

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GUILHERME ALENÍCIO PIRES DE SOUZA MEDEIROS VIEIRA

FAZER A POESIA FAZENDO: procedimentos e tentativas de olhar e ver o
cotidiano em marília garcia

VITÓRIA - ES
2021

GUILHERME ALENÍCIO PIRES DE SOUZA MEDEIROS VIEIRA

**FAZER A POESIA FAZENDO: PROCEDIMENTOS E TENTATIVAS DE OLHAR E
VER O COTIDIANO EM MARÍLIA GARCIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisição parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras na área de concentração de Literatura: Alteridade e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol

Coorientadora: Profa. Dra. Aline Maria Dias

VITÓRIA - ES
2021

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P667f Pires de Souza Medeiros Vieira, Guilherme Alenício, 1995-
Fazer a poesia fazendo : procedimentos e tentativas de olhar e ver o cotidiano em Marília Garcia / Guilherme Alenício Pires de Souza Medeiros Vieira. - 2021.
121 f. : il.

Orientadora: Rafaela Scardino Lima Pizzol.

Coorientadora: Aline Maria Dias.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literaturas pós-autônomas. 2. Formas da impertinência. 3. Poesia e Fotografia. 4. Ruínas. 5. Cotidiano. I. Scardino Lima Pizzol, Rafaela. II. Dias, Aline Maria. III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 82

Guilherme Alenício Pires de Souza Medeiros Vieira

“Fazer a poesia fazendo: procedimentos e tentativas de olhar e ver o cotidiano em Marília Garcia”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 10 de dezembro de 2021.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Presidente da Comissão

Profa. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol (UFES)
Orientadora

Profa. Dra. Aline Maria Dias (UFES)
Coorientadora

Prof. Dr. Nelson Martinelli Filho (UFES)
Examinador Interno

Profa. Dra. Aline Prúcoli de Souza (UFES)
Examinadora Externa



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RAFAELA SCARDINO LIMA PIZZOL - SIAPE 3611743
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 05/01/2022 às 11:46

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/341604?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ALINE MARIA DIAS - SIAPE 1714063
Departamento de Artes Visuais - DAV/CAR
Em 05/01/2022 às 18:52

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/341759?tipoArquivo=O>



Emitido em 10/12/2021

FOLHA DE APROVAÇÃO-TCC Nº 1/2021 - VIT-CCL (11.02.35.01.09.02.02)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 06/01/2022 11:05)

NELSON MARTINELLI FILHO
PROFESSOR DO ENSINO BASICO TECNICO E TECNOLOGICO
VIT-CCL (11.02.35.01.09.02.02)
Matrícula: 1147558

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ifes.edu.br/documentos/> informando seu número: **1**, ano: **2021**, tipo: **FOLHA DE APROVAÇÃO-TCC**, data de emissão: **06/01/2022** e o código de verificação: **0cff1ea679**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
SERGIO DA FONSECA AMARAL - SIAPE 1172933
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 10/01/2022 às 14:54

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/342640?tipoArquivo=O>

*À minha avó materna, que me ensinou a
tracejar as letras no caderno de caligrafia e
ligou várias vezes para saber se eu estava
estudando.*

*À minha mãe, que me lembrou todos os dias de
acreditar, me ensinou vários caminhos. E
cuidou para que eu tivesse saúde.*

*À minha avó paterna, que sempre dividiu
comigo os caça-palavras e as palavras
cruzadas, os livros do sebo, as listas da feira e
as cadernetas de telefone.*

*Ao meu pai, que brincava comigo de ler o que
estava escrito nas placas das lojas do bairro.
E depois nos livros.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Raquel e Gilberto, pelo interesse em saber, pela presença e pelo cuidado, o alimento, a casa, muitos dos livros.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes, especialmente ao professor Wilberth Salgueiro, que foi o primeiro a me fazer pensar sobre poesia, e à professora Rafaela Scardino, que me orientou com sinceridade durante o desenvolvimento desta pesquisa, indicando problemas, acertos, abrindo questões e sugerindo caminhos.

À Sâmella e ao Leon, que dividiram comigo muitas tardes na Ufes, muitas conversas, ideias, dicas e conselhos, naquele primeiro período, em 2019, antes da pandemia e do modelo de educação à distância. Também dou meus parabéns por estarem fechando esse primeiro ciclo nos estudos acadêmicos.

Aos professores da graduação em Artes Plásticas, especialmente ao professor Gaspar Paz, pelo interesse em saber sobre o desenvolvimento da pesquisa e pela disponibilidade em indicar possibilidades de pensamento, e à professora Aline Dias, pela orientação precisa, pela escuta e pela convivência.

Aos amigos que viveram esse caminho comigo nesses meses, que me acompanharam nos dias de trabalho e nos dias de festa, abrindo espaços de respiro, oxigenando a pesquisa, com a torcida, o encorajamento, e a escuta paciente enquanto falava sobre as mesmas coisas repetidas vezes.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes), pela bolsa concedida, que tornou possível o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo abordar o trabalho da poeta, editora e tradutora, Marília Garcia, de modo a suscitar reflexões a respeito dos seus temas, procedimentos e pensamento no que concerne ao trabalho com textos. Dividindo-se em dois capítulos, no primeiro, a partir dos poemas “Le pays n’est pas la carte” (2007), “Blind Light” (2014), “Uma partida com Hilary Kaplan” (2014), “Ordem Alfabética” (2014) e “passagem com érica zingano” (2016), evidencio a associação de tempos, discursos, ideias, as relações de afeto, a contaminação por outros discursos, os caminhos que a poeta percorre na escrita dos seus textos. Para tanto, destaco, respectivamente, a indiferenciação entre “realidade” e “ficção”, “eu” e “outro”, “texto literário” e “texto não-literário”, em diálogo com as ideias de Josefina Ludmer e Florencia Garramuño, particularmente no que tange aos conceitos de “literaturas pós-autônomas” e “formas da impertinência”, e com Giorgio Agamben, no que tange ao conceito de “singularidade qualquer”, tendo em perspectiva trabalhos de arte contemporânea com os quais a poeta conversa. No segundo capítulo, a partir do poema “parque das ruínas” (2018), teço considerações a respeito dos procedimentos empregados, particularmente referindo-me à relação entre texto e imagem, atravessando discussões sobre a episteme fotográfica e sua relação com a escrita, à guisa de Phillipe Dubois (2012), Natalia Brizuela (2014), Walter Benjamin (2012) e Giorgio Agamben (2014). Destaco o interesse pelo cotidiano, pelo mínimo, aquilo que escapa, que implica o refrão do poema sobre a impossibilidade de “ver”. Finalizo o texto sumarizando os debates desenvolvidos na pesquisa e apresentando algumas implicações da leitura dos livros de Marília Garcia nas minhas experiências com a escrita, a fotografia e o vídeo, especialmente o vídeo “vista para feira livre”, as experimentações com perguntas extraídas dos poemas de Garcia, fotografias de objetos fragmentados, situando esses trabalhos no processo de desenvolvimento do texto da dissertação, como formas de reproduzir e testar os procedimentos da poeta.

Palavras-chave: Literaturas pós-autônomas; Formas da impertinência; Poesia e Fotografia; Ruínas; Cotidiano

ABSTRACT

This research aimed to approach the work of the poet, editor and translator, Marília Garcia, in order to raise reflections on her themes, procedures and thoughts regarding the work with texts. Dividing into two chapters, the first, from the poems “Le pays n’est pas la carte” (2007), “Blind Light” (2014), “Uma partida com Hilary Kaplan” (2014), “Ordem Alfabética” (2014) e “passagem com érica zingano” (2016), I highlight the association of times, discourses, ideas, the relationships of affection, the contamination by other discourses, the paths that the poet takes in the writing of her texts. Therefore, I highlight, respectively, the lack of differentiation between “reality” and “fiction”, “I” and “other”, “literary text” and “non-literary text”, in dialogue with the ideas of Josefina Ludmer and Florencia Garramuño, particularly with regard to the concepts of “post-autonomous literatures” and “forms of impertinence”, and with Giorgio Agamben, regarding the concept of “whatever singularity”, having in perspective works of contemporary art with which the poet converses. In the second chapter, from the poem “parque das ruínas” (2018), I make considerations about the procedures used, particularly referring to the relationship between text and image, crossing discussions about the photographic episteme and its relationship with writing, in dialogue with Phillipe Dubois (2012), Natalia Brizuela (2014), Walter Benjamin (2012) and Giorgio Agamben (2014). I highlight the interest in everyday life, in what escapes, which implies the poem's refrain about the impossibility of “seeing”. I end the text by summarizing the debates developed in the research and presenting some implications of reading Marília Garcia's books in my experiences with writing, photography and video, especially the video "vista para feira livre", the experiments with questions taken from the poems by Garcia, photographs of fragmented objects, placing these works in the process of developing the dissertation text, as ways of reproducing and testing the poet's procedures.

Keywords: Post-autonomous Literatures; Forms of impertinence; Poetry and Photography; Ruins; Everyday life.

SUMÁRIO

PODERIA COMEÇAR DE MUITAS FORMAS,	14
CAPÍTULO 1 — FAZER A POESIA FAZENDO: PRÁTICAS DA IMPERTINÊNCIA E PÓS-AUTONOMIA EM ALGUNS INSTANTES DE MARÍLIA GARCIA	28
1.1. ESCREVER NO LIMIAR: ESPECULAR UMA REALIDADE FICÇÃO	28
1.2. ESCREVER NAS ESQUINAS, DESCENTRAR A ESCRITA	36
1.3. ESCREVER NO LIMITE DOS GÊNEROS: PERMEABILIZAR O PROCESSO ..	45
CAPÍTULO 2 — FAZER A POESIA FAZENDO: FRAGMENTOS DE VISÃO EM PARQUE DAS RUÍNAS (2018)	55
2.1 ANTES DO TEXTO, UMA CONVERSA	55
2.2 DAR VOZ ÀS RUÍNAS, FALAR COM IMAGENS	61
2.3 OLHAR E <i>VER</i> : ENQUADRAR O COTIDIANO	71
2.4. FOTOGRAFAR, OLHAR, ESCREVER UM DIÁRIO	80
2.5. ORGANIZAR OS PEDAÇOS, RELATAR COM RESTOS	91
2.6. ATRAVESSAR O TEMPO, FANTASMAS E PONTES	97
DEIXAR PEGADAS NO CAMINHO	108
BIBLIOGRAFIA	116

PODERIA COMEÇAR DE MUITAS FORMAS,

Em “TESTAR A POESIA”, fragmento do texto “a poesia no tubo de ensaio”, publicado pela poeta, pesquisadora e editora carioca Marília Garcia, em seu livro *Parque das ruínas*, de 2018, ela cita uma performance em que

charles bernstein diz que vai ler um poema
chamado “o que faz um poema ser um poema”
e diz que vai ligar o cronômetro
ele usa uma restrição de tempo para a leitura: 60 segundos
ele liga o cronômetro e lê o poema que segue abaixo
sua leitura pode ser vista no youtube nesse link aqui
<https://goo.gl/DoMmB5>

“O que faz um poema ser um poema?”
Não é a rima das palavras no fim do verso
não é a forma
Não é a estrutura
Não é o espaço
Não é o céu
Não é o amor
Não é a luminosidade
Não é o sentimento
Não é a metrificação
Não é o lugar
Não é a intenção
Não é o desejo
Não é o tempo
Não é a esperança
Não é o tema escolhido
Não é a morte
Não é o nascimento
Não é a paisagem
Não é a palavra
Não é o que há entre as palavras
Não é a metrificação
Não é a...

[nesse momento o cronômetro apita
indicando os 60 segundos e ele diz]:

it's the timing

(GARCIA, 2018, p. 78-80).

É determinante na performance o papel interpretado pelo cronômetro, à medida que ele traz junto de si o último verso “it’s the timing”, que pode ser traduzido tanto por “é o cronômetro”, como por “é o tempo” ou “acabou-se o tempo”. As possibilidades de leitura deste verso promovem uma conexão entre realidade e ficção, ao passo que ele se refere simultaneamente à pergunta que intitula o poema e ao barulho do cronômetro indicando o fim da performance.

Este fragmento, que é um entre os outros oito que compõem este texto de Marília Garcia (“1,2,3, testando”, “testar o mundo”, “testar a memória”, “testar a vista”, “testar os resistores”, “testar a solidão”, “testar a etiqueta”, “testar o espaço”), tensiona categorias bastante familiares da crítica literária mais tradicional, que praticamente garantem a legitimidade do texto: a autoria, a originalidade e as ideias em torno da literariedade. Apesar de referir-se ao artista e disponibilizar o *link* onde sua performance pode ser assistida, a ideia de autoria no poema de Marília Garcia é enfraquecida ao passo que ela incorpora ao seu texto a tradução da performance de Bernstein — ao mesmo tempo em que deixa de lado a ideia de originalidade, do novo. E a reiteração das negações de Bernstein explicita o lugar de onde a poeta deseja escrever.

Diferentes artistas e pensadores são citados em todos os nove fragmentos deste poema, seja por meio da incorporação de recortes de seus textos ou por meio da menção a seu trabalho: Diderot, Avital Ronell, Max Bense, Jean Starobinski, Michel de Montaigne, Jacque Roubaud, Emmanuel Hocquard, Hugo Friedrich, Louis Zukofsky, Haroldo de Campos e Charles Bernstein. A proposta de “testar” a poesia, de colocá-la no “tubo de ensaio” atravessa todos esses nomes se recompondo à medida que a poeta cria associações entre um e outro.

