto no sentido de “comunitário”, quanto no de “ordinário” –, assim como também estas se deslocam para a prática poética. Na etimologia da palavra “economia”, encontram-se os termos *oiko* [casa] e *nomos* [lei ou organização]³⁴, de maneira que essa gestão entre o fazer poético e outros modos de fazer nada mais é do que uma “organização da casa” – a vida do poeta, o poema como *casa*. Assim, o que me parece importante, a partir das relações entre *modos de usar* na poesia de Marília, são os desdobramentos das mesmas na vida comum, isso porque a escrita literária, em certa medida, pode ser tomada como qualquer outra prática capaz de dar a ver formas possíveis de existência no âmbito das relações sociais.

É no seio desses modos de administração entre fazer artístico e fazer ordinário, nessa economia, que se engendram as relações entre arte e vida, na medida em que um poema, por exemplo, ao mesmo tempo se reporta ao comum e o reconfigura. O gesto, presente na arte, de desvelar formas outras do sentir a partir de sua própria lógica de funcionamento é denominado pelo filósofo francês Jacques Rancière como *partilha do sensível*, “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações (...)” (2009, p. 13). No vocábulo “partilha”, como sinaliza o próprio Rancière, está implicada tanto a ideia de participação no que é comum, quanto de distribuição em partes. Ou seja, a arte, simultaneamente, pode determinar as relações entre o que é compartilhado e exclusivo no âmbito do sensível.

Ao ser questionado sobre as diferenças e aproximações entre arte e trabalho, Rancière retoma a organização social pensada por Platão, na *República*, sinalizando a duplicidade do fazedor de mímese como principal justificativa para sua condenação na comunidade. O princípio de uma organização social, segundo o filósofo grego, é a distribuição de espaços de trabalho e participação comum em esferas bem delimitadas, ou seja, uma economia que garanta a estabilidade da divisão de práticas. Nesse sentido, o que é da ordem do sensível seguiria próprio à vida comum, ao público, enquanto o trabalho se manteria no âmbito do privado: cada cidadão deve fazer apenas uma coisa. No entanto, conforme aponta Rancière, há uma

34 Ibidem, p. 215

outra distribuição que precede a distribuição de práticas, delimitando quem pode ou não tomar parte de uma coisa e outra no cenário social: um artesão não pode intervir no que é comum, porquanto deve se dedicar exclusivamente ao próprio trabalho. O fazedor de mímeses, por outro lado, perturba a lógica de funcionamento social, que nada mais é do que uma partilha de práticas. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo: um fazer que se aproxima ao dos artesãos em termos materiais e uma intervenção no âmbito do comum, visto que dá a ver a possibilidade de outras formas de distribuição e ocupação dos espaços sociais.

Na esteira da reflexão traçada por Rancière, é possível dizer que o regime das artes tanto confere visibilidade à hierarquia dos papéis sociais, quanto os desloca, pela democratização dos processos de subjetivação e participação em uma comunidade. Não por acaso, a democracia aparece, em outro momento do livro, como “regime estético da política”, “um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo (...), das assembleias de artesãos, das leis escritas intangíveis e da instituição teatral”³⁵. Isso implica, ao que parece, não somente a possibilidade de que qualquer cidadão se torne um colaborador do comum, como amplia, ainda, o atravessamento de outras práticas no fazer artístico, pois assim como o artista é um cidadão duplo, também a arte se constitui de uma duplicidade que, simultaneamente, a distancia e aproxima de outros modos de fazer. Sobre o regime estético da política, diz Rancière:

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas” [...]. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (2009, p. 17)

As relações entre arte e vida se estabelecem pelo que há de político no fazer artístico, pelos modos de intervenção deste nas outras formas de fazer, conforme o fragmento acima. A reflexão de Rancière é possível, porque o funcionamento do regime das artes engendra reconfigurações outras nas formas de vida, mas tais reconfigurações existem tão somente pelo que há de inventivo nas lógicas internas aos objetos artísticos, que por sua vez refletem, diretamente, no nexos do sistema das artes. Em outras palavras: a arte, em seu caráter institucional, constitui-se por uma divisão de práticas, disciplinas, especificidades, etc. O que o objeto artístico faz – tomando-o, propositalmente, de maneira isolada – é também uma reinvenção no

35 Ibidem, p. 18

âmbito das delimitações tanto entre artes, quanto em relação às práticas e aos papéis diretamente ligados à arte.

Assim, nos é caro o pensamento de Rancière pelo que diz respeito às flutuações entre o fazer artístico e outros modos de fazer, mas também pelos seus desdobramentos no que concerne ao universo mesmo das artes. Isso porque, no caso de Marília Garcia, o cinema e a tradução são práticas referentes a essas duas esferas percebidas, a princípio, como distintas. O convívio como forma de vida só é possível pelo que há de convivial também nos poemas, assim como pela administração de práticas e papéis que Marília toma no cenário da poesia contemporânea brasileira. Trata-se, portanto, do engendramento de uma outra economia que toca tanto a vida comum, quanto o universo das artes, desfazendo e refazendo, permanentemente, as fronteiras entre essas esferas.

2.2 – O duplo poeta-espectadora

O cinema atravessa a escrita de Marília Garcia de maneira mais evidente em *um teste de resistores*, quando uma cena do filme *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard, é tomada para pensar o poema em sua *dimensão de poema*. Marília descreve o momento em que os personagens Ferdinand e Marianne se viram para a câmera, falando com o espectador, e procura discutir que procedimentos, ligados ao cinema e então deslocados para o fazer poético, são capazes de dar a ver a materialidade de um poema, seu trabalho com a linguagem. Outros vestígios, ainda, podem ser percebidos desde *encontro às cegas*, na citação de um diálogo do filme *Simple men* (1992), de Hal Hartley, destacada em itálico: “*trouble and desire/ there’s nothing but trouble and desire*” (GARCIA, 2014, p. 15). Ou na própria ilustração da capa, feita à mão pela poeta, que traz quatro fileiras de poltronas que se assemelham às de uma sala de cinema.

Em *20 poemas para o seu walkman*, *encontro às cegas* é retomado sob a forma de reescrita, com o epíteto “(escala industrial)” e uma dicção próxima a da linguagem fílmica. Na primeira versão dessa plaquete, os poemas narram um encontro entre duas pessoas, repleto de lacunas, tensões e diálogos entrecortados. Em *20 poemas...*, esse encontro pode ser lido, também, como um encontro às cegas com a forma-cinema:

[*de verde sob o relógio*]

parada sob a sombra do relógio de aço o problema é que não há nenhum novo problema pensa nos olhos gastos o perfil o sinal do braço a espera com seu ruído quando olha de lado cada um traz seu crustáceo cintilante que fará agora corre para fora com os cabelos soltos pronto que fará depois o con-

torno dos lábios com frases tiradas de um guia a voz metálica impessoal saída de um disco microsillon o primeiro encontro naquela tarde parecia que tudo acabaria *seu olhar a forma de uma cidade destruída refletia e no cidade vira de costas*

[*na estrada de mão dupla*]

no estofado do banco da frente sob a pele o reflexo do deserto pode ser que não ouça nada naquele estado quer levá-la para *l'autre cap* sair correndo ligar o carro fabricar um escafandro para os lábios em movimento vira de lado ao sair andando *hoje só vê as formas triangulares o agudo das pontas* a tempestade contra a limpidez horizontal na hora da viagem *just like this rainstorm* ela disse coisas que não se dizem saiu em câmera lenta e ao subir a terceira passarela se virou para o céu poderia ser um dia como outro mas quando a vê com olhos rijos parece morta talvez sonífero para instantes sem o skype talvez correr sob a tormenta em ziguezague ela falando do pânico e das noites giradas em huelva³⁶.

Os poemas acima apresentam semelhanças com o cinema, primeiramente, na medida em que recorrerem ao uso de elementos gráficos que remetem ao gênero roteiro: título sob a forma de uma espécie de cabeçalho contendo a localização espacial da personagem, bem como a descrição da cor de sua roupa; disposição dos poemas em pequenos blocos na página, como se fossem cenas, duplamente destacados em relação aos títulos devido ao uso de colchetes; marcação de cenas e de movimentos das personagens com tempo cênico exato [rubrica de ação] – “o primeiro encontro naquela tarde parecia que tudo acabaria *seu olhar a forma de uma cidade destruída refletia e no cidade **vira de costas***” [grifo em negrito meu]; diálogos e uso de verbos no presente do indicativo. Mas, para além disso, é possível observar uma espécie de ritmo fílmico, que simula sequências de montagem experimental, valendo-se de uma série de planos específicos [os *shots*] e sequências de montagem de roteiro que, nesse caso, deslocam a cena para espaços geográficos e/ou temporais que a princípio não fariam parte da mesma.

Um filme, antes de ficar pronto, divide-se entre as etapas de pré-produção, produção e pós-produção. Da primeira até a terceira, estão, entre outras coisas: escrita do roteiro; filmagem; montagem. Nessa releitura de *encontro às cegas*, que ainda conta com mais cinco poemas, Marília parece reunir esses processos. Se por um lado a disposição dos poemas na página se assemelha à formatação de um roteiro, por outro esses poemas agregam, também, o que tradicionalmente escapa à alçada do gênero, visto que é possível perceber uma espécie de realização das outras etapas. Ou seja, no roteiro, há diálogos, descrição física dos personagens, localização espaço-temporal das cenas, mas a leitura do mesmo não nos proporciona a sensa-

36 Idem, 2007, p. 55-56

ção de ver um filme. O que confere ritmo fílmico a esses poemas são os vestígios das outras etapas vez ou outra também presentes num roteiro: as sugestões de montagem e de movimentação de câmera, por exemplo, ainda que essa última seja tradicionalmente mal vista no meio do cinema. Não se trata de dizer que estamos diante de um filme exatamente, mas esses poemas parecem testar uma espécie de incorporação da forma-cinema, apropriando-se de procedimentos que, por sua vez, tensionam a própria forma-poema.

Na poesia, tradicionalmente, o ritmo está associado à musicalidade: “de la musique avant toute chose”, como assinala Verlaine (“Art Poétique”, de 1885). Em *20 poemas para o seu walkman*, a musicalidade evocada no título pela presença do aparelho portátil de som se realiza de modo fragmentado, repleta de cortes e mixagens, características marcantes da música eletrônica. Especificamente em “encontro às cegas [escala industrial]”, somam-se a esses aspectos os períodos longos, que dificultam ainda mais a tentativa de uma leitura sem interrupções, retornos, levando-nos a pensar no que o poeta americano Allen Ginsberg chama de *fôlego*, nada mais do que o ritmo do poema pensado sob o viés da respiração. Na perspectiva do cinema, o ritmo parece estar ligado à sequencialidade das imagens, ao tamanho das cenas e ao tipo de montagem. No atravessamento entre forma-poema e forma-cinema, na escrita de Marília, tomo como unidade de medida rítmica esse *fôlego* de Ginsberg, que tensiona os efeitos de um texto através da respiração do leitor, assim como os filmes que acalmam ou aceleram nossos trancos respiratórios pelo trabalho com as imagens.

Alguns teóricos como Christian Metz e Gérard Genette – cada qual ligado a seu modo aos estudos estruturalistas – pensam o cinema como linguagem, logo um sistema que tem como fundamento o enunciado. A partir disso, a narrativa cinematográfica seria “(...) uma representação de um estado de coisas designado, manifestado ou significado” (PARENTE, 2000, p. 33). Isto é, uma síntese ordenada que transforma os acontecimentos em um todo. Mas as soluções pensadas a partir do estruturalismo não abarcam todas as possibilidades de realização do cinema. Quando a narrativa passa por reformulações como a de Maurice Blanchot, ela deixa de ser apenas o resultado de um encadeamento de acontecimentos, passando a ser entendida como o acontecimento em si: “ela não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas”³⁷. A partir disso, outras teorias a respeito da narrativa cinematográfica se tornaram possíveis. Ao lado das noções de narrativa como acontecimento, em Blanchot, e imagem-movimento/imagem-tempo, em Deleuze, André Parente, em *Narrativa e Modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*, concebe narrativa e imagem como uma única e

37 Ibidem, p. 35

mesma coisa no cinema. Nesse sentido, os processos de temporalização envolvidos nas imagens cinematográficas deixariam de se restringir a um fio condutor que lhes confere síntese e significação [imagem-movimento]. Eles seriam, também, as próprias imagens transformadas em acontecimento de modo a romper com o tempo cronológico, fundando outras possibilidades de narração no cinema [imagem-tempo].

A narrativização, aliada à ausência de pontuação e corte dos versos, também conferem um tom fílmico a esses poemas. No entanto, retomando Parente, não se trata de qualquer processo narrativo. Ao que parece, o ritmo se dá por uma sequencialidade lacunar dos acontecimentos da trama, por cortes abruptos entre as imagens e pela interrupção através de sons e diálogos: “parada sob a sombra do relógio de aço *o problema é que não há nenhum novo problema* pensa nos olhos gastos o perfil o sinal do braço a espera com seu ruído quando olha de lado cada um traz seu crustáceo cintilante (...)” ou “(...) pode ser que não ouça nada naquele estado quer levá-la para *l’autre cap* sair correndo ligar o carro fabricar um escafandro para os lábios em movimento vira de lado ao sair andando *hoje só vê as formas triangulares o agudo das pontas* a tempestade contra a limpidez horizontal na hora da viagem *just like this rainstorm* ela disse coisas que não se dizem saiu em câmera lenta (...)”. Parece ser possível começar a leitura por qualquer parte desses poemas, cortar algumas sequências, reconfigurá-las, isso porque suas imagens não se relacionam sob uma lógica direta de causa e efeito. As lacunas – que paradoxalmente dão liga a esses pequenos textos, bem como à série em si – são justamente o que dá visibilidade à expansão da forma-poema através da encenação do processo de montagem característico do cinema.