Em “Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia”, Luciana di Leone afirma ser interessante pensar, no que tange à poesia da carioca e em “[...] boa parte da poesia contemporânea, o fato de ela se construir, principal e explicitamente, como um discurso-percurso-corpo pontuado por citações afetivas ou, em outras palavras, por momentos de encontros discursivos” (DI LEONE, 2015, p. 132). Outras ocorrências semelhantes são os poemas “Blind light”, de *Um teste de resistores* (2016), “le pays n’est pas la carte”, de *20 poemas para seu walkman* (2016) e “[passagem com érica zíngano]”, de *Paris não tem centro* (2016), que serão analisados no primeiro capítulo. Desde o título, eles citam outros artistas: o primeiro é o nome da instalação do artista britânico Anthony Gormley, o segundo é o título em francês de um poema de Jack Spicer, “The territory is not the map”, e o terceiro diz o nome da poeta que participou da composição do poema, traduzindo sua primeira versão em francês para o português — tendo sido esta última versão a ser publicada.

Em entrevista à *Revista Garupa 4*, Marília Garcia comenta sobre sua colaboração com as revistas *Modo de Usar & co* e *Inimigo Rumor*, da editora 7Letras, dando alguns indícios da relação com outros nomes e procedimentos:

Fui levada a ler de perto muita coisa do que estava sendo feito e também a fazer recortes, escolhas, ver o que me interessava mais, produzir relações entre textos e poemas. Acho que é uma forma de descobrir o que nos interessa e, sobretudo, de

conhecer poetas, poemas, textos, ler traduções. Gosto de pensar a escrita como ligada ao processo de leitura e nesse sentido o trabalho curatorial de uma revista tem muito de leitura. Somos levados a entrar nessa “conversa infinita”. Além disso, o trabalho coletivo de edição é uma espécie de diálogo com o outro que nos abre e nos leva a ler textos que não conheceríamos se não fosse pela troca com os outros editores. A colaboração com essas revistas foi muito importante para conhecer outros pontos de vista, para me abrir (mesmo que tenham sido experiências muito distintas: quando comecei a colaborar com a *Inimigo*, eu já era leitora da revista; no caso da *Modo de usar & co.*, pensamos juntos o projeto, a ideia do site, os primeiros números) (GARCIA, 2016, s/p).

É possível notar em seus textos nuances dos relatos, particularmente no que tange à pertinência da leitura, do trabalho de edição e de tradução, em sua escrita. A relação com esses nomes e com a prática de cada um que a poeta põe em jogo é uma relação de contágio, de contaminação. Ao mesmo tempo em que cita, ela repete os procedimentos que está descrevendo, testando as práticas de artistas que parecem estar inscritos em seu cotidiano. Esse procedimento faz com que seus textos nunca permaneçam estáticos, parados. Eles atravessam continuamente as fronteiras que supostamente separariam certas práticas (como a fotografia e o cinema) e questionam os parâmetros que determinam a identidade de cada uma delas. Isto é, em seus poemas, Marília Garcia evidencia o processo de alargamento dos limites prescritos pela noção de autonomia da obra de arte. A partir disso, a crítica literária compreende que parece “[...] uma leitura plausível pensar essas citações como marcas de afeto, inscrições, vulnerações, provocadas pelo outro na superfície do próprio discurso, tornando a noção de ‘próprio’ e de ‘voz própria’, por isso mesmo, questionável” (DI LEONE, 2015, p. 132).

Seus textos são espaços que evidenciam o atravessamento, o cruzamento entre “realidade” e “ficção”, “eu” e “outro”, “poesia” e “não-poesia”. A “permeabilidade” (como veremos na análise de um trecho de “Blind Light”), no entanto, se firma não apenas pelos procedimentos utilizados na composição dos textos, mas também pelo modo como eles operam nos circuitos da arte, na academia, nos prêmios. A legibilidade dos seus textos é resultado de um envolvimento entre a proposição (a sua escrita) e a recepção (a leitura especializada ou não, os convites para participar em eventos, as traduções). Nesse jogo também participa a sua própria atitude de leitura, uma vez que o que propõe nos textos (ou para começa-los) é sempre um diálogo com as coisas com que se relaciona. Com seus textos, seja quando publicados ou quando lidos em público, a poeta faz operar a desdiferenciação dessas esferas, de modo que não fiquem subordinados a nenhum pressuposto.

De acordo com os autores de *Indicionário do contemporâneo* (2018), é consenso que “para alguns críticos, as escrituras atuais não admitem leituras literárias, pois não importa se são ou não literatura, se são ou não realidade ou ficção” (PEDROSA et al, 2018, p. 214). Trata-se de

uma referência ao pensamento de Josefina Ludmer em torno das “literaturas pós-autônomas”. A crítica literária argentina afirma que esses textos “[...] atravessam a fronteira da ‘literatura’, mas também a da ‘ficção’, permanecendo fora-e-dentro das duas fronteiras” (LUDMER, 2013, p. 129). Assim, eles

assumem a forma de testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário pessoal e até mesmo da etnografia (em muitos casos com algum ‘gênero literário’ inserido em seu interior, como, por exemplo, o romance policial ou a ficção científica” (LUDMER, 2013, p. 129).

Florência Garramuño, em *Frutos extraños* (2014, p. 92), afirma que esse conjunto de práticas de limites porosos busca “apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo”.

Recentemente, em outra entrevista, esta concedida ao “Paiol Literário”, Marília Garcia afunila mais a discussão a respeito do seu processo:

[t]eve um momento, na época da faculdade, que fui fazer estágio na 7Letras e acabei entrando como editora. Muito nitidamente, foi nesse momento que tomei a decisão de escrever. Na graduação, tive contato com os poetas dos anos 1970 e 80, por aí — Chico Alvim, Ana Cristina Cesar. Na editora, comecei a ler quem estava escrevendo naquele momento, publicando seus primeiros livros — Marcos Siscar, Lu Menezes. Os poetas da 7Letras do final dos anos 90, começo dos 2000, período em que a editora fez uma coleção de livrinhos chamada Moby Dick. Eu já escrevia diários, cadernos, espaços que funcionam como laboratório para pensar e ter a materialidade das palavras, mas o momento que achei que queria escrever foi quando comecei a ler os ultracontemporâneos. E vi, também, a possibilidade de publicar nas revistas. Foi meio natural. De algum modo, a escrita está muito ligada ao trabalho de edição, de leitora (PAIOL LITERÁRIO, 2021).

Essa experiência com (novas) leituras evidentemente coloca a poeta em relação com uma série de trabalhos, com ideias e procedimentos diferentes. Luciana di Leone afirma que

No caso da poesia argentina e da brasileira das últimas décadas, a virada afetiva se materializa — com todas as tensões que isso implica — na criação de diversos “espaços” de encontro e produção: seja a abertura de novas casas editoriais, a realização de oficinas literárias, a organização de catálogos e coleções, a publicação de revistas especializadas e antologias, ou no trabalho de cada poeta, agora pensado também como espaço de encontro (2014, p. 65).

Marília Garcia entra muito cedo — desde sua primeira publicação — em um circuito que, apesar das pequenas tiragens, possuía leitores ativos e promovia experiências de criação em parceria, em conjunto, exprimindo variadas possibilidades de trabalho em torno da literatura. Para di Leone, inclusive, “talvez a 7Letras seja hoje a editora brasileira mais reconhecida pelo seu investimento na publicação de poesia, especialmente de autores estreados [...]” (DI LEONE, 2014, p. 92).

Quando trabalhava para a 7Letras, na revista *Inimigo Rumor*, a poeta publicou seu primeiro livro, *encontro às cegas*, na coleção Moby Dick, juntamente a outros membros do corpo editorial liderado por Jorge Viveiros de Castro. Depois disso, Marília Garcia publicou *20 poemas para seu walkman* (2016), primeiramente na coleção Ás de colete, parceria entre a extinta Cosac Naify e a 7Letras, que, em 2016, lança a segunda edição do livro. *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (primeira e segunda edição, respectivamente em 2014 e em 2016), ambos publicados pela 7Letras. Depois, *Câmera lenta* (2017), agora na Companhia das Letras. E o último publicado no Brasil, *Parque das Ruínas* (2018), na LunaPARQUE, editora que coordena com seu marido, o também poeta Leonardo Gandolfi.

Além das publicações no Brasil, sua poesia circula em traduções em vários países: *20 poemas para tu walkman* (2012), traduzido por Diana Klinger, Mario Cámara e Paloma Vidal, publicado em Bahía Blanca, pela Vox ediciones; *Um teste de resistores* (2014), publicado em Lisboa, pela Mariposa Azual; *Error geográfico* (2015), traduzido por Aníbal Cristobo e publicado em Barcelona, pela Kriller71; *The territory is not the map* (2017), traduzido por Hilary Kaplan e publicado em Nova York, pela Ugly Duckling Press; *Câmera Lenta e outros poemas* (2019), em Lisboa, pela Tinta-da-china; *Cámara Lenta* (2020), traduzido por Rodrigo Álvarez e publicado em Buenos Aires, pela Zindo y Gafuri; *Parque de las ruinas* (2020), traduzido por Diana Klinger e Florência Garramuño, publicado em Buenos Aires, pela Mandacaru ediciones (que é, inclusive, especializada em tradução de poesia brasileira); *París no tiene centro & otros poemas* (2020), traduzido por Ignacio Morales e publicado pela chilena Chancacazo e *Historia natural* (2021), traduzido por Diego Cepeda e publicado na Colômbia, pela Ediciones Vestigio.

Entre todas essas publicações, há diversos cruzamentos. Por exemplo, os textos de *encontro às cegas* (2001), que foi uma plaquete de pequena tiragem, podem ser lidos em *20 poemas para seu walkman* (2016), sob o título de “encontro às cegas (escala industrial)”. Em *Câmera Lenta* (2017), há também o poema “tem país na paisagem (versão compacta)”, que depois, em outra versão, viria a ser publicado como “parque das ruínas”, no livro homônimo de 2018. Além disso, a poeta também publica poemas de seus livros em diferentes versões em revistas de literatura, como a revista *Serrote*. Ao trabalhar mais de uma vez com pedaços de seus textos e até com eles inteiros, Marília Garcia os resgata e atualiza — reescreve de outro jeito, recorta, reposiciona os versos, as estrofes, altera palavras — e o apresenta a possíveis leitores regulares e a novos leitores, de modo a possibilitar que lhe seja dada uma outra existência, abrindo-os a novas leituras.

No primeiro capítulo desta dissertação, componho um possível mapa da poesia de Marília Garcia, formado por três pontos que se entrecruzam incessantemente, principalmente em três de seus livros publicados no Brasil pela Editora 7Letras, *20 poemas para seu walkman* (2016), *Um teste de resistores* (2014) e *Paris não tem centro* (2016), que são formados por poemas que expressam saídas da “literatura”, da “poesia” e da concepção de autoria centrada no “eu”, de modo a promover reflexões sobre as possíveis conexões entre as dicotomias “eu” e “outro”, “vida” e “arte”, “ficção” e “realidade”, “real” e “representação”.

“Práticas da Impertinência e Pós-Autonomia: alguns instantes de Marília Garcia” é formado por três subcapítulos. O primeiro é “Escrever no limiar: especular uma realidade/ficção”, em que dialogo com “Blind Light”, de *Um teste de resistores* (2015), e “Le pays n’est pas la carte”, de *20 poemas para seu walkman* (2016), sobre a desdiferenciação entre as categorias de realidade e ficção de que fala Josefina Ludmer, em *Aqui América Latina* (2013). Esse processo pode ser observado na exposição das arestas que conformam os poemas, que lhe retiram a possibilidade de reter os significados e solicitam do leitor que se ponha em jogo na leitura e na atribuição de sentidos ao texto. Destaco, particularmente, a referência à inconsistência entre realidade e representação, a partir do uso dos diferentes pontos de vista de uma mesma experiência e do recurso a mapas e outros elementos cartográficos, como tentativa de se orientar no percurso de escrita.

A partir dos trechos analisados do primeiro poema e da leitura de outros poemas também, é possível notar que seus textos evidenciam um limiar de difícil determinação entre realidade e a ficção, em vista, principalmente, da profusão de referências a elementos do cotidiano real, como nome de ruas, aeroportos, outros artistas, amigos, familiares, todos envolvidos em tramas narrativas que formam instantes de realidade, fragmentos do real, deslocados e singularizados, tornados, de certa maneira, imagens. Esses textos atravessam as “fronteiras” da realidade e da ficção, ao passo que tomam a forma de ensaio, de relato, de diário, de anotação.

Ao trabalhar a partir dos recortes do real, Marília Garcia põe em jogo diversas possibilidades de leitura e escrita esboçadas em trabalhos alheios, consequentemente viabilizando a leitura de diferentes perspectivas de um mesmo objeto ou fato, a partir da relação que se estabelece com essas referências. A partir de “le pays n’est pas la carte” apresento uma discussão sobre a impossibilidade de contemplar o todo do real, e do uso de diferentes pontos de vista na construção de uma ideia. Abrindo-se a outros modos de dizer, a poeta distancia a palavra de sua relação referencial com a realidade, implicando a exposição do desequilíbrio do poder de

verdade de seu sentido “original”. Em meio a essa precariedade de sentido, Marília Garcia pode especular sobre os usos das palavras e dos outros gestos que estão em jogo em seu trabalho, como o de perguntar, sobre o qual comento em “1.2. Escrever nas esquinas, descentrar a escrita”.

Aliás, o sinal de interrogação é um personagem constante nos trabalhos de Marília Garcia. Ao longo de *20 poemas para seu walkman* são 29 perguntas, em *Engano geográfico* são 12, em *Um teste de resistores*, ele figura 108 vezes, em *Câmera Lenta*, são 74 perguntas, 15 em *Paris não tem centro* e em *Parque das ruínas*, 76 sinais de interrogação. “Uma partida com Hilary Kaplan”, analisado naquele tópico, é só um dentre os poemas em que a dúvida funciona como motor. Em *20 poemas para seu walkman*, no poema “I. um filme”, a poeta fala que “[...] a pergunta serve/ apenas para manter a horizontalidade/ das coisas” (GARCIA, 2007, p. 15). Esse gesto supõe a participação de um outro, importante o suficiente para que se queira saber dele a opinião, o pensamento, as ideias. Por isso ela é tão predominante nos textos de Marília, que quase sempre apresentam um tom de indagação, de questionamento diante do cotidiano. Se no caso de “Uma partida...”, por meio da tradução, a pergunta evidencia uma maneira de pôr em relação expressões singulares de uma aparição na língua, de modo geral, no trabalho de Marília Garcia, ela evidencia a incompletude da escrita, por meio da qual se pode pôr em relação imagens — vestígios, restos, pedaços — singulares da experiência cotidiana. Algumas experiências com as perguntas dos livros de Marília Garcia são relatadas ao fim da dissertação, em “Deixar pegadas no caminho”.

No segundo subcapítulo, “Escrever nas esquinas, descentrar a escrita”, a partir da leitura de “[*passagem de érica zingano*]”, de *Paris não tem centro* (2016), e de “Uma partida com Hilary Kaplan”, de *Um teste de resistores* (2014), discorro sobre o descentramento da escrita por meio do interesse no trabalho com os elementos do cotidiano afetivo (leituras/ conversas/ e-mails/ encontros/ visitas/ participações em eventos/ comentários sobre seus poemas), os cruzamentos (trocas/partilhas) e as passagens (reescritas/escritas a quatro mãos/tradução). Para tanto, estabeleço diálogo com Luciana di Leone (2014), no que tange às discussões sobre a prática de uma escrita em torno dos afetos, que implica a dissolução das camadas de identidade do texto, do eu, além de estender a discussão para o pensamento de Giorgio Agamben, em *A comunidade que vem* (2013), a respeito do “fora”, do “qualquer” e do “comum”.

Em seguida, no último subcapítulo, “Escrever no limite dos gêneros: permeabilizar o processo”, a partir de fragmentos de “Blind Light” e de “2 [o sim contra sim]”, também presentes em,

respectivamente, *Um teste de resistores* (2014) e *Paris não tem centro* (2015), recorro dos poemas as ideias de “permeabilidade do processo” e do poema em “condição anfíbia”, e discuto o desbordamento dos supostos limites e especificidades da poesia, promovidos pela aproximação de discursividades alocadas *a priori* em campos particulares da criação artística ou fora dela — a anotação, o diário, o caderno de artista, o bilhete, o e-mail, mas também outros poemas, narrativas, filmes, músicas, pinturas, instalações e fotografias. Dialogo principalmente com Florencia Garramuño (2014), a respeito da noção de “formas da impertinência” ou “formas do não-pertencimento”. Paralelamente, partindo da discussão a respeito da destituição ontológica da poesia, particularmente da produção de Garcia, teço diálogos com Giorgio Agamben (2007; 2012; 2013; 2017), no que tange ao conceito de “singularidade qualquer”.

Os poemas passam a operar como lentes, camadas de discurso que se tornam “uma forma de leitura das coisas”, como a poeta afirma em “Blind Light”. À medida que outras camadas de discurso são sobrepostas na composição dos textos, elas parecem escorregar para “fora” da literatura, desintegrando a noção de especificidade do gênero. Assim, trabalhando a partir deste lugar — o lugar imprevisível da leitura —, Marília Garcia pode pôr em relação uma série de práticas que, a princípio, só poderiam operar em seus espaços pré-determinados. A “permeabilidade do processo” destitui o discurso sob o qual estão inscritas essas noções, de modo a exibir a disponibilidade das práticas e das ideias.

Ficou evidente, principalmente na leitura de *Um teste de resistores* (2014) e *Câmera lenta* (2017), o interesse da poeta em trabalhar com recortes conceituais e práticos advindos de outras discursividades. Com a marca da abertura a outras práticas no texto, o leitor fica diante de um biblioteca repleta de possibilidades e ferramentas. Seu interesse na reelaboração de alguns textos, na reiteração de alguns temas e na justaposição de ideias avessas parece desenvolver-se de modo cumulativo ao longo de sua produção, de modo que o texto “parque das ruínas” funcione como uma grande reunião desses pedaços de ideias e procedimentos, partes que sobraram aqui e ali ao longo dos anos de escrita. *Um parque de ruínas*.

O poema pode ser lido como diário, mas também como ensaio, relato de processo, livro de artista, comportando características que o fariam aderir a estas categorias, mas ao mesmo tempo não se deixando assimilar por completo a nenhuma delas, deslocando-se entre esses e outros supostos limites e suas formas de agir sobre a escrita, sobre o autor, o leitor e sobre o mundo.

Suas referências são explicitadas diretamente, sem nenhum tipo de cifra: em seu texto, como nos outros que já mencionei, há uma cartela de nomes de artistas e de imagens, demonstrando desde já a constante conversa em que está posta essa voz que relata a escrita do texto. Essa voz confunde as diferenças entre sujeito histórico e eu-lírico, atestando uma barreira na identificação das diferenças entre a experiência relatada e a experiência vivida — discussão privilegiada no primeiro capítulo. Não se trata de afirmar a impureza, como se fosse ainda necessário marcar a indiferenciação entre obra de arte e vida no discurso contemporâneo da arte, mas de utilizá-la como recurso, como ponto de partida no parâmetro estético da criação.

A pesquisadora Natalia Brizuela acena para uma recorrência de práticas literárias que se envolvem de alguma maneira com a fotografia, mesclando seus procedimentos e se contaminando pela materialidade e pela epistemologia da imagem fotográfica, como é o caso de “parque das ruínas”. Reportando-se à experiência do mexicano Mario Bellatin na Escola Dinâmica de Escritores, a pesquisadora observa que “[...] na obra de Bellatin a fotografia é o veículo do deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e pela indiferenciação, é o meio que leva a literatura para fora de si, para fora de seu próprio meio” (2014, p. 16).

De modo semelhante, Brizuela discorre sobre o recurso à opacidade da imagem fotográfica na obra de Bernardo Carvalho: “Bernardo encontrou as fotografias quando começava a preparar o romance [*Nove noites*], e elas lhe chamaram a atenção por tudo o que não podiam revelar nem esclarecer acerca do verdadeiro jovem Buell Quain, apesar de serem ‘vestígios’, ‘traços’ indexicais” (BRIZUELA, 2014, p. 27). Em ambos os casos, a fotografia é um recurso de ampliação das possibilidades narrativas, à medida que esteja afastada da sua realidade discursiva, dos seus referentes ou de um saber que determine a relação da representação, a fotografia, com o real, o fotografado, funcionando de maneira falha e incompleta como evidência da existência de algo em determinado momento, e, portanto, de sua realidade documental. Ao mesmo tempo que praticamente impede o acesso a realidade do referente, a opacidade da imagem fotográfica implica sua abertura a outras narrativas suscitadas a partir do que mostram ou não.

A pesquisadora traça um panorama historiográfico da contaminação entre foto e palavra, observando de maneira mais geral que esse atravessamento

[...] deu-se às vezes através da inclusão de imagens fotográficas em obras literárias, e outras vezes como paradigma de uma nova sintaxe e de uma nova literatura utilizando

certas características do dispositivo fotográfico — como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código (BRIZUELA, 2014, p. 31).

O ato de fotografar e a imagem fotográfica já foram tópicos centrais de discursos diversos ao longo da história, desde a sua popularização. A fotografia fora a princípio considerada a “imitação mais perfeita da realidade”, como se a mecanicidade do aparelho reproduzisse a própria realidade, fixando-a — de onde decorria o pavor com que algumas pessoas se punham à frente da objetiva, com medo de que suas almas fossem capturadas. Ela era entendida como a realidade capturada das coisas que se dispunham à frente da objetiva e acreditava-se que o dispositivo fotográfico gerava imagens sem a interferência do coeficiente humano.

Charles Baudelaire, em *O público moderno e a fotografia*, escreveu que considerar a fotografia uma arte expunha um enfraquecimento das capacidades de julgar em razão da percepção de um objeto produzido mecanicamente como “Belo”. Não significava, no entanto, um repúdio ao dispositivo fotográfico em si. Tratava-se de atestar que a fotografia era útil, poderia ser um modo de documentar, arquivar, identificar, isto é, poderia ser utilizada no trabalho científico, na catalogação, no cuidado com a memória e com as possibilidades de preservá-la. O crítico de arte francês Phillipe Dubois afirma que

[t]odo o século XIX, na esteira do romantismo, é trabalhado desse modo pelas reações dos artistas contra o domínio crescente da indústria técnica na arte, contra o afastamento da criação e do criador, contra a fixação no ‘sinistro visível’ em detrimento das ‘realidades interiores’ e das ‘riquezas do imaginário’, e isso justamente no momento em que a perfeição imitativa aumentou e objetivou-se (DUBOIS, 2012, p. 28).

O que estava em jogo, majoritariamente, era um discurso de negação em face da ideia da crise do Belo, da criação original, do gênio, sobre as quais trato mais atentamente no primeiro capítulo. Com a popularização do ato fotográfico no cotidiano dos artistas e das pessoas em geral — é claro, aquelas que tinham condições de acesso —, ocorrem alguns impactos sobre as artes plásticas, principalmente a pintura com suas pretensões de realismo, que era a regra desde o Neoclassicismo e o surgimento das academias. Pinturas figurativas foram perdendo sua razão de ser ao longo do tempo e uma nova configuração visual se formava, em função dos usos conferidos ao novo mecanismo. Disso decorrem investigações em torno da materialidade do quadro, da superfície plana, das camadas materiais da pintura, bem como uma tentativa da fotografia de aproximar-se das artes retinianas, como foi o caso dos Pictorialistas (DUBOIS, 2012).

As contaminações se multiplicam ao longo do tempo. Em determinado momento, assinalado por Dubois como partindo da prática de Marcel Duchamp e de sua lógica processual, a arte teria começado a se tornar fotográfica. O crítico afirma que a fotografia e o trabalho de Duchamp partilham a lógica do índice, “[...] em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes de uma relação existencial — e muitas vezes opaca — que a une ao que a provocou” (DUBOIS, 2012, p. 254-257). Em toda sua obra, teria sido fundante esse princípio fotográfico, o da indexicalidade, da presença de uma ausência, do vestígio. Os *ready-made* seriam, nesse sentido, o índice absoluto, a presença mesma do objeto deslocado, em detrimento do traço que o mantém afastado, como na fotografia (DUBOIS, 2012). Está inscrita uma episteme fotográfica na concepção processual de Duchamp, não mais *em função* do trabalho, mas *como parte* dele, constituindo-se como seu lastro.

Em seguida, Dubois dá exemplos parecidos do contato entre a fotografia e a arte (ou do modo pelo qual a arte contemporânea teria se tornado fotográfica). Atravessando o século XX, pelo Suprematismo — e a lógica da fotografia aérea —, o Dadaísmo e o Surrealismo — os fotogramas e fотomontagens —, pelo expressionismo abstrato, a Pop Art e o Hiperrealismo — a mudança no ponto de vista, a reprodutibilidade das imagens —, pelos Novos Realistas — com a lógica da impressão, da imagem-ato e particularmente o interesse pelo real —, pelas artes conceituais dos anos 60 e 70, como o *happening*, a *land-art*, a *body-art* — não só como recurso para documentação, mas às vezes como única forma de ver o trabalho como um todo —, culminando na fotoinstalação ou escultura fotográfica — em que o signo fotográfico em si toma o caráter de arte, deixando de estar em função dos processos de criação e passando a estar em posição análoga a qualquer outro signo, “nas paredes do museu”.

Para discutir as relações entre imagem e texto na composição de “parque das ruínas”, o segundo capítulo, “Fazer a poesia fazendo: fragmentos de visão em Parque das ruínas (2018)”, foi subdividido em cinco partes, em que teço uma reflexão em torno dos usos da fotografia na composição do texto poema, ensejando a discussão do primeiro capítulo sobre a falência das fronteiras entre realidade e ficção, eu e outro, fora e dentro. As imagens, em sua maioria, são citações, vem de fora para fazer parte do poema, contribuindo com a escrita de Marília e com a construção de sentido do texto. São as fotografias de Rose-Lynn Fisher, o folder da exposição e as gravuras de Debret, *stills* dos filmes de Perlov, Farocki, Wang e Antonioni e a reprodução das cartas da família. Além disso, também há as fotografias da Pont Marie, da placa da Chácara do Céu, e do desenho do ciclistas de gorro, feitas por Marília Garcia.