Uma das principais regras de escrita de roteiro talvez seja a de descrever apenas o que a câmera pode filmar. Em “[*de verde sob o relógio*]”, por exemplo, seria possível filmar uma mulher parada sob a sombra de um relógio, um perfil e um sinal no braço, mas não os olhos gastos em que alguém está pensando, menos ainda uma “espera com seu ruído”. O que permite a entrada desses elementos “não filmáveis” é a montagem em um sentido ampliado: se, por um lado, um roteiro não descreveria a cena da “espera com seu ruído”, por outro ele poderia explorar recursos capazes provocar essa sensação no espectador. Por exemplo, indicar uma tela preta ocupando mais tempo do que o normal, em silêncio, ou a cena de um relógio acompanhado, durante bastante tempo, pelos ruídos dos ponteiros. Ao aliar aspectos do roteiro e uma narrativização que não se deixa apreender em termos de causa e efeito, “encontro às cegas (escala industrial)” não somente evidencia o que há de montagem num roteiro, como também a desloca de uma função restrita, a de corte e formatação final. Nesse sentido, a monta-

gem passa a ser, também, o processo que permite o convívio de elementos heterogêneos, isto é, que cria lugares de passagem entre o que a câmera pode e não pode filmar.

Retomando o deslocamento, para o universo das artes, da reflexão de Rancière a respeito das relações entre modos de fazer, podemos dizer que a montagem – procedimento técnico mais visível no âmbito do cinema, embora presente, de maneira embrionária, na narrativa e nas artes visuais – é um dos fios que atravessa a busca da poesia de Marília Garcia por um convívio capaz de dar a ver outras formas possíveis de escrita, de *partilha do sensível*, mas também de crítica. Isso porque “encontro às cegas (escala industrial)” requer uma reorganização dos pontos de partida, dos parâmetros mesmo de leitura, que se proponha a pensar menos em termos de ruptura, do que em termos de diálogo. Assim, essa busca por um convívio entre formas distintas – também presente na montagem – acaba por atravessar também a forma-crítica de leitura desses poemas. Em proximidade com o que aponta Franklin Alves Dassié em “Crítica, poesia e montagem: procedimentos de crise”:

a crítica como montagem é a reinvenção do objeto a partir da restituição da noção de busca, e nisso se torna, na aproximação das diferenças, um procedimento “egoisticamente todo desviado para o presente”, atento ao “nosso tempo”. (2014, p. 19)

O que tomo por *forma-poema* e *forma-cinema* não se refere a formalismos que resguardam ou rompem com estruturas do tipo *verso metrificado/verso livre* ou *montagem clássica e linear do cinema/não linearidade e montagem experimental*. A questão está nas formas prefiguradas de *uso*, numa concepção de cinema e poesia que se preocupa em preconizar o que seria específico a essas formas, separando-as umas das outras. Desses processos, o que me parece intercambiável entre poesia e cinema, o que cria uma via de mão dupla, é o da montagem, conforme dito anteriormente. Todavia, não desejo dar a entender que esse deslocamento mútuo aconteça sem atritos, limites e falhas. Nem que os outros processos também não possam se deslocar entre uma *forma* e outra. O convívio que tento propor, desde o início, é o de uma incorporação – com esse outro, o cinema – que afeta, mas nem por isso se deixa encerrar. Ou seja, trata-se de um movimento sempre por fazer, que por sua vez se desdobra em um *ir-e-vir* incessante: “uma via de perto para longe e outra de longe para perto” (GARCIA, 2010, p. 6).

2.3 – O duplo poeta-tradutora

7.
Quando traduzo um poema
escrevo um poema que não seria escrito na minha língua
mas que ao ser traduzido acaba sendo escrito
na minha língua
quando traduzo um poema
penso em questões que não seriam colocadas
por um poema na minha língua
mas que acabam sendo colocadas ao se traduzir este poema
quando escrevo um poema
já tendo traduzido outro poema
que não seria escrito na minha língua
será que esses dois gestos
se atravessam?³⁸

Talvez o principal motor envolvido no gesto de tradução seja o de uma curiosidade: entender aquilo que se lê, se ouve, se vê³⁹. Antes, ainda, parece que aquilo que dá origem a essa curiosidade é um sentimento de estranheza diante das coisas. Quando nos deparamos com uma palavra desconhecida em nossa própria língua, partimos em busca do dicionário para tentar entender seu significado. A partir daí, esse significado se desloca de um contexto abstrato para se encontrar com o contexto onde está inserido, levando-nos a pensar nos seus efeitos e usos possíveis. Assim, o contexto acaba por se transformar pela interferência desse elemento estranho. Essa curiosidade e estranheza não seriam, também, o motor da escrita literária? O trecho destacado de *um teste de resistores* termina com uma pergunta a respeito das relações entre tradução e criação. Pergunta esta, ao que parece, atravessada pela curiosidade e estranheza desse gesto que, conforme já citado, de diferentes formas percorre a poesia de Marília Garcia e se apresenta como uma de suas práticas ligadas ao universo da escrita.

Ainda em *um teste de resistores*, Marília diz que certa vez ouviu, do poeta argentino Aníbal Cristobo, que seus poemas pareciam *paisajes visitados en extrañeza* (GARCIA, 2014, p. 35). Esse comentário é interessante não somente por relacionar a poesia de Marília Garcia a uma curiosidade pela estranheza, mas também porque nos desloca para a prática mesma da tradução. Isso porque, em espanhol, o vocábulo *extrañeza* está ligado tanto ao que entendemos, em português, por “estranho/estranhar”, quanto a “sentir falta/ter saudade”. Assim, essa *extrañeza* parece transitar entre a noção de *estranhamento* – próximo do sentido formalista, que defende uma “singularização dos objetos”, um “prolongamento da percepção” (CH-

38 Idem, 2014, p. 20

39 Idem, 2016, p. 95-101

KLOVSK, 1917) – e o desejo de convívio que atravessa uma das relações possíveis de sentido da palavra na língua espanhola.

Em ensaio intitulado “Caderno de tradução”, publicado na recém-lançada revista *Revera* (2016), Marília Garcia relaciona a dicção de *um teste de resistores* à tradução que fazia do livro *O que amar quer dizer*, de Mathieu Lindon. O tom afetivo do livro-relato de Lindon, segundo Marília, atravessou sua escrita, mas também as estruturas frasais, com períodos bastante longos, e o jogo com as fronteiras entre gêneros textuais, que no caso de *um teste de resistores* se confunde entre diário, caderno de anotações e poesia. *engano geográfico* também é relacionado, pela própria poeta, à prática de tradução, dessa vez de um poema de Emmanuel Hocquard, conforme citado no começo deste capítulo. *Um teste de solidão*, também de Hocquard, não deixa de ser um eco no livro de quase mesmo nome de Marília, assim como o poema “Um teste de poesia”, de Charles Bernstein. *20 poemas para ler no bonde*, do poeta argentino Olivério Gironde, é também uma das pegadas que podemos perceber em *20 poemas para o seu walkman*. Todos esses exemplos se reúnem, aqui, não para nos atermos a cada uma das referências da poesia de Marília Garcia, e sim para dar alguma visibilidade a essa estranheza e curiosidade – pelo outro, também o estrangeiro – de onde também parte sua escrita.

É alguma lógica interna a esses poemas e livros de outros escritores, somente lidos ou ainda traduzidos, que Marília de certo modo incorpora em sua própria poesia. No caso de *20 poemas para ler no bonde*, por exemplo, parece que a ideia era se apropriar do poema como ritmo/percurso/deslocamento: “queria que o leitor sentisse o deslocamento/ o literal do *walkman*” (GARCIA, 2014, p. 35). Em seu último livro, *Paris não tem centro* (2015), o gesto de tradução parece ser a própria lógica interna, de modo que não nos encontramos somente com referências – vestígios dessa prática a princípio diferente do fazer poético –, mas sobretudo nos deparamos com as tantas duplicidades envolvidas nesse outro modo de fazer da escrita que é a tradução.

Paris não tem centro, ou *Paris não tem centro [passagem de érica zíngano]*, foi escrito a partir de um jogo: a ideia era escrever um poema em francês, para que a também poeta e tradutora Érica Zíngano o traduzisse *literalmente* para o português:

eu escrevo em francês
porque eu quero escrever
um poema literal
eu pedi a uma amiga
a érica zíngano
para traduzir o poema em port.
nós fizemos um acordo:
é um poema literal

e será uma tradução literal-
mente literal⁴⁰

Podemos compreender, de maneira mais simples, o que significa uma “tradução literalmente literal”, se tomamos o caráter mais comunicativo do gesto de tradução. Por outro lado, o que pode ser um “poema literal”? Marília reforça a literalidade da tradução desse poema para tensioná-la diante da noção de que mesmo um processo extremamente empenhado em reproduzir palavra por palavra não é eficiente em sua totalidade. Isso porque o encontro entre língua de partida e língua de chegada é, por si só, um convívio em permanente estranheza. Quanto à literalidade do poema, esta pode se relacionar, pelo menos a princípio, com a dicção bastante direta que atravessa o livro. A poeta narra, sem muitos rodeios, sua tentativa de ver a “gioconda do e. mérou”. Segundo conta, o quadro é citado em um livro do poeta francês Jacques Roubaud, que ela acaba por utilizar como um guia de Paris:

(...)
eu fui ao 9º arrondissement
bairro onde ele [Roubaud] mora
e eu fui ver
a gioconda do e. mérou
não é a gioconda
que está no louvre
mas a gioconda “a dois pas-
sos da sacre-coer”
jacques roubaud
dá as suas instruções
para ver a gioconda
do e. mérou:
(...)
(GARCIA, 2015, p. 6)

Após os dois pontos que finalizam o trecho acima, Marília copia, integralmente, a tradução de um trecho do livro de J. Roubaud que cita a Gioconda do E. Mérou: “os verdadeiros apreciadores/ para ver a gioconda/ não vão ao fim do mundo/ nem mesmo ao museu/ do louvre/ eles só vão até a esq. da rua/ rochefoucauld com a/ notre-dame-/ de-lorette/ eles entram no café/ e ela está lá (...)”⁴¹. A “gioconda do e. mérou”, pelo que podemos entender, é uma reprodução da Gioconda original, a do Louvre. A partir da busca por esse quadro, bem como do jogo criado com Érica Zíngano, Marília Garcia constrói uma série de duplos no poema que acabam por performar o processo de tradução, mas também o de criação. *Paris não tem centro* possui uma dicção literal, colada a significante e significado, assim como narra

40 Idem, 2015, p. 5

41 Ibidem, p. 7

uma busca também literal, mas será que devido a isso – essa tentativa de transferência total do real para a escrita – não há nele nenhum deslocamento de linguagem? Ou de outro modo: não seria a escrita literária, por si só, um deslocamento? O que confere caráter criativo a um texto são somente seus traços ficcionais?

O primeiro duplo no qual o poema se instala – e podemos percebê-lo se formando logo na primeira estrofe do poema – é o de ficção/não ficção ou, dizendo de maneira mais próxima ao poema, literalidade/não literalidade, se pensarmos que *Paris não tem centro* mescla sua “dicção literal” a elementos cuja literalidade é duvidosa, como a memória da poeta, que se confunde como personagem: “naquele dia eu não vi/ jacques roubaud/ pra mim isso está claro/ mas eu não me lembro mais/ se eu vi ou não/ a gioconda do/ e. mérou”⁴². Ou a figura de Haroldo de Campos, que aparece no prefácio de Roubaud para a tradução francesa de *Galáxias* e no final do poema de Marília: “ele [J. Roubaud] olhou pela janela/ e ele viu/ na varanda do hotel no prédio da frente/ haroldo de campos/ que estava ali lhe dizendo goodbye” (GARCIA, 2015, p. 9); “nesse mesmo momento/ eu olhei através da vidraça/ do café o prédio da frente/ e eu vi o haroldo de campos/ na varanda do hotel/ dizendo goodbye”⁴³.