No primeiro tópico, “Antes do texto, uma conversa”, analiso o primeiro fragmento do poema em que Marília Garcia relata, sob a alcunha de epígrafe, o procedimento de criação de *Topografia das Lágrimas* (2018), da artista estadunidense Rose-Lynn Fisher, de modo a suscitar uma reflexão acerca do caráter indiciário (DUBOIS, 2012) da epígrafe, que funciona como ponto de partida para uma relação que se deseja construir com o leitor (OUTEIRINHO, 1991).

No segundo subcapítulo, “Dar voz às ruínas, falar com imagens”, a partir do fragmento “1.” do poema, discuto o uso da imagem como paralelo à paisagem de ruínas de que trata a poeta, refletindo acerca da noção de imagem como vestígio, como ruína da experiência, apontando para essa semelhança epistemológica entre ruína e imagem. Com destaque para o caso do próprio Parque das Ruínas, que dá nome ao poema, discuto as implicações éticas em torno do processo de museificação das ruínas. É nesta seção que me detenho às questões teóricas em torno da imagem fotográfica e os desdobramentos sobre as formas de representação a partir de sua aparição em meados do século XIX e de sua popularização no século XX (BENJAMIN, 2012), retomando, em sequência, a discussão sobre a arte contemporânea ter se tornado fotográfica (DUBOIS, 2012), que está vinculada à presença da fotografia na literatura (BRIZUELA, 2016). As imagens abrem no poema um espaço de reflexão em torno da visão, do testemunho, da memória, da representação, da visão e da impossibilidade de acessar o real. Quase todas as funções que a imagem assume estão, no entanto, alicerçadas em sua condição indiciária e é justamente a crença nesta condição que implica a frustração da impossibilidade de ver com a qual a poeta se depara em diversos momentos do poema.

No terceiro, “Olhar e ver: enquadrar o cotidiano”, com o fragmento “2.”, trato da noção da imagem como documento, sua função de testemunha e do recorte do poema sobre as imagens de Jean Baptiste Debret, que foca no seu procedimento estético, praticamente deixando de lado as questões históricas em torno da sua presença no Brasil. O incômodo com o fato de que a descrição de seu trabalho não seja avaliada, interpretada no poema, põe em perspectiva, em diálogo com Lilia Moritz Schwarcz, algumas questões político-sociais atreladas à vinda dos franceses para a colônia portuguesa em meados do século XIX, numa tentativa de reunir os pedaços da história.

Em seguida, em “Fotografar, olhar, escrever um diário”, analiso os fragmentos do texto que são apresentados como entradas do “diário sentimental da pont marie”, particularmente os fragmentos “4.”, “7.”, “10.” e “16.”. O diário e a fotografia, neste caso, estão intimamente

relacionados. Na verdade, o diário existe em função da fotografia, daquilo que ela mostra. Da mesma forma que se deseja dizer no diário aquilo que “acontece” nos dias, Marília Garcia espera ver na fotografia aquilo que “acontece” no “*lugar*”, que “*faz parte do acontecimento/ e da experiência/ [mesmo que não aconteça nada]*” (GARCIA, 2018, p. 26). Na opção de fazer um diário a partir de fotografias, está inscrita uma necessidade de preencher os dias, de não acumular dias vazios, mas de conseguir “fazer experiência”, mesmo com a banalidade do cotidiano — com o que aparecesse na fotografia da Pont Marie. Escrever um diário é exercer a possibilidade de relatar, que declina em razão da impossibilidade de se fazer experiência mediante a paisagem de ruínas que se acumula diante dos olhos (AGAMBEN, 2014); é construir ao lado da ruína, estar atento, na noite, ao lampejo dos vagalumes (DIDI-HUBERMAN, 2020).

No quinto subtópico, “Organizar os pedaços, relatar com restos”, a partir dos fragmentos “5.”, “11.”, “13.”, “14.” e “15.”, levanto alguns questionamentos sobre a possibilidade de escrever ao lado de ruínas, em vista da relação que Marília Garcia faz entre as cartas de sua família e cartões postais da guerra, o contexto de destruição e os textos que encontra, que não tratam da guerra. No sexto e último subtópico, “Atravessar o tempo, fantasma e pontes”, a partir da análise dos fragmentos “6.”, “8.”, “9.” e “11.” e “12.”, discuto as relações entre imagem e tempo (AGAMBEN, 2009; BENJAMIN, 2012), pensando na distância irremediável entre a imagem e seu referente, bem como na aproximação que a imagem fotográfica simula entre o espectador e o referente (DUBOIS, 2012). Destaco a presença de algumas imagens solitárias em páginas nem mesmo numeradas, sem a companhia de nenhum verso, como a fotografia da placa da Pont Marie, imagens que funcionam como pontes, como vínculos entre os fragmentos, sem, no entanto, fixar-se unicamente em um ou outro. Estabeleço um diálogo entre a figura da ponte e as possibilidades de atravessamento entre dentro e fora, realidade e ficção, Parque das ruínas e Chácara do céu, morte e nascimento.

Ao tomar como referências filmes em que “algo aparece” na fotografia — “uma aparição/fantasma” —, como *Smoke*, *Blow-up* e *Imagens do mundo, inscrições da guerra*, parece haver uma frustração em não encontrar, por exemplo, nas imagens do “diário sentimental da pont marie” o indício do atentado ao Charlie Hebdo, como também em não encontrar “a guerra” nos cartões portais da guerra que sua família guarda. Por outro lado, seu poema-relato, ao convidar incessantemente o leitor a fazer parte do processo de atribuição de sentido à obra — demonstrando um lugar de “não-saber” —, parece convidá-lo a trabalhar com o texto, a partir dele, pondo em exercício a curiosidade e o interesse em perceber com atenção as coisas

mínimas, que passam e escapam. Trata-se de um convite a refocalizar, olhar outra vez, mais de perto, e tentar ver “algo que diga sobre estar ali”. Uma tentativa de desautomatização da linguagem, da experiência, da escuta, da presença, do cotidiano. O que se dá a ver como poema é um registro dessa experiência de estar no *entre*, de ver o processo.

Se a dificuldade em ver algo nas imagens reside na inexistência de um lugar para elas na memória — no tempo —, em “Parque das ruínas”, Marília Garcia proporciona esse lugar. Não se trata exatamente de ver o referente da imagem, tocá-lo no passado desde o presente, mas de dar a elas outras formas de existência. Não se trata de reverter a sua opacidade, mas pô-la em jogo e usufruir da impossibilidade de ver através de sua superfície. Trata-se, particularmente, da possibilidade de desestruturar a suposta linearidade do tempo, que relega ao esquecimento o banal, o sem significado, o desidentificado, o invisível. Como se, utilizando uma pinça, coletasse aquilo que precisa permanecer rodeado de luz, visível.

Para ver o tempo, é preciso dotá-lo de uma espacialidade, olhar para trás e ver o passado, olhar para frente e ver o futuro, sugerindo que sejamos um ponto em constante movimento entre o que ficou e o que ainda vem. Ver o futuro é como ver um sonho, e o que são os sonhos senão imagens, organizadas de tal modo a dar uma sensação estupenda de verdade, que se apaga no momento mesmo do despertar, se perdendo na maioria das vezes, ou ao menos perdendo o seu poder de verdade? Nessa concepção, imagino que o futuro seja um resto de sonho, aquilo que perdemos quando abrimos os olhos, ao acordar.

Todos os 18 fragmentos de “Parque das ruínas” remontam às experiências da memória, algo do passado em que se buscava um ponto, algo que saltasse, algo que desse conta de mostrar o lugar. Mesmo a maioria dos verbos utilizados pela poeta está conjugada no pretérito perfeito, exceto para quando vai contar um acontecimento ocorrido no determinado momento da história a que se refere, nesse caso ela retoma o presente, e conta como se estivesse tudo acontecendo no momento de contar, carregando seus textos de presente, de realidade e de vida.

CAPÍTULO 1 — FAZER A POESIA FAZENDO: PRÁTICAS DA IMPERTINÊNCIA E PÓS-AUTONOMIA, EM ALGUNS INSTANTES DE MARÍLIA GARCIA

1.1.ESCREVER NO LIMIAR: ESPECULAR UMA REALIDADE FICÇÃO

Figura 1 — Blind Light, de Antony Gormley



Fonte:

“Blind light” é o texto que abre o livro *Um teste de resistores* (2014). Seu título é o nome da instalação de Anthony Gormley, que consiste num enorme cubo translúcido, em que a luz funciona de maneira inversa. Uma vez que se entra, não se pode enxergar nada a não ser o que está imediatamente diante de si. Conforme o argumento do artista, diferentemente do que se espera de elementos de arquitetura, isto é, “segurança e abrigo”, em “Blind light”, “Entrar no espaço interior é equivalente a estar no alto de uma montanha ou no fundo do mar. É muito importante que, uma vez dentro, você se sinta fora” (GORMLEY, 2007, s/p.). Nos vídeos de espectadores na instalação, é perceptível a sensação de desorientação que a luz promove, na medida em que não ilumina, mas ofusca. Não se sabe para onde vai, não se sabe se vai esbarrar em alguém no caminho ou mesmo no vidro que limita o espaço do trabalho do artista.

Nesse poema, Marília Garcia comenta os procedimentos de que lança mão na construção de seus textos, a partir de referências como Hilary Kaplan, Jean-Luc Godard, Wislawa Szymborska, Adília Lopes, Giorgio Agamben, e outros, deslocando recortes dessas referências e repetindo-as. O texto é seriado, formado por um fragmento sem número que abre o poema como um prólogo e 24 fragmentos numerados, que performam o número de imagens fixas que compunham um segundo de imagem em movimento no cinema, conforme se relata em um dos fragmentos, dialogando com o curta-metragem *La jetée*, de Chris Marker. Eles são povoados

pelos nomes das “ferramentas” da poeta, funcionando como caderno de anotações sobre sua própria escrita.

Desde o primeiro fragmento, o texto vai se compondo como pensamento sobre a escrita, como estudo de poética, uma reflexão sobre os procedimentos empregados e as referências de onde são deslocados; um segundo fragmentado em 24 frames, mostrando o processo como algo que se move diante dos nossos olhos:

[...]

quando escrevo um poema
 procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo
 para pensar o processo de escrita em termos práticos
 enumero as ferramentas que tenho
 à minha frente
 enunciados filmes narrativas google
 poemas recortados copiados à mão
 traduções jornais um romance lembranças diversas
 alguma chateação frases
 que serão transportadas
 um fone de ouvido tocando o que eu quiser ouvir e
 alguma perplexidade diante de algo que fiz de errado
 que disse que ouvi ou de uma cena que vivi

além disso
 tento entender alguma coisa
 talvez algo impreciso inicialmente
 mas que no processo se torna mais claro
 e tento dialogar
 com um repertório de pessoas e objetos e situações
 e textos listar essas ferramentas
 e traçar um fio depois reordenar o discurso
 de modo que isso possa ajudar a pensar
 e a passar
 os dias
 com essas ferramentas
 busco ideias por essa cartografia
 ideias que são procedimentos
 diante dessas ferramentas
 o processo tem algo de permeável
 que torna a escrita imprevisível
 depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões
 tornou-se uma forma de leitura das coisas

[...] (GARCIA, 2014, p. 30-31)

Os elementos da “cartografia” de sua “realidade cotidiana” (LUDMER, 2013) vão compondo o seu relato sobre a impossibilidade de ver, tema que figura em muitos poemas quase como um refrão, se tomamos o seu trabalho como um processo contínuo. Para Agamben,

a cesura que põe fim à redação da obra não lhe confere um estatuto privilegiado de completude: significa somente dizer que se diz estar terminada a obra quando, mediante a interrupção ou o abandono, se constitui como que um fragmento de um

processo criativo potencialmente infinito, em relação ao qual a obra, chamada de acabada, distingue-se da inacabada apenas acidentalmente (2018, p. 117).

Os poemas são o próprio processo por meio do qual se faz o pensamento. Eles passam a operar como lentes, camadas de discurso que se tornam “uma forma de leitura das coisas”, por meio de “ferramentas” — termo que atribui à escrita um caráter mais prático e ativo. À medida que “filmes”, “narrativas”, “google”, “um poema copiado à mão”, “uma conversa”, “uma chateação”, “uma coisa a entender”, “pessoas”, “objetos”, “situações”, “jornais”, “um romance” são trazidos para dentro dos textos, o processo mostra-se “permeável”, de modo a que essas ferramentas contaminem a escrita, abrindo suas possibilidades, tornando-a “imprevisível”.

Neste trecho de “Blind Light”, por exemplo, a poeta cita falas do filme *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, deslocadas de seu contexto, diferentemente do que havia acontecido no fragmento “1.” (p. 13) desse mesmo poema:

talvez seja difícil falar de poesia
 porque em geral tentamos falar desse processo
 a partir de algo que não é processo
 e o processo escapa porque
 ao falar dele
 já não estou nele estou do outro lado

falar é *repetir*
 mas repetir depois e de outra forma
 falar é insistir
 assim ao repetir o processo
 produzo outro processo
performatividade
 ele diz
com quem você está falando?
 ele pergunta
 e eu tento descobrir quem é *ele*

(GARCIA, 2014, p. 32).

Os dois versos em itálico são essas vozes de fora do poema, que entram para interromper o fluxo do relato — uma terceira pessoa, além da poeta e do leitor. O verso “*com quem você está falando?*” remete a Marianne e Ferdinand, personagens do filme. Esta cena é tomada por Marília Garcia logo no início do poema, como forma de pensar os procedimentos de “corte” e de “interrupção” no filme de Godard. Marília Garcia recorta a cena em que os dois personagens estão conversando sobre o que “farão agora/ depois de fugirem juntos depois que ele largou a mulher e filha/ depois de se envolverem com tráfico de armas/ com um assassinato e de roubarem um carro [...]” (GARCIA, 2014, p. 14). Nessa cena, o espectador está como se no banco de trás do carro, vendo os dois de costas e a rodovia que se abre à frente. Em certo

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 cílios erguidos
 procurando um mapa.

[...]

(GARCIA, 2016, p. 37).

No poema, a representação cartográfica figura como determinante na experiência da voz que a apresenta. Ver de cima, recorrente nos seus textos, funciona como um dispositivo para repensar a experiência, um elemento de cotejo — de comparação entre o real e a sua representação — aparece como modo de repensar a orientação, o caminho. No mapa, por meio de uma série de especificidades técnicas, é possível ver representada uma determinada configuração espacial, um recorte no *continuum* espantador do real. Os mapas podem representar diferentes aspectos de um espaço demarcado, e todos são racionalizações da experiência sensível com o real. É um modo de catalogar a realidade aplanando-a e, por isso, desde já a modificando conforme objetivos às vezes bastante evidentes. Clima, densidade populacional, os museus de uma cidade, a demarcação de fronteiras são apenas alguns dos elementos ponderáveis por meio de mapas. Dessa catalogação, faz-se muitos usos. O mapa é por excelência o resultado de um redimensionamento — que pode seguir diferentes parâmetros metodológicos em função de seus diferentes usos.

Phillipe Dubois afirma que um novo espaço de representação é gerado a partir da difusão da fotografia aérea, antes dificultada pela impossibilidade prática de se permanecer por um tempo em um lugar tão mais alto e de fazer um registro desse lugar. Com o desenvolvimento tecnológico da maquinaria fotográfica que se instalava nos aviões de guerra, o novo espaço de representação passa a interessar alguns artistas, como o russo Kasimir Malévich, que fazia, além de fotografias aéreas a partir de um avião, composições plásticas marcadas por esse ponto de vista tornado acessível a partir dos desenvolvimentos mencionados. Em diálogo com Rosalind Krauss e para finalizar o conteúdo sobre a relação dos Suprematistas com a vista aérea, o crítico francês afirma que “[...] a fotografia aérea, ao contrário das outras formas habituais, ‘terrestres’ da fotografia, transforma o real num mundo codificado, num ‘texto’ a ser lido e decifrado [...]” (DUBOIS, 2012, p. 262).

Como o poema aponta de partida, tudo poderia ser diferente “se tivesse as ruas quadradas” — suposição que antecede uma sequência de subjuntivos (“teria ido”, “teria dito”, “teria visto”), pondo em perspectiva a não-coincidência entre representação — mapa, *carte* — e “real” — país, território, *pays*. É diferente, “codificado” e precisa “ser lido e decifrado”. Já nessa primeira parte do poema seriado, ocorrem movimentos de aproximação e distanciamento, de reorientação visual, que convocam os olhos do leitor a visões de cima para baixo, *plongé* (“teria visto de cima”), de baixo para cima, *contra plongé* (“na saída do metrô”) e, finalmente, horizontais (“estar aqui”).

ii.

não é o avião em rasante sobre
a água e nem o corpo
na janela semiaberta
vendo o desenho
dos carros embaixo — não comenta nada
porque prefere armar planos
em silêncio
(estaria sonhando
com colinas?)

(GARCIA, 2016, p. 37)

Olhar no mapa é diferente de presenciar a sequência de imagens elencadas na segunda parte do poema. É diferente de ver a microcidade e as micropessoas, os microautomóveis de cima, pela janela de um avião. Um mapa, como a vista aérea, não permite enxergar profundidades ou altitudes, senão por meio de uma abstração, um emaranhado de linhas mais ou menos paralelas, que aplanam o volume das coisas e representam a sua altitude conforme alguma proporção matemática. O mapa possibilita a experiência da vista aérea mesmo quando o vemos ao sair do subsolo, do metrô, e quando chegamos à superfície; isto é, ele reconfigura a experiência “da superfície”, a partir de um redimensionamento que mostra a “vista de cima”, sob a prerrogativa de orientação. Para Dubois,

[u]ma vista aérea não tem literalmente sentido. É possível olhá-la de todos os lados, ela é sempre coerente. É o ponto de vista suspenso e móvel: o sujeito não está detido numa posição, e o espaço que ele observa não é determinado de uma vez por todas: independência, instabilidade, motilidade de um e de outro (2012, p. 262).

Em diálogo com os textos comentados neste capítulo, tal perspectiva reforça a noção de instabilidade sobre a qual venho comentando a partir de “Blind Light” e de “le pays n’est pas la carte”. Trazer para o relato diferentes “vistas” — as do real, sempre em demasia, e as do mapa, “codificadas”, “para serem lidas e decifradas” —, põe ainda mais em questão as relações entre realidade e ficção de que trata Josefina Ludmer, evocando a possibilidade de se valer das

ficções — do que nelas “resta de real”; as fotografias, os mapas, as “ferramentas” — para poder passar pela realidade; deslocar-se entre os limites.

“Le pays n’est pas la carte”. Há variações para o significado de “carte”, em francês, “mapa” e “carta”, em português — esta última significando tanto o gênero textual *carta* quanto o nome técnico para os mapas de escala aumentada, com foco em pequenas regiões. O substantivo *carte* aparece em outro poema, formando o nome do bilhete de transporte público francês *carte orange* (GARCIA, 2007, p. 43). Em português, *mapa*, embora seja o nome dado vulgarmente a todo tipo de representação cartográfica, designa especificamente as representações de um território inteiro: o mapa do Brasil, o mapa do Espírito Santo, o mapa de Vitória, todos em escala reduzida. As *cartas*, no entanto, são fragmentos, representações de pequenos recortes territoriais, em escala aumentada. Há, ainda, quem chame de *carta* o documento que autoriza a condução de veículos, a *carta de motorista*. Há também as *cartas* enviadas por correio, que às vezes atravessam estradas, vias aéreas e marítimas até o seu destinatário. Em todas as apreensões, a palavra remete ao trânsito, às possibilidades de se deslocar, não só pela cartografia que está fora do livro, no mundo, mas entre as ideias de dentro e fora, cartografia e real, representação e realidade, ficção e realidade.

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, 2016, p. 38)

A voz descreve o país e as perguntas aparecem como forma de desestabilizar o estatuto das coisas, isto é, a cabine, a voz e o navio são estranhados quando questionados. Os terremotos e as formas das cidades são elementos que podem, por exemplo, figurar num mapa, “carta”. Digamos que ele mostre a probabilidade de uma placa tectônica se chocar ou se afastar de outra provocando um tremor de terra? Digamos que ele mostre, por meio do nível de densidade

populacional, a probabilidade de uma pessoa estar mais ou menos próxima de outra na rua, nos espaços públicos, nos deslocamentos, nas ruas atravessadas. É claro, essa informação no mapa não causa o espanto que poderia ser o caso de presenciar — estar dentro de — um terremoto. A informação parada no mapa conflita com o chão movendo sob nossos pés. O país não é o mapa. E, no mapa, a materialidade das coisas é apagada em razão de uma representação que se deseja universal dos elementos do real.

Para a crítica literária argentina Josefina Ludmer, certas literaturas produzidas nos anos 2000, as *literaturas pós-autônomas*,

[...] não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Estão instalados localmente, dentro de uma realidade cotidiana, a fim de produzir presente, sendo que esse é precisamente seu sentido (LUDMER, 2013, p. 127).

Ela afirma que esses textos “[...] atravessam a fronteira da ‘literatura’, mas também a da ‘ficção’, permanecendo fora-e-dentro das duas fronteiras” (2013, p. 129). Assim, eles “[...] assumem a forma de testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário pessoal e até mesmo da etnografia (em muitos casos com algum ‘gênero literário’ inserido em seu interior, como, por exemplo, o romance policial ou a ficção científica” (2013, p. 129). É o caso de “Encontro às cegas (escala industrial)” (2007) que, na leitura de Julya Tavares Reis, apresenta “[...] uma dicção próxima à da linguagem filmica” (2017, p. 55), o livro *Um teste de resistores* (2014) que “[...] se confunde entre diário, caderno de anotações e poesia” (2017, p. 61), como os trechos de “Blind light” reproduzidos acima, ou também o poema “Parque das ruínas” que passeia pelos espaços do relato, do diário, do álbum de fotografias e do ensaio — como veremos no capítulo 2 —, bem como o texto “a poesia no tubo de ensaio”, que, de modo muito parecido ao que ocorre em *Um teste de resistores*, destaca-se pela vocação ensaística do texto. Apenas nestes quatro exemplos, fica explícito o caráter transitório de seus textos — e o tópico seguinte compõe uma discussão mais detalhada sobre esse trabalho nos limites dos gêneros.

Para finalizar, destaco os diferentes usos que Marília Garcia faz da composição do livro — o que põe em jogo uma de suas exterioridades, a de editora. Em *Um teste de resistores* (2014), o colofão funciona de maneira diferente, ele diz: “aqui sobem os créditos e agradecimentos”, ao que se segue uma lista composta por “roteiro”, “iluminação”, “arte final”, “algumas das locações” e “agradecimentos”, entrecruzadas por todos os nomes que participaram do processo de escrita do livro — do filme, fato que fica expresso principalmente nos termos e na

diagramação do texto, que nos remetem imediatamente aos finais dos filmes e à tela em que rolam as informações técnicas.

Os mapas de ficção e realidade estão sobrepostos, causando a coincidência das duas categorias e conseqüentemente implicando uma leitura que dependa de uma participação ativa do leitor no jogo de atribuição de sentido, de modo que se oriente através dessa sobreposição, lidando com ela. A partir do momento em que os seus poemas começam a deixar mais evidentes os nomes próprios, as referências a eventos e lugares, a encontros, a viagens, e até mesmo ao fato de um texto ter sido encomendado, torna-se ainda mais difícil compreender o território que está sendo percorrido.

1.2. ESCREVER NAS ESQUINAS, DESCENTRAR A ESCRITA

No primeiro poema de *Paris não tem centro*, “1. [*passagem de érica zíngano*]”, a narração começa compondo o contexto, dando conta do tempo e do espaço de modo a situar a leitura:

“paris não tem centro”
 ele me disse durante
 a caminhada
 mas eu queria contar
 outra coisa
 eu queria contar
 o que aconteceu ontem
 na esq. da rua
 notre-dame-e-lorette

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 literal

(GARCIA, 2014, p. 5).

Essa ambientação promove uma sensação de continuidade: o título do livro abre o poema na forma de citação (logo, de algo anterior, mesmo que imediatamente), como algo que se ouviu “durante a caminhada”, no percurso, conotando uma espécie de duração do processo de escrita. O que poderia se abrir para a “explicação” do título do livro — neste caso, devido ao “mas”,

advérbio adversativo que, ao pôr em questão o que fora dito anteriormente, reorienta o discurso para um novo caminho —, fica apenas como menção, deixando entrevista a presença de uma outra voz. Neste poema, até mesmo o título vem de *fora*, até mesmo o título acontece como “passagem”, numa *esquina*. A esquina é o vértice entre duas vias perpendiculares que se atravessam, um ponto de encontro, uma quebra; é o “limiar”, o lugar onde se tocam e se indiferenciam, afinal ela em si não faz parte nem de uma rua nem de outra, mas permanece conectada às duas. Ela está *fora-dentro* das duas vias. Giorgio Agamben, em uma das passagens de *A comunidade que vem sobre a “singularidade qualquer”* — conceito ao qual retornarei adiante —, comenta que

[i]mportante aqui é que a noção de “fora” seja expressa, em muitas línguas europeias, com uma palavra que significa “à porta” (*fores* é, em latim, a porta da casa, *thyrathen*, em grego, quer dizer literalmente “na soleira”, “no limiar”). O *fora* não é um outro espaço que jaz para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso — em uma palavra: o seu rosto, o seu *eidos* (2013, p. 64).

A esquina das duas vias é o lugar do acontecimento e conota a experiência de cruzamento/passagem, isto é, as relações de afeto que constituem o seu trabalho, como veremos neste tópico. E, apesar dos outros possíveis usos da palavra “passagens” (como em “passagem com érica zingano”, as “passagens cobertas” de Paris ou a “passagem” do poema de Roubaud citada por Garcia adiante no mesmo poema), destaco o fato de o texto ser o resultado de uma escrita a várias mãos, uma parceria cujo *topos* é o “limiar” entre as vias, a “esquina”, o ponto de contato que está sempre em conexão com as vias (o eu, o outro — Marília Garcia/Jacques Roubaud, Marília Garcia/Érica Zingano, por exemplo), mas não adere de maneira estável a nenhuma delas e, por isso, evoca e procede com possibilidades imprevisíveis de escrita, produzindo atravessamentos, cruzamentos, e deixando à mostra as marcas das relações de afeto. O texto de Marília Garcia acontece “à porta”, sem sair de si (se descentrar por completo), portanto, “dentro”, e sem entrar (se centrar por completo), portanto, “fora”. A concepção agambeniana de “fora”, que parte de Kant, ecoa nas palavras de Luciana di Leone sobre o “afeto”, o qual

[...] se dá como resultado de uma relação onde a fronteira entre interior e exterior já não é determinável. Resultado dos efeitos da passagem de um corpo — que bem pode ser uma voz, um texto, um fantasma — sobre outro, de uma mútua modificação, e não da expressão unidirecional de um sentimento mais ou menos puro (2014, p. 32).