Outro duplo é o que reside no jogo criado entre a escrita do poema em uma língua que não é, originalmente, a da poeta – o francês – e a tradução, feita por outra pessoa, para sua língua materna – o português. O xeque-mate desse jogo é o fato de que a versão publicada, em português, não é *organicamente* a original, visto que o poema foi escrito, primeiro, em francês. Por outro lado, trata-se da língua materna de Marília Garcia, de maneira que o processo de feitura em si desse poema não pode ser senão atravessado pelos efeitos da coexistência desses dois idiomas: as interferências entre um e outro no que diz respeito aos usos dos vocábulos, das estruturas frasais, da pontuação, musicalidade, etc. Esse duplo é o de original/tradução – ou original e cópia – e se desdobra desde o quadro da Gioconda – do E. Mérou/do Louvre, tornando-se, ainda, do Jacques Roubaud [um triplo]: “como todos os turistas em paris/ a gente vai ver a gioconda/ mas não a gioconda do louvre/ a gente vai ver a gioconda/ do e. mérou/ a gente vai ver a gioconda/ do j. roubaud”⁴⁴. Até as gêmeas do café Matisse, onde a princípio deveria estar a obra:

o café matisse está lá
e o café matisse
está aberto
a gente atravessou a cidade

42 Ibidem, p. 10

43 Ibidem, p. 22

44 Ibidem, p. 10

eu digo
no balcão
duas mulheres nos olham
e elas dizem
ao mesmo tempo
bom-dia
elas são gêmeas?
eu me pergunto
elas são tão parecidas
elas falam juntas
elas têm o mesmo cabelo
bem curto
elas têm o mesmo avental
xadrez
mais uma vez
eu digo leo
elas são gêmeas?
mas ele me olha
sem ter como responder⁴⁵

As gêmeas do café Matisse aparecem, aqui, como uma espécie de miragem, um efeito óptico que não se resolve completamente, como apontam os últimos quatro versos do trecho acima, embora as mesmas sigam nomeadas deste modo ao longo do resto do poema. Outras miragens se movem dentro de *Paris não tem centro*, como a já citada imagem de Haroldo de Campos dizendo goodbye, as próprias Marília Garcia e Érica Zíngano, transformadas em personagens, e as *passagens* percorridas a fim de se chegar no café. Marília segue o mapa indicado por Jaques Roubaud até a Gioconda do E. Mérou. Mapa este que, no fim das contas, não a faz chegar no quadro. Não seria, também a tradução, um mapa de palavras? “Eu espero que essa/ miragem literal-/ mente não atrapalhe/ meu poema literal” (GARCIA, 2105, p. 15). Uma tradução, ou seu processo, como a Paris delineada por Marília Garcia no poema, também se realiza por meio de passagens e miragens, criando percursos com o texto original que muitas das vezes ainda não existiam. A pergunta sobre as gêmeas – “elas são gêmeas?/ eu me pergunto” – pode ser deslocada para a relação entre tradução e original, embora permaneça sem resposta. Sobre as *passagens*, diz o poema:

eu pego uma rua em direção ao norte
de paris
ela está cheia de passagens
eu pego a rua saint-denis
depois o boulevard montmartre
essa rua também está cheia de passagens
eu decido atravessar as passagens
é cedo eu estou passeando
eu vou ter tempo de chegar

45 Ibidem, p. 17

no café matisse eu penso
eu começo a atravessar
as passagens
eu faço um vai-e-vem entre
a passage du grand-cerf
a passage du bourg-l'abbé
a passage du caire
a passage des panoramas
“paris não tem centro”
ela me diz
paris está cheia de passagens⁴⁶

Por fim, a imagem de Haroldo de Campos, acenando de um outro poema, pode chegar a nós, leitores, como um aceno, ainda, da teoria transcriativa de tradução. Segundo Haroldo, a tradução, principalmente de textos criativos, se apoia numa impossibilidade, mas é esta mesma impossibilidade que dá a ver outras formas possíveis de tradução: “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010a, p. 34). Nos interessa, na teoria de Haroldo de Campos, as relações que o mesmo delinea entre tradução e criação, o deslocamento de uma lógica interna do poema original em direção à sua reprodução criativa, problematizada, que escapa às condições de significação. Mas nos interessa, ainda, esse princípio de impossibilidade que, de algum modo, também acena da tentativa custosa da personagem de encontrar a Gioconda do E. Mérou:

ela [a gêmea] volta e me diz
sim o café é aqui
e a gioconda estava aqui
mas a proprietária
fez uma reforma
ela mudou o café
e ela transformou o café
no café matisse
com esses matizes
que vocês estão vendo aqui
e por causa disso
ela pegou a gioconda
e levou a gioconda
com ela lá pra cima
onde ela mora

a gêmea disse isso
com um sorriso
e voltou para o balcão
(GARCIA, 2015, p. 22)

46 Ibidem, p. 12

É possível perceber, por essa espécie de lógica de funcionamento de *Paris não tem centro*, que a tradução, no percurso de Marília Garcia, funciona, também, como um modo de fazer que dá a ver uma abertura da poesia para outras práticas de escrita. Abertura esta que, através do encontro com o que comumente não é próprio ao literário – a tradução costuma ser entendida como uma técnica objetiva que visa à comunicação de um conteúdo –, propõe diálogos e intervenções que se deslocam por uma via de mão dupla entre vida e obra. O convívio que tento pensar reside não somente no encontro, mas também numa espécie de apropriação de outras formas, linguagens e modos de fazer. Esse movimento em direção ao que é *outro* não afeta somente a poesia que *se apropria*, mas também aquilo que é *apropriado*, acabando por promover uma espécie de prolongamento do *uso* – seja do objeto, da técnica ou da prática. Assim, a abertura que sinalizo aqui se refere não apenas à escrita de Marília, mas às próprias formas, linguagens e modos de fazer dos quais a mesma se apropria.

CAPÍTULO 3. O FIM DO POEMA: REFLEXÕES EM TORNO DA NOÇÃO DE *USO*

Non procure o significado, procure o uso

Ludwig Wittgenstein

Em 1995, o filósofo italiano Giorgio Agamben escreveu um ensaio cujo título certamente se revela como eco no que optamos para nomear este capítulo. “O fim do poema” é uma pequena reflexão de Agamben a respeito do fim literal de um poema, seu último verso, e se apoia na noção de poesia para Paul Valéry: “Le poème, hésitation prolonguée entre le son et le sens” (VALÉRY apud AGAMBEKjMn, 2002, p. 1). Essa hesitação se realizaria, materialmente, pelo enjambement, recurso que, segundo Agamben e outros teóricos, é o único que distingue a poesia da prosa. Ainda que não colocado, o enjambement é sempre uma possibilidade no poema, pelo corte do verso, a versura – “termo latino que indica o ponto no qual o arado faz a volta, ao final do sulco”⁴⁷. O enjambement – ou *cavalgamento*, em português – é justamente a disjunção entre som e sentido, o instante de desencontro entre significante e significado que nos atravessa como uma busca na leitura de um poema. No entanto, como a preocupação de Agamben, nesse texto, é o último verso, sua análise se dedicará à impossibilidade do enjambement, visto que o fim do poema seria onde, finalmente, som e sentido se encontrariam, saltando para o abismo do silêncio.

Dois pontos me soam interessantes no pensamento de Agamben pelos seus possíveis desdobramentos: o primeiro deles é o deslocamento da definição de poesia para o fim – seja do verso, com o enjambement, ou do poema, com sua impossibilidade. O segundo é a relação entre o fim do poema e o salto para um abismo também sem fim, uma queda sem limites. Esses dois pontos podem se relacionar de outro modo, que especialmente me interessa, a partir de um deslocamento semântico: uma possibilidade de significação do “fim literal” de um poema é, também, sua finalidade, seu objetivo⁴⁸. Ainda que essa questão não se apresente no texto de Agamben, de algum modo ela nos leva de volta a ele se pensarmos que, ao que parece, sua conclusão sobre o fim do poema se instala numa espécie de encontro entre poesia e prosa, ou entre poesia e filosofia: “quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que

47 Ibidem, p. 2

48 Logicamente, essa minha reflexão só é possível pelo deslizamento semântico do vocábulo “fim” na língua portuguesa. Ao que parece, “fine”, como consta no título original, em italiano, significa “final”, mas aproveito-me do que suscita Marília Garcia, através de seus poemas, sobre a tradução, para testar as interferências do texto de Agamben quando traduzido para o português.

‘a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la’⁴⁹. Se a poesia se diferencia da prosa por apostar em um recurso que é sempre impossível no último verso, talvez possamos dizer que um poema está fadado à própria inespecificidade desde o princípio. Em outras palavras, se a função da linguagem poética é manter uma espécie de desregramento entre as dimensões sonora e semântica até o último verso, onde esse desregramento se desfaz, parece que há um paradoxo: o fim do poema – enquanto *finalidade* e *final* – se realiza somente pela ausência do que seria específico à linguagem poética, pela inutilidade de sua função diferenciadora.

Apoio-me na reflexão de Agamben, neste começo de capítulo, como uma espécie de exercício para pensar de que maneiras a questão do uso atravessa um poema ou mesmo algumas noções de poesia. “O fim do poema” não pode servir exatamente como base conceitual para a discussão, se pensarmos que o conceito é, na maioria das vezes, utilizado como fundamento, fim último. No entanto, acredito que tomá-lo como parte de um último percurso que tentarei delinear, acabará por funcionar a partir de outras vias, quem sabe por uma inutilidade de sua dimensão conceitual. A questão do fim do poema traçada por Agamben, quando apresentada ao convívio de outras através dos meus cadernos, adquiriu uma camada extra de sentido, de maneira que se tornou impossível não trazê-la até aqui, também por um desejo de abertura deste trabalho ao seu próprio processo.

A partir desse entendimento da poesia como um deslocamento em direção ao uso inútil de sua função diferenciadora, gostaria de aprofundar a noção de *uso*, mapeando de que formas a mesma atravessa tanto os trabalhos de Marília Garcia, quanto as linhas de leitura que deram corpo a este trabalho até o presente capítulo. A respeito do *uso*, tentarei pensar de que modos a escrita de Marília se apropria tanto de formas do uso comum, quanto das obras de outros poetas e artistas: através dessa apropriação de formas e práticas outras, que no fundo não se opõem ao trabalho artístico, parece que Marília Garcia se desfaz das especificidades de sua própria poesia, traçando percursos que, no lugar da busca por limites que a diferenciam, se demonstra curiosa por uma cartografia dos usos que borra a autonomia dos objetos, das práticas e mesmo de outras obras de arte. A questão do *teste* acabará por ser solicitada por haver, envolvidas no que tomamos por *uso*, as noções de descarte, insistência e repetição.

3.1 – O prolongamento do uso: da apropriação à mixagem

A lógica da representação enquanto mimeses se relaciona com um uso útil, destinado, na medida em que se pauta nas noções de centralidade, essência, objetividade e identidade. Um mapa, pelo menos a princípio, serve à necessidade de locomoção, uma finalidade que parte da ideia de que a cartografia, enquanto ciência exata, é a forma de entendimento mais precisa dos espaços. A partir da poesia de Marília Garcia e de outros exemplos, apresentados no primeiro capítulo, do tensionamento da noção de cartografia, no entanto, parece ser possível se perguntar o que podem os mapas para além de um uso que se pauta numa pressuposta origem, o momento de criação desses objetos. No mesmo sentido, também a prática de tradução, analisada no capítulo anterior em relação aos trabalhos de Marília, possui uma finalidade comunicativa que na maioria das vezes suprime sua dimensão criativa, a curiosidade do tradutor por modos de deslocar o funcionamento de um texto para outra língua. Quando Marília Garcia se utiliza da ordenação alfabética e do Google como ferramentas criativas, bem como da imagem de um chuveiro elétrico com a resistência queimada como mote para um poema – elementos da vida cotidiana, do uso comum –, de alguma maneira, também acaba por inserir sua poesia num grau de parentesco com outros poetas e artistas interessados por possibilidades irrestritas e compartilháveis de uso, dando a ver um modo de funcionamento das coisas que se pauta nas relações possíveis que as mesmas são capazes de estabelecer entre si.

Alguns filósofos como Georges Bataille e o próprio Giorgio Agamben traçaram reflexões importantes a respeito do uso, que tanto dão a ver as maneiras pelas quais essa questão se entrelaça com os modos de vida suscitados pelo sistema político-econômico em que vivemos, quanto sugerem outras possibilidades a partir do que escapa a essa mesma lógica de funcionamento social. Não me parece interessante, para este trabalho, trazer à tona os desdobramentos e contradições no que concerne ao par opositivo *utilidade/inutilidade* que, principalmente no pensamento de Bataille e Agamben, adquirem força pela demonstração do que há de potente na inutilidade. Por um outro viés, gostaria de pensar possibilidades de uso que não somente ampliam os modos de funcionamento de alguns objetos a partir do que pode haver de intercambiável entre os mesmos, como o fazem pelo dismantelamento do monopólio de criação desses usos.

No momento em que Marília Garcia parece trazer o cinema para dentro de *encontro às cegas (escala industrial)*, não apenas aponta e constrói relações entre o fazer poético e o fazer cinematográfico pelo que há de comum entre os mesmos, como também contribui para o processo de desmonopolização do cinema sobre alguns usos. Esse movimento é ainda mais evi-

dente se pensarmos nos seus vídeo poemas, na criação de um *trailer* para o lançamento de *um teste de resistores*, na gravação de uma peça musical do poema “aquário”, de *20 poemas para o seu walkman*, ao lado de Rodolfo Caesar, na escrita de um ensaio estruturado em versos. Assim como o fim do poema, para Agamben, deságua no encontro com a prosa, isto é, na queda para o sem fim de sua inespecificidade, também a poesia de Marília, através do uso do que é do outro, se desloca em direção aos testes possíveis do que aparentemente lhe seria impróprio.

Em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, Nicolas Bourriaud parte dos processos envolvidos na pós-produção – mixagem, montagem, sampleamento – para pensar de que maneiras a arte contemporânea, a seu modo, tem se relacionado com técnicas fundamentais ao mundo do vídeo, do cinema e da música eletrônica. Através das figuras do DJ e do programador, Bourriaud analisa a apropriação e a heterogeneidade como princípios caros a esses processos, conferindo ao termo “pós-produção” uma dupla via de sentido: para além de uma etapa, o mesmo está ligado a um uso que questiona a separação entre produção e consumo.