Apenas nestas duas primeiras estrofes citadas, o poema mostra-se “[...] *deformado por diferentes vozes* (vozes, às vezes, muito próximas, que estão no livro do lado) [...]” (DI LEONE, 2014, p. 171): um “ele” (de onde se ouviu o verso que dá título ao livro), um “eu” (a poeta que

escreve o poema em francês e faz o convite à amiga), um “você” (o leitor, para quem a poeta está apresentando o programa de escrita), um “ela” (a amiga, Érica Zíngano, com quem Garcia estabelece o acordo de tradução) e um “nós” (ambas, Marília Garcia e Érica Zíngano, neste ponto indiferenciadas no programa de escrita/tradução/publicação da tradução), deixando expostas as arestas de uma escrita *descentrada* — como “*Paris*”, que “*não tem centro*”. Não só o “eu” está rarefeito na relação “eu-outro”, mas a própria voz (se fosse possível imaginá-la “pura”, sem fazer parte de nenhum desses “cruzamentos”) rarefaz-se no atravessamento de fronteiras, afinal, o que constitui a si mesmo na escrita do texto são as passagens entre o fato de ser brasileira e estar na França, ser falante de português e escrever em francês.

Passado o primeiro sinal de ambientação e de programa — que já expressam o interesse no descentramento do trabalho de escrita —, Marília Garcia relata:

na primeira vez
que eu estive na França
eu comprei um livro
do jacques roubaud
e eu coloquei o livro
do jacques roubaud
na minha bolsa
como um tipo de guia
de paris
e eu fui aos lugares
que o livro
indicava

(...)¹

“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.

[...]

o quadro está na parede
bege e creme
e a moldura é bege e creme
e um pouco alaranjada
a tela está, inclusive, assinada
pela mão do artista
e.

¹ Será utilizado para indicar quebras feitas pelo autor, já que o recurso regular “[...]” é por ela utilizado na composição de seus textos.

mérou
 é a gioconda
 a gioconda do e. mérou.”

(GARCIA, 2014, p. 7).

Assim como no caso das aspas do primeiro verso deste poema e as diferentes vozes citadas na segunda estrofe (e que aparecem ao longo de todo o poema), também são parte deste excerto os elementos gráficos, as aspas e as reticências entre colchetes (“[...]”). Tenta-se “materializar” aquela profusão de vozes, sobre a qual comento em diálogo com Luciana di Leone,

[...] através da utilização profusa de itálicos, caixas de diálogo, aspas, signos de interrogação, pronomes demonstrativos — todos marcas linguísticas que colocam em questão uma concepção referencial da linguagem e obliteram a possibilidade de encontrar uma voz própria e autorizada para a enunciação (2014, p. 171).

Tratar o livro como guia é um modo muito preciso de se relacionar com a literatura, que expressa a amplitude do envolvimento, da coparticipação do leitor na escrita da obra, no processo de atribuição de sentidos e no desejo de manter acesas as velas à beira de certos livros. Dialogando com “Singular e anônimo”, de Silviano Santiago, a crítica argentina afirma que “[...] o leitor não pode se subtrair, ignorar a própria presença frente ao texto; deve, pelo contrário, *incorporá-lo*, sabendo que nesse movimento, ao mesmo tempo em que abre (revive) o corpo (morto) do poema, se abre à subjetividade que o enfrenta” (2014, p. 18). Ao passo que se “explicitam as escolhas afetivas”, certas literaturas, as “transitivas” — em contraste às noções de intransitividade da linguagem poética, “[...] dadas pelo formalismo russo e o primeiro estruturalismo, alicerçadas na separação entre as diferentes esferas da sociedade, e na ideia ainda vigente de uma arte autônoma” (2014, p. 16) —, complexificam a relação de leitura, de modo que o leitor necessita deixar de lado o autoritarismo das preconcepções sobre a literatura, a poesia.

Do mesmo modo como se relata em relação ao livro de Roubaud, “1. [*passagem de érica zíngano*]” solicita do leitor um “pôr-se em jogo” na construção de seu sentido, na junção, mesmo que irregular, acidentada, das arestas. Leone sugere que esses textos requerem uma leitura livre das concepções “próprias”, para confrontar-se com o “impróprio”, o “inessencial”. E só quando me ponho em jogo na construção de sentido do poema, isto é, ao passo em que me interesso pelo que ele diz — pela poeta Érica Zíngano, pela escrita em parceria, por Jacques Roubaud e o poema não identificado, pelo que estaria escrito neste poema, e pelas possibilidades de refletir acerca das possibilidades de convívio implicadas nessa noção de afeto —, só quando me ponho em jogo é que o efeito de inconsistência se efetiva, em função da

indiscernibilidade entre todas aquelas vozes a que me refiro mais acima e do desejo de se relacionar com seu texto, despertado pela própria leitura, pela atitude de leitura que se expõe desde já nessas primeiras estrofes.

Guardadas as devidas diferenças, a experiência de leitura dos poemas de Marília Garcia aproxima-se do que diz Ricardo Piglia sobre os textos de Jorge Luis Borges em *O último leitor* (2006), em cuja obra o leitor é “[...] alguém perdido numa biblioteca, alguém que passa de um livro para outro, que lê uma série de livros e não um livro isolado. Um leitor disperso na fluidez e no rastreamento de nomes, fontes, alusões; passa de uma citação para outra, de uma referência para outra” (2006, p. 26). É certo que a leitura em si já é uma reescrita, mas o que difere os textos de Marília Garcia do lugar da referência cifrada da poesia são exatamente esses traços, essas referências, essas outras vozes que não aparecem apenas como eco, mas elas mesmas se presentificam, são nomeadas e trazidas à mostra. Isto é, além do insistente desejo de se relacionar, trata-se do desejo de relatar experiências de leitura, de encontros, de cruzamentos, deslocamentos, de conversas. Uma vontade de expor as relações, de mostrar os afetos, os ruídos, as vozes, os pontos de vista, as cores das roupas, o corte do cabelo, o olhar, o e-mail recebido, o comentário ao texto, o convite para ler, etc., de deixar, muitas vezes, evidentes os traços do outro com que se estabelece a relação, trata-se, portanto de “[...] um trabalho com a linguagem para que ela mesma se apresente enquanto *pegada*, marca, resto, vestígio dos encontros com poetas/poemas” (DI LEONE, 2014, p. 171).

Na cartografia poética de Marília Garcia, outros poemas também desejam mostrar as marcas, as arestas, por meio do descentramento da escrita. No poema “Uma partida com Hilary Kaplan”, em *Um teste de resistores* (2014), a voz do poema se elabora a partir de uma série de perguntas endereçadas à poeta por sua tradutora estadunidense com quem o leitor já teve a chance de esbarrar algumas vezes desde a primeira página do livro, no fragmento não-numerado de “Blind Light”. Sabendo, portanto, do cruzamento entre os textos de Garcia e o trabalho de tradução de Kaplan — a segunda traduzira a primeira — estamos munidos de alguns referenciais que implicam a memória na leitura, acionando procedimentos de montagem, uma vez que o poema é todo feito de pedaços de outros poemas de Marília.

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 precisar o *pânico*
das algas marinhas? é um medo
que alguém sente de seres aquáticos
ou é um tipo de pânico
experimentado por essa categoria
de vida?

qual a dimensão da palavra
pânico? se aproxima de um medo?
e *as algas marinhas* são seres
de qual tamanho cor habitat?
são como uma grama
no fundo do mar?

como é geograficamente a posição *de frente para o estágio*?
como é geograficamente *olhar para os pés*
quando a pessoa está boiando?
e quando está deitado
qual a direção?

(GARCIA, 2016, p. 89-90).

Ao listar as perguntas sobre o significado de palavras ou expressões, fazer delas um poema, Marília Garcia mostra o espaço de inconsistência de onde se performam as significações da relação entre os signos e o que designam. Ao mostrá-lo, a poeta distancia a palavra de sua relação referencial com a realidade. Em meio a essa precariedade de sentido, pode especular sobre os usos das palavras e sobre os usos da pergunta. O gesto de indagação e a partilha do processo de construção das significações possíveis, através da permeabilidade dos sentidos conforme a língua que se fala, inglês ou português — ou mesmo francês, lembrando do poema analisado anteriormente —, expressam uma vontade relacional. As perguntas de Hilary Kaplan denotam a sua atitude de leitura, atenta aos sentidos das palavras, refletindo sobre as formas de traduzir, de “passar”.

Os trabalhos de edição e tradução, tanto em “1. [*passagem com érica zíngano*]” quanto em “Uma partida com Hilary Kaplan”, são fundamentalmente possibilitadores de afetos heterogêneos. As perguntas suscitadas pela tradução de Kaplan de textos de Garcia são geradas por um aspecto de singularidade. O contato das imagens singularizadas de Marília Garcia com as da tradutora produz algo diferente da homogeneização do significado: ao contrário, produz uma profusão de outros questionamentos sobre o referencial, sobre a geografia, sobre outros seres, questionamentos aos quais não se deseja dar conformidade, mas entre os quais se deseja refazer as conexões, as conexões entre supostas oposições ou dissonâncias. O que haveria de

comum entre essas singularidades postas em jogo (Marília Garcia e Hilary Kaplan) não seria tanto o escopo das perguntas, mas o gesto de perguntar, de indagar a realidade e o seu modo de se apresentar. Refazer as conexões, mudar de direção, perceber o mundo de outro modo; uma sequência de modos de produzir afetos, de pôr em relação expressões singulares de uma aparição da língua.

As noções de *pôr em relação* ou *pôr em comum* têm sido bastante discutidas no que tange à estética contemporânea. Luciana di Leone tece uma série de considerações a respeito do que ficou conhecido, predominantemente na crítica estadunidense, como *virada afetiva*. Segundo a estudiosa, “[...] se algo caracteriza a produção das últimas décadas, são as trocas, as parcerias e os projetos coletivos” (2014, p. 26). A partir dos anos 90, Brasil e Argentina — mas também outros países — viram-se diante de uma mudança no que concerne aos modos de produção, divulgação e circulação da poesia, fato que possibilitou a formação de mais “espaços” de convívio, de relação, de partilha entre poetas, leitores, editores e críticos. Esses espaços, nem sempre institucionalizados, passam a fazer parte do processo de escrita de poetas que, conseqüentemente, também intensificam o movimento de ler-se uns aos outros. Di Leone compreende que o surgimento de pequenas casas editoriais e de projetos independentes, por exemplo, foi um dos elementos que contribuiu para essa nova forma de ler, criar e editar poesia; ao lado também da profusão de oficinas de criação literária, das feiras literárias, dos eventos acadêmicos e das propostas conjuntas como, por exemplo, a revista *Modos de usar & Co*, que fora coordenada por Ricardo Domeneck, Angélica Freitas, Fabiano Calixto e Marília Garcia.

Em “2 [o sim contra o sim]”, de *Paris não tem centro* (2016), Marília Garcia esboça um relato do processo da escrita do poema comentado anteriormente neste tópico. A voz que relata ou comenta o processo de escrita dos poemas é diferente, por exemplo, das vozes do primeiro poema deste livro. A Marília Garcia desse segundo poema parece ser a crítica literária Marília Garcia, embora permaneça como a poeta Marília Garcia, passando pela Marília Garcia editora; uma gama de exterioridades que abrem espaço para a existência múltipla da artista,

escrevi a parte 1 deste texto
nos primeiros dias de 2015
quando estava na França

como digo no poema
queria escrever em francês
para escrever de forma literal
além disso
estava vivendo em tradução:
lendo-traduzindo-me-comunicando-em-francês
escrever seria mais uma maneira

de manter a condição anfíbia

[...] (GARCIA, 2016, p. 24).

A “permeabilidade do processo” a que me reporto no primeiro tópico a partir de “Blind Light” vem se justapor, agora, à ideia de manter a “condição anfíbia” por meio da escrita. Das diversas reflexões que suscita, destaco novamente o atravessamento contínuo dos espaços de dentro e fora, que joga com a porosidade dos limites entre essas categorias, de modo que essa permeabilidade fique entrevista na imagem do anfíbio: qualquer coisa que poderia ser associada a uma “condição anfíbia” está imediatamente relacionada à adaptação pela perda ou pelo ganho de calor mediante implicações do “fora”, tais como o clima e a umidade; figuradamente: um anfíbio tem como própria a capacidade fisiológica de adaptar-se às mudanças bioclimáticas, além de ter um ciclo de vida que normalmente impele ao trânsito entre ambientes úmidos e terrosos.

Fazendo refrão com a discussão do primeiro tópico sobre o uso da palavra “carte” no poema “Le pays n’est pas la carte”, o anfíbio também pode ser lido como uma referência ao trânsito, à mudança, à possibilidade de verter-se, de traduzir-se, como está, inclusive, nos versos: “estou vivendo em tradução:/ lendo-traduzindo-me-comunicando-em-francês” (GARCIA, 2016, p. 24), em que a dupla possibilidade de significação do pronome pessoal oblíquo “me” — como objeto indireto do verbo que o antecede ou como complemento nominal do verbo que o sucede — comporta uma relação de proximidade semântica, em que “traduzindo-me” e “me-comunicando” habitam, simultaneamente, um mesmo espaço. Em uma abstração dessa imagem, é possível observar que a poeta faz do poema um caminho maleável sempre em transformação, um corpo que não se define por nenhuma de suas possíveis afecções, mas que as mantém em atividade, expondo a verdadeira inexistência dos limites, dos contornos subjetivos preestabelecidos.

No Dicionário Houaiss (2001), o verbete “comunicação” apresenta 29 definições aplicadas a diferentes âmbitos discursivos, denotando a amplitude de usos possíveis desta única palavra e suas diferentes formas. Interessam-nos as definições de número 15 e 24, além da raiz etimológica ao fim do verbete. Respectivamente, comunicação, para a medicina, é “[...] contágio [...]”, enquanto para a psicologia é “[...] dependência dinâmica entre duas regiões da personalidade, de modo que as alterações de uma provocam alterações proporcionais na outra [...]”. Quanto à raiz etimológica: “[...] *communicatio*, *ōnis* ‘ação de comunicar, de partilhar, de dividir’” (HOUAISS, 2001, p. 781). Já o verbete “comunicar”, do qual o verbo no verso

destacado é uma derivação, apresenta outras 14 definições, das quais nos interessam a sexta e a sétima: “[...] estar ou entrar em contato mais ou menos direto (falando, escrevendo, gesticulando etc.) com; manter relações com; trocar idéias (sic) [...]” e “[...] pôr (algo, alguém) em conexão ou em relação íntima com [...]” (HOUAISS, 2001, p. 782).

O poema apresenta esta condição anfíbia, esta pele que se comunica, que troca com o fora e o dentro. Ele é possível justamente pelo caminho da troca (de sentidos, de percepções, de ordem). E, neste caminho, questiona qualquer noção de unidade fixa — discursiva, subjetiva, criativa.

O passeio que Marília Garcia faz por outros espaços e tempos discursivos, o deslocamento promovido pela fricção de sua mão direita com a esquerda encenada em outro trecho do mesmo poema dá indícios do modo de fazer sentido do qual a poeta lança mão na escrita deste texto:

[...]

como não era a minha língua
e como não sei escrever direito em francês
podia ser um modo de fazer como o miró
que segundo o João Cabral
sentia a mão direita sábia
e resolveu pintar com a esquerda
tentando reencontrar
a *linha ainda fresca* da esquerda

escrever em outra língua
poderia ser um gesto como o do destro
que pinta com a esquerda [...]

(GARCIA, 2016, p. 24).

A imagem da fuga da mão destra sábia indica um não-saber por meio do qual o processo se faz possível. Miró pintando com a mão esquerda e Marília Garcia escrevendo em outra língua são vozes dilaceradas, não completamente identificadas — que atravessam os limites porosos das artes. Essas vozes são a impossibilidade (não-paralisante) do eu de bastar-se a si mesmo, de completar-se, de ser inteiro. Talvez por isso a presença constante de um amplo acervo de referências nos poemas, incluindo nomes que atuam nos mais diversos âmbitos. Isto implica o desfavorecimento das noções de autonomia da arte e a reafirmação da não-autonomia de seu texto.

Neste livro, o programa criativo (escrever em francês, pedir para traduzir, não assinar como tradução) e os procedimentos mais específicos utilizados (como as referências a outros poetas, como Érica Zíngano, Jacques Roubaud, Haroldo de Campos, João Cabral de Melo Neto, e artistas como Joan Miró e Sol LeWitt) são os próprios poemas, que passam a operar como

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

(...)

estou mais para outro tipo de enumeração
 em ordem alfabética
 escolha um livro de que você goste
 e ordene alfabeticamente

Em “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, que a poeta cita mais adiante em “Ordem Alfabética”, as várias listas que começam a surgir no fim do ano, todas elas com finalidades muito bem definidas, são surpreendidas por mais essa que, em contrapartida, não cumpre nenhuma finalidade senão a de instigar a feitura do procedimento. Não é uma lista dos “maiores feitos”, nem dos “melhores”, mas uma lista de versos de um poema que apenas partilham uma característica em comum devido ao fato de terem sido deslocados de seus lugares para este texto:

a anoitecer sobre a cidade
 a câmera em rasante
 a correspondência
 a curriola consolava
 a dor
 a espera
 a intimidade era teatro
 ...
 a tomar chá, quase na borda
 a voz em off nas montanhas
 abre a boca, deusa
 abria a cortina
 acho que é mentira

(GARCIA, 2016, p. 45).

Isto é, cada verso de Ana Cristina Cesar no poema de Marília Garcia é uma singularidade. Todos pertencem a “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente” apenas em virtude do “programa” que orientou sua escrita. Portanto, o aspecto comum que partilham não os identifica de maneira estável em nenhum caso.

Outros poemas de Marília Garcia funcionam a partir de planos conceituais que indiferenciam as escritas, fazendo do poema um território de tensões entre os diferentes modos de dizer as coisas. É o caso de “Blind Light” (relato de processo) e “Uma partida com Hilary Kaplan” (lista de perguntas recebidas por e-mail), também presentes em *Um teste de resistores* (2014); de “1. [passagem com érica zingano]” (relato de percurso) e “2. [o sim contra o sim]” (relato de processo), de *Paris não tem centro* (2016), com os quais dialoguei nos tópicos anteriores; os poemas “Parque das ruínas” (relato de leitura, diário com fotografias, carta, lente...), “a poesia no tubo de ensaio” (ensaio), de *Parque das ruínas* (2019), que será analisado no próximo capítulo capítulo.

Neste percurso pela cartografia até então apresentada por Marília Garcia, é possível observar a constante remissão que um poema faz a outro, como se trabalhasse com o que sobrou, com o que ficou por dizer, com o que não se sabia ou não se via sobre determinado tema. É o caso dos poemas de *Encontro às cegas* (2001), de tiragem pequena, que reaparecem em versão atualizada em *20 poemas para seu walkman* (2007) com o título “encontro às cegas (escala industrial)”; as menções de “um poema no tubo de ensaio”, em *Parque das ruínas* (2018), a vários de seus outros textos; o poema “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, em *Câmera Lenta* (2017), que apresenta todas as referências suprimidas nos poemas desse mesmo livro, compondo algo mais parecido com um relato de processo. E mesmo o poema “parque das ruínas”, que aparece, em diferentes versões, no livro homônimo e em *Câmera Lenta*, com o nome “tem país na paisagem? (versão compacta)”.

A escrita é um trajeto que ultrapassa essas áreas, que destitui essas práticas de suas supostas especificidades, ao passo que inversamente destitui as supostas especificidades da linguagem poética. Essa elaboração contínua e dispersa nega a construção de uma interioridade fixa. Marília Garcia opera a dessubjetivação já mencionada e seu próprio desaparecimento em prol do vazio constitutivo da “singularidade qualquer” (AGAMBEN, 2013) e das infinitas possibilidades de ser que ele esboça. A sua poesia, desse modo, nega a categorização via identidade, promovendo um movimento de perambulação nômade por diferentes lugares e possibilidades de fala.

Essa insistência na repetição de versos, de temas e de imagens denota uma ideia de processo contínuo, com breves interrupções, quando os livros são lançados. Não há, portanto, nada pronto em si, assim como no caso do “eu”. Os poemas que lemos nos livros são o próprio processo, um percurso que não se pretende finalizado. Quando publicado, são como paragens,

pausas. Momentos nos quais o movimento é interrompido e dá-se a oportunidade de ler o percurso. Não por acaso, seus poemas soam como relatos. Essa perspectiva faz eco aos exemplos de Giorgio Agamben, como no caso do gesto do mímico ou na *fantasmatta*, da bailarina, de que trata em seus textos sobre a ontologia do gesto. Essas paragens são pausas que permitem que toda intensidade do movimento seja acumulada em uma fração, um instante no qual será possível ver o mapa percorrido.

Em “Por uma política e uma ontologia do gesto”, o filósofo aponta uma primeira definição do gesto, “por certo insuficiente” (2018, p. 3), a partir do exemplo do mímico:

O que imita o mímico? Não o gesto do braço com a finalidade de pegar um copo para beber ou com qualquer outro escopo, do contrário, a mimese perfeita seria a simples repetição desse determinado movimento tal e qual. O mímico imita o movimento, suspendendo, entretanto, sua relação com um fim. Isto é, ele expõe o gesto em sua pura medialidade e em sua pura comunicabilidade, independentemente de sua relação efetiva com um fim (AGAMBEN, 2018, p. 3).

O mímico, ao simplesmente imitar o movimento, o faz sem nenhuma relação imediata com a finalidade deste movimento. Não se bebe a água ao imitar o ato de beber água. Interrompe-se a relação entre o movimento e o seu fim, retirando-lhe o conteúdo. Não se mostra nada ao imitar o ato de beber água, além do movimento que conforma esse ato. Seguindo a reflexão, Agamben também convoca o exemplo de Domenico da Piacenza, coreógrafo do século XV, que “[...] em seu tratado *Dell’arte di ballare e danzare*, [coloca] no centro da dança um momento de pausa que denomina *fantasmatta*” (2018, p. 3). O coreógrafo chama de “[...] *fantasmatta* uma pausa súbita entre dois movimentos, a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica” (2018, p. 3). Interessa-me mais o exemplo da bailarina, em vista dessa concentração de toda a série coreográfica nos momentos de suspensão do movimento. No trabalho de Marília Garcia, tanto os poemas em particular, como os livros publicados, são como essas pausas no movimento coreográfico — em seu processo —, *fantasmatta*. Evidenciam os movimentos ocorridos anteriormente na linearidade do tempo, como ensejam o movimento seguinte que, inclusive, pode ser tomado pelo leitor, uma vez que a leitura produz ela mesma pausas, interrupções, em que se torna possível reavaliar o que já foi lido e especular sobre o que ainda se pode dizer do que está escrito.

Apontamos no final do tópico anterior, o nome dado por Florencia Garramuño a este conjunto de práticas que se beneficia da porosidade dos limites: “formas da impertinência” (2014, p. 105). Elas querem “apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem

dar conta daquilo que nela está acontecendo” (2014, p. 92), discussão que amplia as percepções sobre as literaturas pós-autônomas, de Josefina Ludmer. Garramuño traça um diálogo entre a proposta de obras plásticas, como *Fruto estranho* (2010), de Nuno Ramos, e poemas de Carlito Azevedo e Tamara Kamenzsain, mas acentua que essa ideia, a de formas da impertinência, ou do não pertencimento, precisa “[...] ser pensada para além dessas obras em particular, como uma condição da estética contemporânea que se materializa em textos, instalações, composições musicais, vídeos, documentários, filmes e muitos outros formatos” (2014, p. 91-92).

O texto a que me reporto neste tópico pode ser lido como lista ou como poema, mas o importante é que, ao cruzar esses dois gêneros textuais, ele põe à mostra a inespecificidade da criação e da escrita, destituindo as categorias de qualquer relação com uma ideia de “definição”, de pertencimento por identificação. A ideia de pertencimento (ao gênero, à comunidade) remete à de identidade (uma definição, uma essência, normalmente atrelada a um mito fundante, muitas vezes o da nação). E é frente a isso que parecem se interpor essas formas da impertinência. Fundam-se no vazio que constitui a suposta essencialidade de cada discurso mesclado, tomando como indiferentes as particularidades que identificariam um discurso a um grupo específico de práticas. Não se trata da reivindicação de outras práticas, mas do deslocamento das já existentes que promove a extração de seus conteúdos identificatórios e põe em cena essa comunidade não identificada, mas interconectada e interativa, em que os corpos, as coisas e os discursos não são tomados por um aspecto identitário sempre exterior — e anterior —, mas por uma interioridade menos unificada, menos pronta, “permeável”, não definida e com limites porosos. Fazendo eco ao tópico anterior: uma maneira de tecer afetos heterogêneos, “imprevisíveis”, prescindindo de uma comunidade que cada vez mais se quer homogênea, parece ser o que Marília Garcia constrói em suas produções.

A coparticipação e o não-pertencimento apontam para as perspectivas de Giorgio Agamben a respeito do conceito de “singularidade qualquer”. Em *A comunidade que vem* (2013), o filósofo italiano afirma que o “qualquer”, *quodlibet ens* “[...] não é ‘o ser, não importa qual’, mas ‘o ser tal que, de todo modo, importa’; isto é, este já contém sempre uma referência ao desejar (libet), o ser qual-se-queira está em relação original com o desejar”. Agamben afirma que

[...] o ser-qual é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) — e recuperado não para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu ser-tal, para o próprio pertencimento (AGAMBEN, 2013, p. 10).