O que Bourriaud chama de “pós-produção”, ainda, são os processos que se perguntam a respeito de como engendrar outros modos de produção e consumo a partir do “caos cultural”, da multiplicidade de produtos, informações, ferramentas e formas que, em velocidade cada vez mais acelerada, nos são oferecidos pelo mercado e pela indústria. As obras que trabalham com apropriações, mixagens e montagem – isto é, que partem de produtos aparentemente finalizados – perseguem, segundo o curador e crítico de arte, uma indistinção entre produção e consumo atribuindo a esta última prática, comumente concebida como passiva, a capacidade de gerar uma espécie de produção silenciosa e pirata que dá seguimento à cadeia produtiva. A partir do interesse pelas relações entre formas e formatos preexistentes, essas obras de arte parecem ser capazes de gerar formas de vida e sociabilidade em relação ao que é concebido como patrimônio exclusivo:

Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras de patrimônio mundial e colocá-las em funcionamento. Aprender a usar as formas (...) é, em primeiro lugar, saber tomar posse delas e habitá-las. (BOURRIAUD, 2009, p. 14)

Tomar posse de formas já engendradas, seja no cotidiano ou na própria cultura, é um gesto que acaba por tornar inútil uma certa proposta de uso no qual as mesmas foram delineadas. Isso não quer dizer que estamos diante de obras que inauguram essa gestão dos usos, mas as mesmas parecem dar a ver, de maneira mais evidente, que a arte sempre lidou com o deslo-

cimento de formas estáveis, tanto no que diz respeito a aspectos estruturais, quanto no que concerne a especificidades que delimitam o que é ou não um uso material próprio ao artístico. Os vanguardistas do início do século XX, por exemplo, propunham a criação de estruturas formais – da literatura às artes plásticas – que fossem radicalmente diferentes em relação ao que comumente era entendido como arte, tendo em vista a “novidade” e o “estranhamento” como parâmetros absolutos. Nos trabalhos artísticos aos quais se refere Bourriaud, “a pergunta artística não é mais: o que fazer de novidade? e sim: o que fazer com isso?” (2009, p. 13), de modo que o uso se desloca de uma origem e finalidade bem marcadas, para se instalar nos percursos possíveis que as relações entre diferentes formas podem criar. Nesse sentido, os artistas contemporâneos parecem se interessar mais por “inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original”⁵⁰.

Bourriaud fala de uma habitação desses artistas em formas já historicizadas, sinalizando que os mesmos praticam uma espécie de locação, isto é, alugam-nas por tempo determinado a fim de propor um uso não encerrado tanto dessas formas, quanto do próprio trabalho, visto que, em seguida, logo se mudarão para outro espaço de habitação criativa. Em *um teste de resistores*, há uma seção chamada “ordem alfabética” em que Marília Garcia insere seu poema “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente”. Antes, porém, diz-se:

já falei sobre este poema
 “a garota de belfast ordena *a teus pés*
 alfabeticamente”
 então começo de novo
 queria contar como foi o *começo*
beginning again
 contar como comencei a escrever
 este poema
 peguei o livro *a teus pés*
 e reordenei os versos
 em ordem alfabética
 depois peguei uma personagem do joseph brodsky
 que estava em belfast
dangerous town ele diz
 ela tinha os cabelos curtos
 para que menos partes suas sofressem
 quando alguém a machucasse
 a garota de belfast fez o poema
 recortando os versos de ana c. que começavam
 com a letra *a*
 hoje é dia 18 de dezembro de 2013
 e estamos imersos em listas e mais listas
 que seguem enumerando os acontecimentos do ano
 os maiores feitos e os melhores

50 BOURRIAUD, loc. cit.

isso foi o que disse pra ela
mais cedo quando o telefone tocou
e estávamos as duas soterradas em tantas
listas

o som ao redor *é um grande filme*
ela disse e eu concordei
mas não queria saber de listas
eu disse e pensei que hoje
é dia 18 de dezembro de 2013
e estou mais para outro tipo de enumeração
em ordem alfabética
escolha um livro de que você goste
e ordene alfabeticamente
(...)
(GARCIA, 2014, p. 43-44)

Como em um manual de instruções, os dois últimos versos do trecho acima, através do modo imperativo dos verbos, sinalizam uma ordem, uma espécie de *do it yourself* endereçado ao leitor. Marília diz ter partido da enumeração alfabética, lista que usamos em uma série de situações do cotidiano, para criar o poema em questão, suscitando uma relação, ainda que de forma concessiva, entre seu poema e as tantas listas que consumimos e produzimos ao fim de cada ano. O começo do poema, isto é, sua origem, seja encenado ou não, é apresentado em ligação direta com um formato preexistente que possui uma finalidade própria, a organização das coisas. Nesse sentido, o poema se inscreve numa linha de parentesco com o dadaísmo, por exemplo, que se utilizava do sorteio – outro formato de uso comum e cotidiano – de palavras aleatórias como um de seus métodos de criação. A noção de “novidade”, deste modo, acaba por deslizar do sentido de “criação a partir do nada”, para um “uso destinado a outro fim”, conferindo à poesia uma relação com a vida e os formatos outros que a princípio lhe seriam impróprios.

Marília se apropria, ainda, de uma personagem do poeta russo Joseph Brodsky, aparentemente a fim de lhe dar voz em seu poema. Quem realiza a ordenação alfabética, contudo, é a garota de Belfast pelas mãos da poeta, de maneira que, se nos perguntarmos de quem é a voz do poema, esta se multiplica, sendo atravessada, ainda, pelas interferências dos ruídos de Ana Cristina César:

98 voltas pelo parque antes de cair em
círculos sobre o próprio peso
98 vezes dizia o mesmo:
*você pode ou não pensar em algo
definitivo.* parecia a garota de belfast com
sua memória dobrada como um paraquedas
dentro do tecido eletrizado.
enquanto falava e descia a

escada lateral recortando os ruídos
da orquestra. a roda da bicicleta
girando em *loop* esfarelando os
reflexos no ar e seis horas parada diante
do ralo, *pode ou não pensar em algo*, sentada na beira do
quarto. olha de longe quando o carro
passa, desce à noite pelos trilhos
quando tudo é uma vingança
fala de pontes atravessando os túneis
da cidade e ordena *a teus pés*
alfabeticamente
(GARCIA, 2014, p. 44)

“*você pode ou não pensar em algo/ definitivo*”, dizem dois dos versos do trecho acima, fazendo-nos pensar na proposta do próprio poema: engendrar outros usos possíveis da personagem de Brodsky, de *A teus pés*, da ordenação alfabética e mesmo da criação poética. Alguns versos e imagens são interessantes no que concerne às relações possíveis entre os processos que envolvem o gesto de ordenar alfabeticamente e a escrita de um poema. A atmosfera de repetição que atravessa “a garota de belfast...” – delineada pelas noventa e oito voltas dadas em torno do parque antes da queda, pela roda da bicicleta girando em loop e, posteriormente, pela disposição de alguns dos versos de Ana Cristina César – pode nos remeter aos testes e mais testes que fazemos antes de chegar ao fim tanto de uma organização alfabética, quanto de um poema. Ainda nessa linha de raciocínio, também as imagens do recorte de ruídos da orquestra e das seis horas paradas diante do ralo podem suscitar o percurso de corte e montagem de um poema, bem como de uma lista, assim como a insistência e o esforço muitas das vezes envolvidos nos gestos de escrita e ordenação alfabética. Não que esta seja a única chave de leitura possível para “a garota de belfast...”, nem que o texto se resolva, encerrado a partir da identificação desses elementos, mas os mesmos não deixam de apresentar relações possíveis pelo modo como se articulam com os usos implicados no poema: a criação poética e a ordenação alfabética.

No formato em vídeo deste mesmo poema⁵¹, é possível observar ainda mais claramente os usos da repetição, do corte e também da apropriação de outras obras. Marília Garcia toma algumas imagens do filme *Je, tu il elle*, da cineasta belga Chantal Akerman, para compor a leitura de “a garota de belfast...”. Retomamos a relação da poeta com o cinema, dessa vez, não para pensar em como sua poesia, enquanto texto impresso no formato livro, utiliza-se da encaenação de processos fundamentais à produção de um filme. Aqui, desdobramos o convívio

51 O vídeo pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>

com a forma-cinema a fim de pensar o uso do poema como um filme que de fato se realiza, defendendo a tese de que o vídeo poema é, também, cinema.

O som ao fundo, logo no começo do vídeo, parece pertencer à digitação de um teclado de computador, como se o texto estivesse sendo escrito no momento exato em que começa a passar o filme na tela. Antes mesmo de começar a leitura do poema cujo primeiro verso é, conforme vimos no trecho anterior, “98 voltas pelo parque antes de cair em”, quase como o balbucio de alguém que fala enquanto digita, é possível ouvir a voz de Marília Garcia em um *voice over*, que se estende até o final do vídeo, citando alguns versos de Ana Cristina César, dando a ver sua presença mesmo “fora” do poema. A primeira sequência de imagens traz uma personagem do filme de Chantal deitada sobre o único colchão de um quarto aparentemente vazio, acompanhada de alguns dos versos de “a garota de belfast...” que vão surgindo na tela enquanto a poeta faz a leitura, como “você pode ou não pensar em algo definitivo”. Quando, então, a personagem começa a se levantar do colchão, seu movimento é interrompido por um corte que “rebobina” a cena, recurso que tanto remete às repetições que atravessam o poema como texto, quanto testam a dimensão fílmica do mesmo. Esse *reverse* é utilizado uma série de vezes ao longo do vídeo, que apresenta uma montagem de cortes abruptos e cenas que oferecem apenas *inserts* de sua relação com o texto. Um desses *inserts* é a cena em que a mesma personagem aparece deitada de bruços no mesmo colchão, agora filmado sob outro plano, escrevendo em um papel. Em outro, uma série de papéis são dispostos no chão pela personagem, que parece ordená-los em alguma sequência, interrompida uma série de vezes pelo mesmo recurso que faz com que a cena rebobine.

Retornando ao poema em livro, agora para pensar a ordenação dos versos de Ana C., parece que a reconfiguração dos mesmos não serve à busca de um outro sentido legível, que funciona por si só. Ou, dizendo de outro modo, a legibilidade desse texto se dá em ressonância com os textos de Ana Cristina César, funcionam como uma espécie de eco que dá a ver a insistência de algumas imagens e palavras que passam despercebidas numa olhada mais despretensiosa de *A teus pés*:

agora nessa contramão
agora chega
agora é a sua vez
agora estamos em movimento
agora pouco sentimental
agora sou profissional
água
água na boca
agulhadas
(...)

as cartas
as cartas, quando chegavam
as lupas desistem
as mulheres e as crianças
asas batendo
atravessando a ponte
atravessando a grande ponte
atravessa vários túneis da cidade
autobiografia. não, biografia
aviso que vou virando um avião
azul deixo as chaves soltas no balcão
azul que não me espanta
(GARCIA, 2014, p. 45-46)

Antes do trecho acima, há uma parte do poema onde se lê: “como extrair o áudio de uma imagem/ congelada?” era a etiqueta que colava nas paredes/ para tentar descobrir como chegar com precisão/ e ao fundo a voz pela fresta/ a ordenar este livro”⁵². A princípio, é à garota de Belfast que se refere a cena descrita, porém é possível pensar nos poemas de Ana C. como imagens congeladas das quais Marília, ao ordená-los alfabeticamente, tenta extrair algum tipo de áudio, nem que sejam ruídos. Ao se utilizar dos versos de Ana Cristina, Marília não somente delinea relações entre sua própria poesia e a da poeta dos anos de 1980, como acaba por promover furos na escrita desta última que arejam as possibilidades de sentido perceptíveis num poema acabado.

Ainda interessada em perceber os ruídos do poema, Marília Garcia ordenou alfabeticamente seu próprio poema “é uma lovestory e é sobre um acidente”. Assim como num texto citado no primeiro capítulo, onde a poeta diz que um amigo contou quantas vezes aparecia a palavra “deslocamento” ao ler *um teste de resistores*, a insistência desse vocábulo parece apontar para algo que ecoa e escoo do livro, também a recorrência das palavras “amor” e “você”, por exemplo, quando destacadas em “lovestory, de a-z”, constroem uma outra atmosfera para o poema. A começar do título da ordenação alfabética, parece que estamos diante de um manual capaz de ensinar, “de a-z”, tudo sobre uma “lovestory”. Quando nos deparamos com o poema, o que há é uma série de lacunas, cortes, coisas por dizer, que dão ao texto um tom ao mesmo tempo acelerado, nebuloso e permeado de furos, como podem ser uma história de amor e um acidente:

(...)
o amor é um efeito especial
o amor é alguém entrando
o amor é este olhar que mancha
o amor é isso

52 GARCIA, loc. cit.

os pontos
ou muito escuras
para tocar na sua tela
pensa que viu tudo
perguntando
pode sentir o efeito
primeiro a cena congelada
sempre que muda
três horas na chuva esperando
um dedo pousa no vidro
um efeito-estertor
um olho cinzento que treme
uma fossa abissal
uma nuvem
vermelho pendurado
vértice
você entre as ferragens
você lembra do que aconteceu
você lembra o que
você lembra o que disse na hora
volpi ou verdi⁵³

Em “uma partida com hilary kaplan”, outra seção de *um teste de resistores*, há um poema feito somente de perguntas que, segundo Marília Garcia, lhes foram colocadas por Hilary Kaplan no processo de tradutora de alguns dos poemas de *20 poemas para o seu walkman* para o inglês. Conforme explica em algum outro momento do livro, a poeta parece ter se apropriado do mesmo procedimento de Charles Bernstein em “um teste de poesia”, criado a partir de perguntas de um tradutor de sua poesia para o chinês:

quando você diz
apagar
quer dizer
deixar de existir?
como é que se apaga
uma pessoa?
riscar um mapa de um ponto a outro
significa que é possível alterá-lo?
ou tem o mesmo
sentido de apagar com
uma borracha?
(...)
como é geograficamente a posição *de frente para o estádio?*
como é geograficamente *olhar para os pés*
quando a pessoa está boiando?
e quando está deitado
qual a direção?
(...)
quem é francesc? onde ele está?

53 Poema publicado no site da revista Modo de usar & co. em julho de 2012

Acesso em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2012/07/e-uma-lovestory-e-e-sobre-um-acidente.html>

ele se perdeu com outras
pessoas? o que houve depois
de descer a rua?
ele se afogou? ou foi apagado?
ele sumiu como personagem
ou foi alguém que desapareceu
da vida?
(...)
(GARCIA, 2014, p. 89-91)

A poesia de Marília não se alia exatamente à proposta dos artistas que, segundo Bourriaud, pensam em termos de mercado, consumo industrial e marketing ou concebem a obra de arte como mercadoria. Contudo, parece haver, em sua escrita, algo que se relaciona com o percurso desses artistas, curiosos pelos modos de sensibilidade e sociabilidade que podem se engendrar a partir do convívio com outras obras, das mixagens e de como esses usos do que a princípio já estaria pronto dão a ver, para esses objetos e mesmo para a arte, outros modos possíveis de criação. Nesse processo de tomar, ao mesmo tempo, perguntas feitas por Hilary Kaplan e a ferramenta de Bernstein, a produção do poema se confunde com o consumo. O que entendemos como “do outro” desliza desse lugar de pertencimento para um uso comum: tanto o jogo de Charles Bernstein passa a ser, também, de Marília – uma partida pode ser um jogo –, quanto o simples gesto de copiar e montar as perguntas passa a ser um exercício possível de criação poética. Essa espécie de pirataria praticada pela poeta não somente prolonga o uso da proposta de Bernstein, como acaba por dar a ver, através de perguntas provocadas pelo outro – a tradutora –, questões que atravessam sua poesia: a possibilidade de alteração dos mapas, a multiplicidade de localizações geográficas suscitadas por um deslocamento da linguagem, a elipse da subjetividade poética por um uso não definido dos pronomes pessoais.

Embora, conforme já foi dito, não nos interesse pensar exatamente o par opositivo *utilidade/inutilidade*, há dois elementos interessantes no pensamento de Georges Bataille, componentes de seu esboço sobre uma “economia do inútil”, que gostaria de pensar em um sentido móvel. Esses elementos são a perda e o excesso, que funcionam como medidas potentes do uso para o filósofo francês. Em *A noção de despesa* (1933), estudo sobre consumo e gasto que precede *A parte maldita* (1949), livro em que aprofunda discussões sobre economia, Bataille se faz perguntas a respeito da finalidade a que serve nosso consumo, traçando um outro percurso possível para o uso através de práticas que não se inserem numa economia pautada na produção. Sobre o “princípio da perda”, afirma Bataille:

A atividade humana não é inteiramente redutível a processos de reprodução e conservação. E o consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo

necessário, para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva: trata-se, portanto, simplesmente da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelas despesas ditas improdutivas: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de *despesa* para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção. Ainda que sempre seja possível opor, umas às outras, as diversas formas enumeradas, elas constituem um conjunto caracterizado pelo fato de que em cada caso a ênfase é colocada na *perda* que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido. (BATAILLE, 1933, p. 30)

No pensamento batailleano, a perda e o excesso se relacionam à possibilidade de um uso em que não há um interesse pela manutenção de uma cadeia produtiva. Bataille valoriza os usos em si, aqueles que, segundo o próprio, não servem a nada além da própria realização. No caso da atividade literária, por exemplo, haveria uma espécie de “perda simbólica”, ligada à tentativa de afastar a palavra da servidão discursiva, isto é, de um consumo que tem como fim a comunicação. Tal reflexão é possível na medida em que, à época do filósofo francês, produção e consumo eram práticas social e economicamente divergentes: uma classe detinha os meios de produção, enquanto outras estavam destinadas exclusivamente ao consumo. Assim, o único modo de se opor à lógica de produção, do ganho, da conservação, do acúmulo, para Bataille, era um uso inútil dos objetos, do próprio corpo, da linguagem, do trabalho, etc.. Ainda que não possamos dizer, exatamente, que vivemos em um mundo onde as esferas de produção e consumo não são mais duas, isto é, que tal oposição não mais existe, a possibilidade de acesso a algumas ferramentas – antes exclusivas à classe dominante –, de algum modo, parece borrar as fronteiras entre aqueles que consomem e os que produzem. Com o advento da internet, a fabricação de notícias deixou de ser unicamente reservada à imprensa oficial; a disponibilidade de programas em que se pode gravar, editar e montar vídeos já não é mais restrita aos produtores do audiovisual; com o *boom* das oficinas de criação, no Brasil, as ferramentas de criação artística, antes ditas originais e pessoais, são de alguma maneira compartilháveis. Segundo Nicolas Bourriaud, uma certa arte contemporânea se instala exatamente nesse limite entre produção e consumo, numa busca pelo desfazimento das fronteiras entre essas dimensões.

Para Bataille, a perda se refere à utilidade e finalidade a que estão destinados os produtos e práticas, enquanto o excesso é a sobra de uma cadeia produtiva, mas também aquilo que nela não se conforma, que não serve para nada. O percurso que o filósofo francês traça é pela

retirada de certos produtos e práticas da transitividade de uma cadeia cujo objetivo se apresenta de modo previamente definido. Por outro lado, se a distinção entre produção e consumo se encontra, em certa medida, borrada na contemporaneidade, parece que se multiplicam as possibilidades de uso. Em outras palavras, o uso, antes destinado, agora se apresenta em estado de abertura. Diante desse cenário outro socioeconômico, será possível, ainda, falar sobre perda e excesso?

Se, conforme aponta Bourriaud, a tendência de uma certa arte, hoje, é a tentativa de se utilizar daquilo que é produzido – e não exatamente a própria oposição àquilo que se encerra numa lógica específica de produção –, talvez a questão não seja mais a inutilidade como forma de resistência, e sim a possibilidade de traçar vias alternativas tanto para a produção, quanto para o consumo. Logo, a perda simbólica na qual está envolvida a arte contemporânea, ao que me parece, se refere tanto a um uso não encerrado dos objetos, quanto ao desfazimento da noção de propriedade privada envolvida nos mesmos – inclusive nos objetos artísticos. O que excede – e cede –, portanto, é a especificidade do objeto, seu pertencimento a quem o produziu, bem como a própria noção de arte, não mais calcada na origem. Assim, nessa linha de produção alternativa que vai se engendrando, a conservação parece estar ligada à possibilidade de continuação de um uso, isto é, de pôr um produto a princípio fechado em relação com outras coisas, desestabilizando sua origem e finalidade. É numa outra transitividade, pois – nesse gesto de se deslocar para o outro e ao mesmo tempo prolongar o uso –, que hoje parece possível a realização da perda e do excesso na arte, não exatamente em sua oposição a um sistema produtivo.

3.2 – um teste de outros suportes: o poema como ensaio e vocalização

Celia Pedrosa, em “A poesia e a prosa do mundo”⁵⁴, traça um percurso – ou *perlaboração* – em torno de algumas das noções de poesia que tensionam as relações entre o poético e o prosaico, passando pelo Romantismo alemão, Walter Benjamin, o Simbolismo, Baudelaire, Mallarmé, etc. Celia destaca que, desde o Romantismo alemão, a especificidade poética se relacionava à ideia de prosa, mas em um movimento de aproximação e contenção, afastando-se da “prosa ornada” na qual se resguardava o romance. Ou seja, no Romantismo mesmo, já

54 PEDROSA, CELIA. “A poesia e a prosa do mundo”. In Revista Gragoatá: Niterói, n. 28, p. 27-40, 1. sem. 2010

se defendia uma poesia que pudesse ser ensinada, utilizada e fabricada como qualquer outro produto ou material artesanal, livre de formas rígidas, mas ainda em busca de uma linguagem própria e absoluta. Na esteira de Jacques Rancière em *La palabra muda* (2009), Celia Pedrosa aponta que essas noções de poesia calcadas numa tensão em relação ao que lhe seria próprio engendraram um entendimento da literatura pautado no paradoxo, sinalizando que esta parece sempre estar em um empreendimento contra a própria dissolução, reinventando-se a partir das próprias contradições.

Três pontos são centrais à análise em “A poesia e a prosa do mundo”:

A primeira diz respeito então à definição da especificidade da poesia justamente pelo modo como ela se inscreve no coração do comum. A segunda reside no fato de que essa definição na verdade, não delimita uma forma, mas propõe uma aproximação irresolvida entre formas e linguagens diversas, nas quais sempre se acentua o paradoxo. A terceira decorre do modo como essa tensão entre poético e prosaico, verso e frase, palavra, ritmo e imagem, pensamento e realidade material, a contrapelo de toda classicização, solicita uma sintaxe, uma narratividade e, conseqüentemente, uma temporalidade disjuntivas, contrariadas. (PEDROSA, 2010, p. 31)

Esse texto nos é relevante não somente pelas questões apontadas no trecho acima, que dialogam com o que me proponho a pensar em relação à especificidade da linguagem poética, mas também pelo vínculo possível com “O fim do poema”, de Agamben, que também engendra um pensamento sobre a poesia pousado na relação com o que a princípio estaria fora da mesma. O primeiro movimento que o poético faz para além dos próprios limites, ao que parece, é através do tensionamento da sintaxe, das estruturas frasais, apropriando-se da proximidade com os objetos – essa ligação nunca totalmente desvendada entre palavras e coisas – própria à linguagem prosaica. Talvez seja uma espécie de pré-mixagem, a primeira testada na poesia, o uso dos recursos e ferramentas sintáticas comumente atribuídos a esse grande outro que é a prosa. Apropriação que, conforme bem sinaliza Celia, repõe “a demanda de relação entre poesia e vida, entre poesia e prosa do mundo” (2010, p. 33). “A poesia e a prosa do mundo” é, ainda, um texto sobre os primeiros livros de Marília Garcia, especialmente sobre a reescrita de *encontro às cegas* em *20 poemas para o seu walkman*. A respeito da poesia de Marília, de sua “narrativização serial”, Celia propõe que:

(...) a referência à oralidade não carrega, de nenhum modo, nostalgia de um valor comunitário pré-industrial, nem tampouco de um valor messiânico-pedagógico caracteristicamente burguês, como em algumas manifestações da poesia moderna e mesmo contemporânea. Nela o endereçamento tem como suporte agora uma voz que reproduz a escrita tipográfica, e se quer reproduzida por sua vez numa prótese técnica da boca e do ouvido⁵⁵. [grifo meu]

um teste de resistores, conforme já foi dito, tem como marca mais sensível a mudança de dicção em relação aos outros livros de Marília. Dicção esta, agora ainda mais próxima da linguagem falada, dedicada a dar corpo – e voz – ao que Celia Pedrosa, por meio de outros vestígios, aponta já em 2010: uma inclinação para outros suportes e usos que não somente os resguardados pelo papel. Quase intuitivamente, através da imagem de uma “prótese técnica da boca e do ouvido”, “A poesia e a prosa do mundo” parece prever uma radicalização das relações entre poesia e oralidade que a poeta até então não havia testado. A característica serial atribuída por Celia aos poemas de Marília Garcia, em diálogo com as leituras de Flora Süssekind a respeito das poéticas de Carlito Azevedo e João Cabral de Melo Neto, adquire ainda mais força no contexto das falas da poeta em eventos. “blind light” parece ter sido o primeiro poema de Marília escrito para ser falado – segundo a mesma, em um evento do Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo –, sendo o responsável, ainda, pelo tom oralizado que permeia o livro.

O último poema de *um teste...*, “a poesia é uma forma de resistores?”, não somente produz uma espécie de eco do título, como retoma um trecho de “blind light”, reconfigurando-o. A relação entre esses poemas – dispostos como primeiro e último – confere ao livro “a presença de um outro tipo, metódico, de inacabamento (...)” (SUSSEKIND, 1998, p. 171), próximo ao que analisa Süssekind em *A poesia andando*. Tal “tipo” se refere à serialidade, isto é, à insistência e ao retorno aos mesmos assuntos, como se o poema fosse uma espécie de ensaio, marcado por sua semelhança tanto ao gênero ensaístico, quanto aos exercícios praticados por atores antes de uma apresentação. Flora Süssekind identifica, nesse procedimento serial, um movimento que redimensiona o tempo do poema, sendo este não mais um recorte suspenso, mas o prolongamento de uma temporalidade disjuntiva (PEDROSA, 2010, p. 31) que, a meu ver, prolonga ao mesmo tempo a possibilidade de uso do poema.

Carlito Azevedo, em publicação recente no Suplemento Pernambuco⁵⁶, página de cultura do Diário Oficial do estado, comentou seu interesse por uma poesia afastada de formatos preestabelecidos, seja um soneto ou o que o poeta chama de *formato-canção*, “aquele poema que dura um pedaço razoável de página como uma canção dura em média 3 minutos e meio. E, como a canção, enfeixa um sentimento e uma voz única”. Carlito evoca a necessidade de uma consciência a respeito do fazer poético que o aproxime do gesto de escrever “ensaios sobre a vida danificada”, recorrendo a Jacques Rancière para dizer que a poesia que lhe interessa é

56 O texto pode ser lido na íntegra em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/67-bastidores/1765-poemas-sobre-a-vida-danificada.html>

aquela que engendra novas formas de “narratividade, de expressividade e de inteligibilidade”. A definição de poesia que Carlito Azevedo acaba por propor é interessante para pensarmos o que analisa Flora Süssekind a respeito das relações entre a serialidade – esse recurso que prolonga o tempo e o uso do poema – e o ensaio. Mas, também, o exercício poético de Marília Garcia a partir da imagem de um chuveiro elétrico com a resistência queimada – *danificada*. Entre “blind light” e “a poesia é uma forma de resistores?”, a insistência e o retorno se materializam num trecho quase idêntico, mas a serialidade pode ser percebida, ainda, nas reflexões em torno do gesto mesmo de escrita e do que seria a própria poesia, assunto que Marília Garcia prolonga nas falas em eventos, em sua maioria acadêmicos, e também num ensaio cujo título é “O poema no tubo de ensaio”, parte do livro *Sobre poesia: outras vozes* (2016), organizado por Celia Pedrosa e Ida Alves, e dedicado a ensaios escritos por poetas.

Tentarei pensar esse prolongamento do uso ao qual me refiro, calcado na composição de uma temporalidade disjuntiva, em estado de abertura, que se desloca do formato-livro para uma investida – e um teste – na serialidade possível do poema, agora, falado. Retomo “do que falamos quando falamos de uma hélice?” – ou “la helice”, como aparece nomeado depois –, já comentado, sob outro viés, no primeiro capítulo deste trabalho, a fim de analisar a empreitada de Marília Garcia pelas veredas de outros formatos, capazes de produzir modos de interação entre poesia e público – a palavra “leitor” parece não caber nesse contexto – diferentes do texto impresso. Junto a alguns originais que me foram concedidos pela própria poeta, falarei do lugar de quem assistiu a parte dessas “falas-poemas”, na tentativa de recuperar um *sentir* do momento e do “pós-momento” dessas apresentações que, concomitantemente, suspendem e serializam o tempo e o uso de um poema que é e não é o mesmo.

Em novembro de 2014, pouco tempo depois de lançado *um teste de resistores*, houve um evento na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, chamado “De que falamos quando falamos de poesia?”. O seminário, organizado por Carlito Azevedo, Flora Süssekind e Marion Naccache, se dedicou a discussões em torno da expressão “ação poética”, reunindo intelectuais, poetas, artistas e editores interessados em pensar suas práticas em relação com a práxis social, isto é, estratégias de atuação no contexto cultural contemporâneo. “do que falamos quando falamos de uma hélice?”, aparentemente escrito para este evento em especial, começa com a imagem de uma hélice que paralisa:

1.
queria começar falando de uma **hélice**
que eu vi na semana passada
era uma hélice enorme para o tamanho do avião
eu nunca tinha visto um avião de **hélice**.

uma hélice serve para deslocar mas uma hélice pode paralisar
 quando eu vi a hélice
 pensei nas nuvens de verdade e pensei num poema do drummond
 eu estava indo para juiz de fora
 participar de um festival de poesia
 e eu ia ler um poema chamado “malaysia airlines voo MH17”
 ao chegar na pista do aeroporto viracopos
 eu vi a hélice e quando vi a hélice pensei
 “não posso entrar nesse avião”
 em outras palavras não podia mais me deslocar
 eu queria falar do que falamos
 quando falamos de uma hélice
 uma hélice serve para deslocar
 eu queria falar da hélice
 mas vou falar do poema que eu ia ler
 em juiz de fora.
 (...) ⁵⁷

A hélice, nessa fala-poema, possui uma função análoga a da resistência queimada do chuveiro elétrico em *um teste de resistores*: ambas são encenadas como pontos de partida do percurso traçado ao redor da pergunta “o que é a poesia?”. A analogia entre tais imagens é possível, ainda, se pensarmos que as mesmas estão relacionadas, cada qual a sua maneira, à necessidade e à impossibilidade de deslocamento. As hélices, em seus estados de funcionamento normal, conferem movimento a transportes aéreos como o avião, enquanto os resistores funcionam de modo a transformar energia elétrica em energia térmica através do impedimento da passagem da primeira. Nesse texto, no entanto, a hélice é algo que paralisa, de forma que tanto ela quanto o resistor são, ao mesmo tempo, algo que impede e possibilita a criação de uma outra coisa. Deslizando da condição de elementos da vida cotidiana, para se tornarem uma espécie de dimensão conceitual que dá fôlego ensaístico a essas “falas-aventuras”⁵⁸ de Marília, a hélice e o resistor talvez se aproximem da “vida danificada” sobre a qual a poesia contemporânea, para Carlito Azevedo, deve ensaiar: um lugar possível de escrita que testa a necessidade e a impossibilidade de deslocamento de formas prefiguradas do fazer poético.

Em “É possível definir o ensaio?”⁵⁹, Jean Starobinski, utilizando-se da etimologia da palavra “ensaio”, associa ao gênero a imagem das balanças que dispõem em seus pratos peso e contrapeso, sinalizando que as medidas de pesagem da escrita ensaística são variáveis. Sen-

57 Trecho da versão de “do que falamos quando falamos de uma hélice” para o evento da Casa de Rui Barbosa em novembro de 2014 (arquivo cedido pela poeta)

58 Aproprio-me do que diz a crítica portuguesa Silvina Rodrigues Lopes em *Literatura, defesa do atrito*, citada no texto de Marília Garcia sobre o qual nos debruçamos agora, para pensar suas falas-poemas: “a silvina rodrigues lopes disse que/ para a poesia continuar/ é preciso construir *falas-aventuras*/ que abram caminho através do desconhecido”

59 STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. In Revista Remate de Males: Campinas-SP, (31.1-2): pp. 13-24, Jan./Dez. 2011.

do, simultaneamente, “exame atento” e “exame verbal” (2011, p. 14), o ensaio se constitui de uma relação indissolúvel entre objetividade e subjetividade talvez muito próxima a da escrita poética. Por meio de uma pergunta que sempre parece retornar – “que sei eu?”⁶⁰ –, o ensaio, para Starobinski, é um “pensar com as mãos”⁶¹. Ao que me parece, esse “pensar com as mãos” é, também, pensar o que está ao alcance das mãos, ou quem sabe dar às mãos e aos objetos as medidas e formatos um do outro – como se pode fazer a uma hélice ou à resistência de um chuveiro. Ainda a respeito das relações entre objetividade e subjetividade estreitadas pela escrita ensaística, segundo Starobinski, nessas falas de Marília que me parecem, também, aventuras pelas veredas do ensaio, o que comumente se toma por objetivo – a tal reflexão em torno “do que falamos quando falamos de poesia” – não funciona de modo a esconder ou mascarar a subjetividade – no caso de Marília, ainda mais radicalmente, por vezes, a intimidade. Ao contrário, estabelece-se uma espécie de jogo duplo em que essas esferas geralmente entendidas como separadas são esvaziadas e preenchidas de diferentes formas ao longo dos poemas. Como em tanques interligados por onde passam líquidos, ao passo que um esvazia, o outro enche. A dependência de um pelo outro é irremediável.

Desde *um teste de resistores*, a escrita de Marília Garcia tem sido permeada por anedotas atravessadas tanto por sua vida privada, quanto pela vida pública de poeta, tradutora, editora e pesquisadora na área de literatura. “você chorou em bruxelas?”, “o que é um começo?” e “uma mulher que se afoga” são alguns dos exemplos de *um teste de resistores* que, junto com “blind light” e “a poesia é uma forma de resistores?”, apontam para uma busca pela dissolução dos limites entre escrita literária e vida. As reflexões em torno do que é a poesia em *um teste de resistores* – esse livro que dá a ver a possibilidade de uma teoria e crítica literárias delineadas junto à práxis poética – são possíveis por uma relação implicada, quase necessária, com a vida em seu estado mais pessoal, íntimo, nomeado. Em “do que falamos quando falamos de uma hélice?”, Marília traça o mesmo percurso, mesclando o desconforto sentido ao enviar o poema “malaysia airlines voo MH17” para uma revista – situação na qual se sentiu na obrigação de explicar que se tratava de um “experimento”, pois a princípio aquilo não parecia um poema – às pequenas anedotas, contadas em “a poesia é uma forma de resistores?”, em que algumas pessoas lhe perguntavam se havia algum poeta francês contemporâneo publicado no Brasil:

(...)

60 Loc. cit.

61 Ibidem, p. 17

um dia o escritor francês henry deluy veio ao brasil
 e marcou uma reunião com alguns poetas
 ele perguntou se havia algum poeta francês contemporâneo
 publicado no brasil
 ao ouvir a resposta “nathalie quintane”
 o henry deluy disse *mais ça c’est pas de la poésie*
 um dia fui a mérilheu conhecer o escritor emmanuel hocquard
 ele perguntou se havia algum poeta francês contemporâneo
 publicado no brasil
 ao ouvir a resposta “nathalie quintane”
 emmanuel hocquard disse *mais ça c’est pas de la poésie*
 (...) ⁶²

A anedota, segundo os dicionários, é uma pequena história que narra curiosidades geralmente à margem de situações ou questões mais sérias. Trata-se de um gênero narrativo atrelado ao conhecimento comum, no sentido de ordinário e comunitário, cuja origem e veracidade dos fatos contados não se sabe exatamente onde reside, mas os mesmos parecem representar, pelas relações delineadas na história, algo que se encontra, de algum modo, nas situações ou questões oficiais. No momento em que Marília Garcia traz, junto a essas falas-poemas, histórias pessoais que de alguma maneira dialogam com um pensamento em torno do que é a poesia, parece que há um deslizamento da dimensão íntima dessas pequenas narrativas, para uma dimensão mais coletiva. A frase – em tradução livre, *mas isso não é poesia* – repetida por diferentes escritores em relação à poesia de Nathalie Quintane, seja encenada ou não, produz uma pequena representação das discussões que atravessam uma série de momentos da história oficial não somente da poesia, como da literatura em geral.

A parte de “a poesia é uma forma de resistores?” retomada nessa primeira versão de “do que falamos quando falamos de uma hélice?” aparece reescrita de modo a fazer sentido com o contexto principalmente espacial do evento. Neste trecho a que me refiro, Marília descreve, já em *um teste de resistores*, o percurso geográfico feito até chegar ao Centro Universitário Maria Antonia, onde falou parte de “blind light” pela primeira vez. Em “do que falamos quando falamos de uma hélice?”, o percurso, antes marcado por ruas, praças e estações de metrô da cidade de São Paulo, no evento da Casa de Rui Barbosa é retrçado pelas ruas, praças e estações de metrô da cidade do Rio de Janeiro. Esse jogo que Marília Garcia faz entre o poema e o contexto específico onde o mesmo se encontra oralizado produz pelo menos dois efeitos: o primeiro deles se relaciona com a abertura do poema, com um tensionamento da suspensão temporal, do instante, próxima da que se refere Flora Süssekind ao contrapor a temporalidade serial da poética de Carlito Azevedo. No caso de Marília, ao mesmo tempo em

62 Versão de “do que falamos quando falamos de uma hélice” para o evento na Casa de Rui Barbosa (arquivo cedido pela poeta)

que o poema funciona sozinho, suspenso, ao ser constantemente retomado, reproduz não somente *um teste de resistores*, como as próprias reescritas, “inserindo-se (...) numa estranha seriação, como parte, e desdobramento” (PEDROSA, 2010, p. 34) que, de algum modo, prolonga o uso do poema. O segundo efeito é a possibilidade de uma sensação por parte do público, provocada por essa abertura e reescrita, de que o poema é descartável, efêmero, como se funcionasse somente naquele contexto espaço-temporal.

Em *um teste de resistores*, o trecho a que me refiro se encontra assim:

eu acho que aqui em são paulo
as pessoas costumam atravessar a rua na faixa de pedestres
eu acho que aqui em são paulo
as pessoas não têm a mania
de atravessar a rua no meio dos carros
é o que tenho pensado aqui em são paulo
por exemplo
estou indo falar no centro universitário maria antonia
e atravesso a rua fora da faixa de pedestres
estou indo falar no centro universitário maria antonia
e resolvo ir de metrô para a vila buarque
quantos passos na rua *que atravesso?*
quantas ruas pelo trajeto?
quantas coisas no tempo acumuladas?
fico pensando no caminho que vou fazer
tomar o metrô na estação ana rosa
linha azul direção tucuruvi
descer na sé baldear para a linha vermelha
direção palmeiras barra funda
descer na república
depois pegar a avenida ipiranga
entrar na consolação e pronto
chego na rua maria antonia em meia hora
(...)
(GARCIA, 2014, p. 120-121)

Na fala-poema do evento da Casa de Rui Barbosa, o trecho, agora revisitado, aparece assim:

eu acho que lá em são paulo as pessoas costumam atravessar a rua
na faixa de pedestres.
lá as pessoas não têm a mania
de atravessar a rua no meio dos carros como aqui no rio
hoje por exemplo estou indo para o encontro poesia/ação na casa rui barbosa
e atravesso a rua fora da faixa de pedestres
estou indo falar do que falamos quando falamos de poesia
e resolvo ir de metrô para botafogo
quantos passos na rua que atravesso?
quantas ruas pelo trajeto?
quantas coisas no tempo acumuladas?
fico pensando no caminho que vou fazer
caminhar até o largo do machado

tomar o metrô direção general osório
descer em botafogo e seguir pela são clemente
em duas quadras chego lá
(...) ⁶³

Marília Garcia reescreveu parte dessas falas-poemas pelo menos cinco vezes para eventos distintos. Além das mudanças do trecho acima, outros elementos aparecem e desaparecem não somente conforme o contexto onde se realizaram, mas, também, a partir de situações de intervenção do público que assistiu a eventos anteriores. No Cine PUC, evento que aconteceu no Rio de Janeiro um ano após o da Casa de Rui Barbosa, Marília trouxe à tona, por exemplo, uma pergunta provocativa feita por uma pessoa da plateia: “você disse que quando vê uma hélice/ sente medo/ eu queria saber o que você sente quando vê uma turbina de avião?/ eu não consegui responder/ eu fiquei paralisada com a pergunta”. E um comentário da também escritora Verônica Stigger: “na saída/ a verônica stigger me disse/ ‘a turbina é uma hélice coberta’”. Nesse processo não somente de reescrita, como de reflexão constante a respeito do percurso inacabado do texto e de sua realização oral, Marília faz com que o público viva e reviva, com ela, o processo do próprio poema, abrindo-se, inclusive, à possibilidade de que a plateia atual se desloque para dentro da próxima reescrita. Aquele para quem se dirige o poema – ou a fala-poema – é, de algum modo, convidado a sair de um lugar comumente ocupado de maneira passiva, para participar ativamente desse texto aberto a intervenções, seja “contribuindo” com a reescrita, ou no processo de revisitação do percurso.

Um terceiro efeito possível desse jogo, ainda, se relaciona com uma espécie de fabricação do momento presente da realização oral do poema. Ou, em outras palavras, com a encenação de uma transmissão ao vivo. Conforme anteriormente citado, Nicolas Bourriaud, em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, associa o processo de certos artistas contemporâneos à figura do DJ, porquanto ambos, cada qual a seu modo, utilizam-se de formas preexistentes a fim de inseri-las em outros usos. Uma das imagens exploradas por Bourriaud é a do DJ em ação, isto é, no momento de interação com o público que se encontra na pista de dança ao som de sua playlist de mixagens, um percurso musical que é, simultaneamente, apropriado e pessoal:

Durante seu *set*, o DJ lida com discos, isto é, produtos. Seu trabalho consiste em mostrar seu itinerário pessoal no universo musical (sua *playlist*) e em encadear esses elementos numa determinada ordem, cuidando tanto do encadear quanto da construção de um ambiente (ele trabalha ao vivo sobre a multidão dançante e pode reagir a seus movimentos). (BOURRIAUD, 2009, p. 39)

63 Parte do arquivo cedido pela poeta.

Essa “construção de um ambiente” me parece interessante para pensar as falas-poemas de Marília Garcia, porque há neste processo algo da ordem da suspensão e da fugacidade. A prática do DJ envolve não somente um rearranjo de elementos já produzidos no momento anterior à ação, como uma atenção ao que pode ser também rearranjado no instante da mesma. Na edição do Cine PUC de que Marília participou, o tema era “cinema ao vivo”. Neste contexto, foi colocada a questão da possibilidade de um cinema *in progress* tanto a partir da apropriação – desde o evento na Casa de Rui Barbosa, Marília traz a releitura de “a poesia é uma forma de resistores?” junto a cenas de *Diary* (1983), um documentário do cineasta israelense David Perlov, e imagens, em sua maioria, copiadas do Google – quanto da circunstancialidade. A apropriação, nos termos de Bourriaud, tem um aspecto temporário, é uma cartografia de itinerários em estado de refazimento permanente⁶⁴. Nas falas-poemas de Marília, esse aspecto temporário parece se instalar na proximidade de sua dicção a de uma conversa corriqueira, cotidiana – por isso fugaz, de algum modo descartável. Ao mesmo tempo, se assistimos a mais de uma dessas apresentações, a insistência não somente nas imagens e referências, como a quase repetição do texto, faz com que seja somado ao temporário algo que subsiste, uma espécie de pegada que tanto é deixada ao público pelas fala-poemas, quanto pode também afetá-las. Assim, parte desses textos parece ter sido possível somente pelos encontros delineados nos instantes de vocalização, avizinhando-se ao que propõe Silvina Rodrigues Lopes sobre as “falas-aventuras”: “(...) esta fala é uma fala de aproximação ou de encontro”⁶⁵.

Em um evento que ocorreu no Midrash Centro Cultural, também no Rio de Janeiro, em setembro de 2016, parece-me que essa fabricação de um momento presente, ou construção de um ambiente, se realizou de modo mais evidente na fala-poema de Marília. O final de “do que falamos quando falamos de poesia?” sempre trazia “a poesia é uma forma de resistores?” revisitado de acordo com o contexto espaço-temporal do evento. No caso deste, especificamente – alterado também o nome da fala-poema, agora, “la helice” –, Marília encerrou com um epílogo chamado “as estrelas descem à terra”, que na verdade teve sua primeira aparição meses antes, mas em uma escrita diferente. Ou seja, tal epílogo tem, pelo menos, duas versões. A do Midrash possui uma dicção mais próxima a do resto do texto, interessada em nomear as referências pessoais e em uma interação mais estreitada com o público:

(...)
termino voltando ao começo

64 A mesa de trabalho de Didi-Huberman que evocamos no primeiro capítulo é, neste contexto, a mesa de montagem do DJ.

65 Citação retirada das falas-poemas de Marília Garcia, arquivo cedido pela poeta.

que foi quando há um mês a paloma me convidou para participar deste ciclo
e eu fiquei pensando no que dizer aqui no midrash hoje
ainda faltava 1 mês
e eu não tinha ideia do que aconteceria entre o dia do convite dela
e o dia de estar aqui
assim
essa voz que fala aqui agora
é a voz de uma marília de um mês atrás
é a minha voz falando a partir do passado
é a minha voz mas sem controle

(...)

e eu fiquei pensando que
talvez a gente pudesse fazer silêncio
e de repente neste silêncio acontecer
de *ouvir algo por detrás*
dos ruídos das máquinas voadoras que cruzam o céu
talvez nesse dia de hoje não desse para ouvir as máquinas
foi o que eu pensei há um mês mas eu me enganei
porque hoje desde cedo os helicópteros estão voando
– vocês estão ouvindo? um som infernal
como estrelas caindo do céu em cima da cabeça
e o som está cada vez mais perto
posso até encostar a mão
me viro e vejo a sombra
do rotor
em câmera lenta
essas máquinas que descrevo aqui são do tipo
que têm hélice
posso perceber pelo som
vocês ouviram mais cedo antes de chegar aqui?
(...)⁶⁶

O que chamo de “encenação de uma transmissão ao vivo” pode ser visto, no trecho acima, na relação que se estabelece entre a vocalização de Marília Garcia, o público e o som possível de um helicóptero sobrevoando o céu naquele momento. Há uma temporalidade mais visível que se constrói entre presente – o momento de oralização do poema, de transmissão – e um futuro imprevisto – o barulho possível dos helicópteros. Embora essa divisão possa ser percebida de alguma maneira, no instante da performance o tempo parece funcionar como uma suspensão onde presente e futuro quase não se distinguem. Quando, por outro lado, Marília evoca o convite de Paloma Vidal para sua participação no evento, a fala se reinsere numa seriação, visto que a “origem” citada cria um fio que costura “causa” e “efeito” tanto do texto, quanto de sua oralização. Quero dizer que, se por um lado a fala-poema parece ter sido fabricada ao vivo – quando a poeta fala do som de helicópteros sobrevoando, acaba por construir

66 Versão de “do que falamos quando falamos de uma hélice” [agora “la hélice”] para evento no Midrash Centro Cultural em setembro de 2016 (arquivo cedido pela poeta).

um ambiente onde, por um instante, é possível quase ouvi-los de fato –, por outro a insistência em retomar o começo produz um certo encadeamento. Sabemos, contudo, que essa origem do poema é vazia, porque tanto “a voz que fala aqui e agora” não é exatamente “a voz de uma marília de um mês atrás”, quanto porque a reescrita, processo pelo qual passa o texto constantemente, torna instável o ponto de partida.

É possível dizer, deste modo, que “do que falamos quando falamos de poesia?” ou “la helice” possui uma temporalidade que se desloca entre a suspensão e uma continuidade não linear, repleta de furos, mas que ainda assim deixa suas marcas. Cada uma dessas vocalizações funciona sozinha, evidentemente, todavia ignorar os efeitos de suas retomadas e recomeços é abrir mão de aspectos que as tornam ainda mais interessantes, primeiro porque a escrita entendida como um gesto de montagem e rearranjo é algo que atravessa de diferentes maneiras a poesia de Marília Garcia, segundo porque essa abertura acaba por prolongar o uso do poema, isto é, sua possibilidade de estabelecer outras relações.

No início deste subcapítulo, mencionei que a característica ensaística das falas-poemas de Marília se relacionava ao ensaio tanto como gênero, quanto como o processo pelo qual passam os atores antes da apresentação da versão final de uma peça. Através dessa aproximação, não pretendo tratar o ensaio como algo que precede o acabamento, isto é, que se encontra fora da última versão da peça, mas sim como um processo que atravessa cada uma das vezes em que a mesma vai a público. Em situação análoga, está também a montagem cinematográfica. Antes de entrar nos circuitos e festivais, um filme passa por uma série de cortes, desde a escrita do roteiro até a pós-produção. Depois de finalizado, como é possível prolongar seu uso? O que tento pensar nesse sentido não está ligado às tantas possibilidades de recepção e interpretação de produtos acabados, entregues a um mero consumo. E sim às tantas possibilidades de recepção e interpretação capazes de perceber o produto como algo que possa ser manuseado ativamente, dispensando uma finalização apoiada na suposta origem de produção. A escrita de Marília Garcia parece curiosa pelo inacabamento do próprio processo – seja através da montagem, da reescrita, do convívio com os “outros” como o cinema, a tradução, a prosa, a poesia de outros poetas, etc. No entanto, o que se revela ainda mais interessante, a meu ver, é o quanto esse gesto é capaz de dar a ver a admissibilidade de que os leitores – ou “consumidores” – de seus trabalhos possam, também, tomar parte como co-produtores em potencial que são.

A recepção, para além de uma convocação do leitor à produção de sentido, pode ser, também, uma convocação à prática de escrita. Essa continuidade da produção, de alguma ma-

neira, já aparece em alguns estudos a respeito do lugar da leitura no sistema literário. Roland Barthes, por exemplo, diz que:

O texto é uma produtividade. Isso não quer dizer que é o *produto* de um trabalho (o que poderia ser exigido pela técnica da narração e pela maestria do estilo), mas sim o teatro de uma produção em que se reúnem o produtor do texto e seu leitor: o texto "trabalha", a cada momento e por qualquer lado pelo qual seja tomado; mesmo escrito (fixado), ele não para de trabalhar, de manter um processo de produção. (BARTHES, 2004, p. 271)

Paul Zumthor, quando identifica, em *Performance, recepção, leitura*, uma relação entre a leitura e a performance, o faz, entre outros fatores, pela presença do corpo em ambas atividades. Por meio da lembrança de uma situação da adolescência, onde cantores de rua comoviam o público com suas canções e danças, Zumthor desloca a força produtiva de sentido presente na performance tal qual conhecemos, para repensá-la num contexto de leitura e recepção, em que também estão envolvidos corpo, gesto, postura e uma espécie de pacto entre leitor e texto que permite a extensão desse sentido “primeiro” – em contato com o leitor, ele já se torna outro.

Recorro a essas teorias em torno da recepção, por fim, não para dizer que o prolongamento do uso tal qual creio dar visibilidade a poesia de Marília Garcia – ou tal como analisa Bourriaud em alguns artistas contemporâneos – está ligado às tantas possibilidades de sentido que se abrem ao leitor diante de um texto “fixado”, exatamente nos termos de Barthes e Zumthor. Mas sim porque me parece haver, na curiosidade desses teóricos pelo “outro” em relação ao escritor, alguns indícios, talvez embrionários, da possibilidade de uma relação com a literatura que torne turva a distinção entre os lugares de produtor e consumidor no sistema literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que farei agora? Que farei? Corrirei para fora.

Marília Garcia

Menos do que a tentativa de compor uma leitura preocupada em dar conta da produção de uma poeta ainda jovem e em atividade, identificando traços inovadores que lhe pudessem atribuir algum lugar de privilégio no cenário da poesia brasileira contemporânea, esta pesquisa se dedicou a buscar diálogos críticos possíveis – com a escrita de Marília Garcia, mas também entre a mesma e algumas questões tidas como importantes para uma certa produção teórica do presente. Interessada, em um primeiro momento, principalmente pela dicção radicalmente oralizada, colada à presença do *eu* e da intimidade que compõe *um teste de resistores*, percebi-me curiosa pelo que implicava dizer que esse livro era um livro de poemas. Se o mesmo funcionava como uma espécie de diário, o que seria possível pensar em termos literários? Se não havia, ali, nenhum trabalho de linguagem visível a olho nu, por que chamar de poesia? Indo além: por que chamar de literatura?

Retornando ao começo da produção poética de Marília Garcia, através da leitura de *20 poemas para o seu walkman*, foi possível observar que alguns dos aspectos reforçados em *um teste de resistores* já se encontravam presentes naquele publicado sete anos antes. Refiro-me ao que há nos mesmos de processual, por exemplo, e ao interesse por questionar polarizações como *vida/obra, representação/referente, literário/não literário*, fazendo-o por meio de uma escrita que testa zonas de instabilidade. Como vimos, seja mantendo uma tensão ou praticamente desfazendo-a por um excesso de traços *não literários*, o gesto criativo que atravessa a poesia de Marília Garcia se instala justamente na impossibilidade de se manter fora da problematização dessas fronteiras. Assim sendo, ora pela encenação de uma dificuldade em atender às demandas de um uso encerrado dos objetos e das categorias [como no caso dos mapas, dos pronomes pessoais, estendendo-se à representação], ora pela proposição de convívio entre esferas tomadas como divergentes ou simplesmente separadas, experimentando o contágio entre as mesmas [como faz com a tradução, o cinema e outros papéis que assume no universo literário], o fazer poético de Marília parece exigir um tipo de leitura que se disponha, também, à incorporação da instabilidade e do esvaziamento de noções prefiguradas a respeito do que se entende por poesia.

A questão do convívio, do diálogo e das relações, como vimos, não se restringem ao segundo capítulo deste trabalho, porquanto foram assumidas, antes, como parâmetros de leitura. Em outras palavras, pensar em termos de *apropriação, mixagem, prolongamento do uso*,

no terceiro capítulo, bem como na possibilidade de singularização – e ocupação outra – da experiência espaço-temporal pelo tensionamento do tipo de representação envolvido na noção comum de cartografia, no primeiro, não se referiu a uma necessidade de apresentar paradigmas inaugurais de leitura. Por um outro viés, tratava-se de uma curiosidade por submeter os poemas de Marília Garcia – mas também alguns modos de leitura e entendimento do que sejam a poesia, a representação, o cinema, a tradução, etc. – a uma espécie de lente de aumento. Nesse empreendimento, esforcei-me por observar e traçar relações a partir de expressões como *inespecífico, impróprio, não categorizável, irrepresentável*. Todavia, assim como os aspectos não visíveis a olho nu de qualquer coisa não deixam de fazer parte da mesma, também o que a princípio concebemos como *fora* – dos modos de leitura, da poesia, da representação, do cinema, da tradução, etc – é, concomitantemente, parte, encontra-se *dentro*.

Assumindo o presente trabalho como uma espécie de *test drive*, desejei, sobretudo, testar e encontrar, no meio do percurso, formas de ver que ainda me eram desconhecidas, da mesma maneira que parecem sugerir os poemas de Marília, mas também suas falas em eventos, seus vídeo poemas, uma peça musical do poema “aquário”, de *20 poemas para o seu walkman*, a ordenação alfabética de alguns poemas a princípio finalizados, etc. O que me interessa, nesta última investida, é sobretudo fazer perguntas: colocar *o poema num tubo de ensaio* (GARCIA, 2016), como se põe um elemento químico, uma bactéria, um vírus, uma gotícula de sangue na lâmina, serve a que tipo de finalidade? O que podemos ver quando aumentamos cerca de trezentas vezes o tamanho da lente?

Vimos que pensar as tensões implicadas num convívio proposto como princípio é um modo mais interessado em perceber o que as interferências e contaminações revelavam de presenças já de alguma maneira perceptíveis se observadas numa forma em oposição a outra. Isto é, através de uma aposta nesse convívio que, ao mesmo tempo, delineei e acreditei ser sensível desde a superfície dos trabalhos de Marília Garcia, dediquei-me a contar algumas pegadas e vestígios do que comumente entendemos por aquilo que escapa, mas, ao que parece, pode ser encontrado em dimensões menos substanciais – dos mapas, da representação, da própria noção de *poesia*, etc..

Nomear este trabalho não somente como *teste*, mas também como *vivência*, foi uma tentativa de assumir o aspecto processual que parece envolver a escrita de Marília Garcia, um jeito de incorporar parte de seu modo de fazer, de experimentar escrita e pesquisa como exercícios e não como produções de resultados. Busquei, assim, uma lógica de leitura próxima da que investem Deleuze e Guattari na escrita filosófica, reservando ao pensamento não a cons-

trução da verdade ou de uma totalidade, mas o delinear de uma geografia composta por linhas, matérias e velocidades de diferentes naturezas. Algumas dessas linhas são as vivências, também minhas, que apresentei – ora assumindo, ora tensionando, talvez até me contradizendo – pelos desdobramentos que poderiam dar a ver modos possíveis e compartilháveis de vida. Portanto, tomei não somente a poesia de Marília, mas também este trabalho, como uma cartografia de modos de usar que, menos do que instruções de uso da poética em questão, tentam propor uma espécie de *do it yourself* ao leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. In: *Cacto*. Trad.: Sérgio Alcides. São Paulo, 2002.
- _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita. Precedida de “A noção de despesa”* Trad.: Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- O fim do poema – Agamben 2002
- AIRA, César. *Pequeno Manual de Procedimentos*. Pesquisa dos originais e tradução de Eduardo Marquardt; organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ALONSO, Diana Padrón. *Prácticas cartográficas antagonistas em la Época Global. Catálogo de mapas críticos*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de Barcelona, 2011.
- ANDREOZZI, Khalil. *Modos de usar: notas em torno da utilidade, do sem uso e do inútil*. Monografia defendida na Universidade Federal Fluminense em novembro de 2015.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, Roland. “Texto (teoria do). In *Inéditos, I: teoria*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2 ed. Coleção biblioteca do pensamento moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. “Del rigor en la ciencia”. In *El Hacedor*, 1960.
- _____. “O jardim de veredas que se bifurcam”. In *Obras completas de Jorge Luis Borges*. v.1. São Paulo: Globo, 1999.
- BERNSTEIN, Charles. *Um teste de poesia*. Trad.: Marília Garcia. In *Le pays n'est pas la carte*. 30 de agosto de 2012. Disponível em: <http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com.br/2012/08/o-que-faz-um-poema-ser-um-poema-charles.html>. Acesso em: 19 de mar. 2017.
- BRODSKY, Joseph. “Canção de Belfast”. In *Poesia soviética*. Seleção, tradução e notas Lauro Machado Coelho. São Paulo: Algor, 2007.

- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.
- CANDIDO, Antonio. “Introdução”. In *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- CHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- DASSIE, Franklin Alves. “Crítica, poesia e montagem: procedimentos de crise”. In *Crítica de poesia: tendências e questões / org. Celia Pedrosa, Ida Alves, Nuno Júdice*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”; “O que as crianças dizem”. In *Crítica e clínica*. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Assírio & Alvim, 2003.
- _____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad.: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. In *Points de Suspension*. Paris: Galilée, 1992.
- FERRO, Leticia Costa e Silva. “Como pensa o (seu) mapa:: o (seu) lirismo:: a si mesma :: Marília Garcia”. In *Paisagens em profusão: as poéticas contemporâneas de Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Goiás. Goiás. 2015.
- FOUCAULT, Michel. “Sobre a geografia”. In *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2007 (Coleção Ás de colete; 17).
- _____. *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal Fluminense, 2010.

_____. “Caderno de tradução”. In revista *Revera*. v.1, n.1 São Paulo, 2016. Disponível em: <http://site.veracruz.edu.br/instituto/revera/index.php/revera/article/view/29/0>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. *encontro às cegas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Megamíni, 2014.

_____. *engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. “É uma lovestory e é sobre um acidente”; “Lovestory, de a-z”. In revista *Modo de usar*. 13 de julho de 2013.

Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2012/07/e-uma-lovestory-e-e-sobre-um-acidente.html>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. “O poema no tubo de ensaio”. In *Sobre poesia: outras vozes*. Org. Celia Pedrosa, Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: Megamíni, 2015.

_____. *um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. “Um teste de solidão: Passagens em Emmanuel Hocquard”. In *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. org. Celia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIRONDO, Oliverio. *20 poemas para ler no bonde*. Trad.: Fabrício Corsaletti e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2014.

LAPOUJADE, David. “Os círculos do fundamento”. In *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEMOS, Masé. “Resenha *Um teste de resistores* de Marília Garcia”. In revista *Colóquio/Letras* n° 190. Lisboa, setembro de 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/15605503/Resenha_Um_teste_de_resistores_de_Mar%C3%Adlia_Garcia. Acesso em: 19 de mar. 2017.

LEONE, Luciana di. *De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente*. 2011. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal Fluminense, 2011.

_____. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. “Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia. In *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. org. Susana Scramim, Marcos Siscar, Alberto Pucheu. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LEONE, Luciana di. “Siempre fui buena para los números: poesia, afeto e economia para Nurit Kasztelan”. In *Crítica Cultural*. Palhoça, SC, v. 10, n. 2, jul./dez. 2015.

Disponível em:

http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/3407

Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. “Trânsitos afetivos na poesia contemporânea: cartografias, relevos e percursos”. In revista *Gragoatá*. Niterói, n. 33, p. 273-288, 2. sem. 2012.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. In *Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

MAVERICO, Matheus. “Um teste de resistores de Marília Garcia, por Matheus Maverico”. In revista *Escamandro*. 1 de outubro de 2014.

Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/10/01/um-teste-de-resistores-de-marilia-garcia-por-matheus-mavericco/>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia”. In *Resistência da poesia*. Trad.: Bruno Duarte. Lisboa, Vendaval, 2005.

PARENTE, André. “A narrativa cinematográfica e seus processos narrativos imagéticos. In *Narrativa e Modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. São Paulo: Papyrus, 2000.

PASSOS, Eduardo et al. “Apresentação”. In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*/ orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PEDROSA, Celia. “A poesia e a prosa do mundo”. In revista *Gragoatá*, Niterói, n. 28, p. 27-40, 1. sem. 2010.

Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/viewFile/180/167>. Acesso em 19 de mar. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora34, 2009.

- SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. In *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SISCAR, Marcos. “Poetas à beira de uma crise de versos”. In *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. In *Remate de males*, Campinas-SP, (31.1-2): pp. 13-24, Jan./Dez. 2011
- SÜSSEKIND, Flora. “A poesia andando”. In *A Voz e a Série*. Rio de Janeiro; 7Letras; Belo Horizonte; Ed. UFMG, 1998.
- _____. “Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. In.: *Literatura e sociedade*, São Paulo, 2005, nº8.
- _____. “Objetos verbais não identificados”. In jornal *O Globo*. 21 de setembro de 2013. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 19 de mar. 2017.
- SZYMBORSKA, Wislawa. “Mapa”. In *Um amor feliz*. Seleção, tradução e prefácio: Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TIBERGUIEN, Gilles: “Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje”. In. Rev. Inst. Estud. Bras. Trad.: Inês de Araujo. São Paulo, n. 57, p. 233-252, dez. 2013.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad.: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- ZACCA, Rafael. “Pequena apologia das oficinas de poesia”. In plataforma *Arte ConTexto*. 26 de setembro de 2016. Disponível em: http://www.artcontexto.com.br/textocurto_10_rafael-zacca.html. Acesso em: 19 de mar. 2017.
- ZOURABICHVILI, Françoise. “Deleuze e a questão da literalidade”. In *Educ. Soc., Campinas*, vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, Set./Dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27281.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2017.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fene-rich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Entrevistas e audiovisual

CAESAR, R.; GARCIA, M. *Aquário por Rodolfo Caesar*. 1 de janeiro de 2008.

Disponível em: <https://myspace.com/mariliagarcia/music/song/aquario-por-rodolfo-caesar-2324127-2301465>. Acesso em 19 de mar. 2017.

GARCIA, M. Marília Garcia / Lógicas del desplazamiento. [31 de outubro de 2010]. Blog *Kriller 71*. Entrevista concedida a Aníbal Cristobo.

Disponível em: <http://kriller71.blogspot.com.br/2010/10/entrevista-marilia-garcia.html>. Acesso em: 29 de mar. 2017.

_____. Entrevista com a poeta Marília Garcia. [28 de outubro de 2015]. Rio de Janeiro. Grupo de pesquisa Poesia Contemporânea Brasileira, coordenado por Alberto Pucheu. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T1Qr_VkDes0. Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. Entrevista com a poeta Marília Garcia. [1 de julho de 2016]. Rio de Janeiro: Jornal *El país Brasil*. Entrevista concedida à Camila Moraes. Disponível em: <https://www.facebook.com/elpaisbrasil/videos/1109728752420407/>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. Entrevista com a poeta Marília Garcia. [março de 2016]. Rio de Janeiro: Revista *Garupa*. Entrevista concedida a revista Garupa. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4/>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. Pequenas notáveis. [13 de janeiro de 2017]. Rio de Janeiro; São Paulo: Jornal *Valor Econômico*. Entrevista concedida ao jornal Valor Econômico. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/4834770/pequenas-notaveis>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. *A garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*. 18 de novembro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. *Antes do encontro*. 2 de julho de 2013.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjYe3MrWtEk>. Acesso em: 19 de mar. 2017.

_____. *trailer de um teste de resistores [quando você diz apagar...]*. 22 de julho de 2014.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s0wWDUviM1c>. Acesso em: 19 de mar.
2017.