Trabalhar no “limiar” onde se indiferenciam “eu” e “outro” (como apresento no tópico anterior), onde se indiferenciam poesia e ensaio, poesia e cinema, poesia e fotografia, realidade e ficção etc., é investir em uma relação com o desejo que se baseia no esvaziamento das certezas e das concepções; mesmo que não seja essa a única possibilidade de se pensar na palavra “desejo”, é justo dizer que há algo de erótico neste trabalho com o imprevisível, com o incompleto, o “qualquer”. Adiante no mesmo livro, no tópico “*Principium individuationis*”, Agamben afirma que o “qualquer é o matema da singularidade [...]” (2013, p. 25), portanto, não se pode ignorar a relação da indiferença — inscrita na singularidade — com o desejo, com a “quodlibetalidade”. Assim, ele compreende que

[a] singularidade é, nesse sentido, absolutamente inessencial, e que, portanto, o critério da sua diferença não deve ser buscado em uma essência ou em um conceito. A relação entre comum e singular não é mais então pensável como o permanecer de uma idêntica essência nos indivíduos singulares [...] (AGAMBEN, 2013, p. 26).

Outras ideias agambenianas, como as de “comunidade inessencial” e do “ser especial”, parecem andar de mãos dadas à compreensão da arte contemporânea que se apresenta — se corporifica, dando-se a ver — problematizando a essencialidade, as especificidades de cada forma artística. Em *Profanações*, na discussão a respeito do *ser especial* (AGAMBEN, 2007, p. 51), o italiano traça, a partir da etimologia da palavra *espécie* (de *species*) a relação de derivação de uma outra palavra que significa “olhar, ver”, de modo a compreender que “especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie” (AGAMBEN, 2007, p. 52), e ainda que

[...] ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber, um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique (AGAMBEN, 2007, p. 53).

O poema, portanto, é a possibilidade de entrever a “singularidade qualquer”, é esse “ser especial” que escapa da aderência às categorizações fixas, aos conhecimentos pressupostos, criando, à medida que é lido, um espaço do imprevisível, onde o leitor se expressa, diante da inversão das posições que o poema propõe. Assim, trabalhando a partir deste lugar — o lugar imprevisível da leitura —, Marília Garcia pode pôr em relação uma série de práticas que, a princípio, só poderiam operar em seus espaços pré-determinados. Ela performa uma prática cinematográfica (como em “Blind light”, primeiro poema de *Um teste de resistores*, 2016), uma prática empírica (como em “O poema no tubo de ensaio”, em *Parque das ruínas*, 2018) e a prática fotográfica (por meio de abstrações da ideia da visão no poema “parque das ruínas”, no livro homônimo, sobre o qual trato no capítulo 2); e, mesmo que deles se valha, mesmo que seus poemas possam ser uma performance de filme, de fotografia, de teste laboratorial, nem

sempre ocorre a materialização mesma do que pode tradicionalmente ser compreendido como filme, fotografia ou teste. São textos fronteiriços, sem identidade fixa, com um pé em cada borda.

Enquanto escrevia com/sobre os poemas de Marília Garcia e as saídas da literatura em diálogo com Garramuño, ocorreu, no dia 4 de agosto de 2020, uma performance-manifestação-filme, “*Marcha à ré*” (2020), que ocupou a Avenida Paulista, na cidade de São Paulo. O cortejo foi idealizado pelo Teatro da Vertigem em colaboração com o artista Nuno Ramos, comissionado pela Bienal de Berlim e filmado pelo cineasta Eryk Rocha, resultando no curta-metragem que seria exibido neste mesmo festival, ainda em 2020. Os 100 carros e seus motoristas voluntários percorreram em marcha à ré o trajeto desta avenida, partindo da altura do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, e tendo como destino o Cemitério da Consolação. Além dos 100 carros comuns, outros 8 carros funerários abriram e fecharam o cortejo, e juntos emitiam o ruído dos respiradores utilizados no tratamento das pessoas contaminadas pelo vírus da Covid-19. Chegando ao cemitério, o cortejo fúnebre se deparou, no alto do pórtico, com um trompetista que tocava o hino nacional brasileiro de trás para frente. Enquanto, nesse mesmo momento, desenrolava-se à frente do pórtico uma reprodução de um dos desenhos da Série Trágica do modernista Flávio de Carvalho, composta por nove desenhos de sua mãe em agonia, à beira da morte.

Essa “obra-não-obra” (GARRAMUÑO, 2014, p. 93) também foge às categorias tradicionais e é apenas uma dentre tantas outras que figuram no cenário da contemporaneidade, trabalhando com as tensões da heterogeneidade em detrimento dos conformismos e apaziguamentos a respeito do discurso artístico e do espaço da arte. *Marcha à ré* opõe-se ao discurso negacionista alardeado pelo governo federal brasileiro frente à pandemia do novo corona-vírus, em 2020, e põe em questão o discurso artístico mais tradicional, as especificidades formais e as categorias fixas, e até a linearidade, uma vez que todos os elementos aparecem praticamente em fusão, sobrepostos, impossibilitando o espectador de permanecer em um espaço de contemplação passiva, sendo necessário percorrer o trabalho, acompanha-lo — como é costumeiro no trabalho de Nuno Ramos.

A performance consistiu num cortejo — remetendo imediatamente às carreatas e passeatas que eleitores do presidente Jair Bolsonaro, e ele mesmo, fizeram sem nenhuma medida de segurança, no período de maior agudeza do impacto do vírus no Brasil e no mundo — envolvendo uma série de signos diferentes. Estão em jogo diversas camadas de discursos e

práticas. O institucional: “fora” do MASP, mas “dentro” da Berlin Bienalle. Estão misturadas uma prática cartográfica: que pensa a rota e os pontos de sustentação, como o museu, a avenida, o cemitério. Uma prática logística: que orienta a direção dos carros e a sua velocidade. Uma camada material: os carros comuns e funerários, as roupas, o aparelho que emite som, as máscaras, as câmeras. Uma camada sonora: os ruídos todos dos carros, das pessoas, da produção, mas também o som dos respiradores e o hino nacional ao contrário.

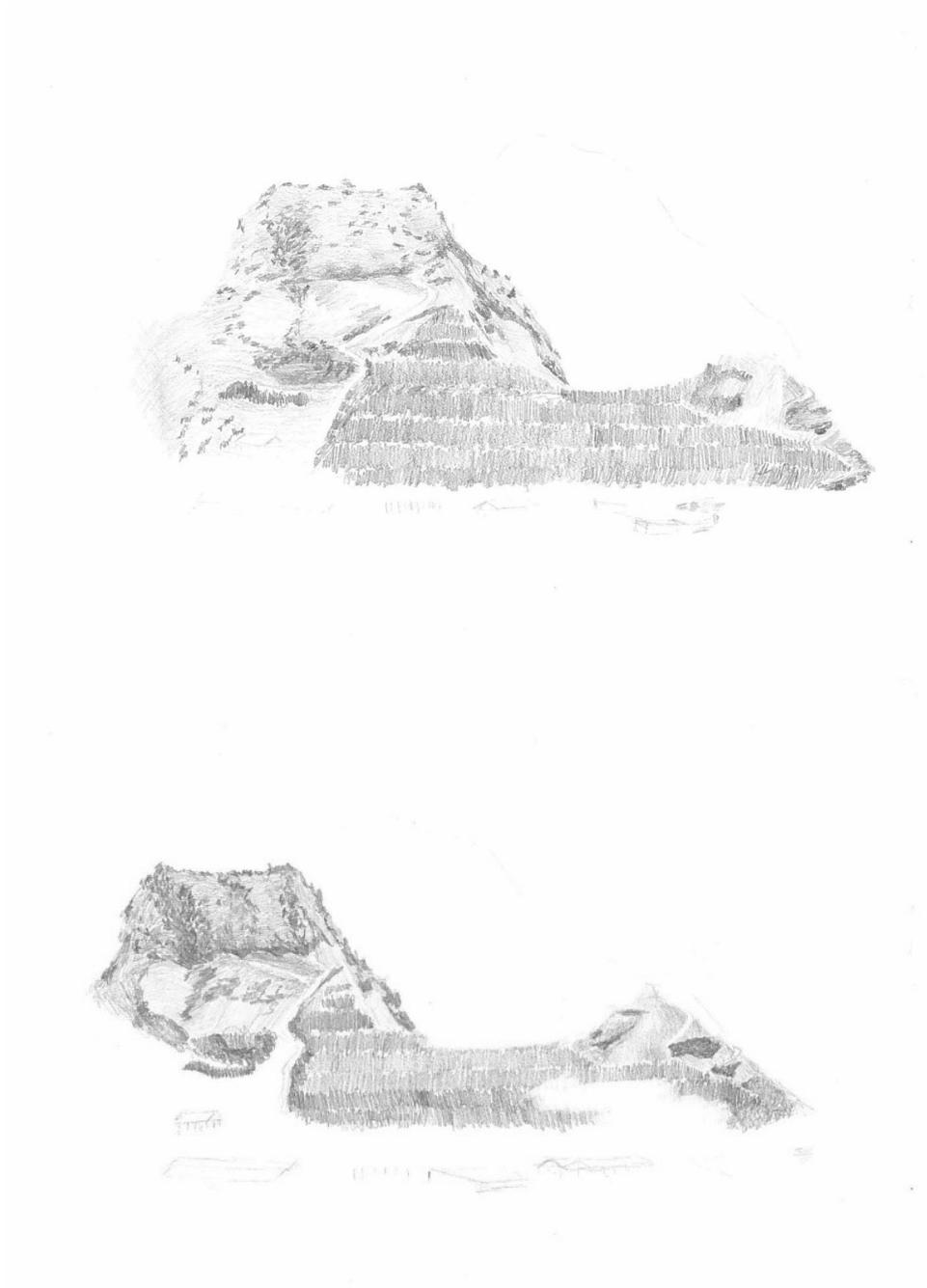
Todavia, é mais que uma *performance*: é também um *set* de filmagem, sob direção de Eryk Rocha — registro que, inclusive, contradiz a fugacidade e efemeridade da primeira. Também é um protesto. E uma homenagem: uma tentativa de dar espaço para um luto a ser elaborado em comunidade diante das mortes e do descaso já mencionados. Como classificá-la, portanto? E por quê classificá-la? Se não tivesse, por exemplo, como assinatura os nomes do Teatro da Vertigem, de Nuno Ramos e de Eryk Rocha, qual estatuto daríamos para esse acontecimento?

Como “Marcha à ré” e o trabalho de Nuno Ramos (“Fruto Estranho”) a que se refere Florência Garramuño, os textos de Marília Garcia — embora carreguem o nome “poemas” — querem destituir-se do que já se sabe, para pensar e promover diferentes perspectivas sobre a literatura. A impossibilidade de definir e, portanto, trancar as fronteiras da poesia está em evidência. Portanto, pareceu importante debater os sentidos que estão imbricados nesta recusa em fixar um espaço para si, a recusa do nome. Para Marcos Siscar, a partir de Pierre Alféri,

[s]e “poesia” não é um gênero (como afirma Alféri), devemos concluir que é mais exatamente um *nome* que deve ser destruído, mesmo quando a substituição é, ironicamente, substituição pelo mesmo: “Substituir a palavra poesia pela palavra poesia”; mesmo quando, no final das contas, isso continua a ser *chamado de poesia*, de acordo com outra formulação do mesmo autor; mesmo quando se busca aquilo que não tem necessariamente um nome, ou quando não se tem certeza de que ainda haverá um nome, um após (2015, p. 37).

Nesta perspectiva, continuar chamando a “poesia” de “poesia”, mesmo depois da destruição dessa palavra — de seus pressupostos teórico-críticos tradicionais, principalmente dos formalismos e estruturalismos modernos —, é estabelecer uma relação de homonímia entre as palavras, em vez de sinonímia. Agamben lembra que os “sinônimos são, para Aristóteles, os entes que têm o mesmo nome e a mesma definição: o que quer dizer, os fenômenos enquanto membros de uma classe consistente, isto é, enquanto, através da participação em um conceito comum, pertencem a um conjunto”. Enquanto os “(homônimos são ditos, segundo Aristóteles, os objetos que têm o mesmo nome, mas definição diferente)” (2013, p. 69).

Assim, Marília Garcia participa deste diálogo a respeito das (in)especificidades da arte em geral e da poesia em particular. Principalmente a partir de *Engano geográfico* (2012), a poeta põe em discussão os procedimentos da criação poética, fazendo coabitar, como já visto, discursos originalmente alocados em outros espaços. A sua poesia expõe um modo de dizer e de ver, reconfigurando a experiência sensível, dissolvendo as fronteiras dos gêneros literários (testando o ensaio, o relato, a carta, o uso de texto e imagens), mas também da língua (ser falante de português, escrever em francês e ser traduzida por outrem para o português), do eu (escrever com a mão esquerda para fugir da mão destra sábia, escrever em parceria), do autor-criador e do autor-como-gesto (o primeiro como quem cria uma nova existência, e o segundo como quem reconfigura a sensibilidade pelo investimento em um outro modo de legibilidade das coisas já existentes).



A casa é construída pela ruína.

Minha casa, ainda que inteira e habitada, preserva a ruína em suas entranhas. Para construir uma casa precisamos ruir materiais naturais, misturá-los e petrificá-los novamente. Ruiu-se para construir. Ruína natural ou produto de algumas dinamites, temos escombros imobilizados em nossas paredes. Apesar da ruína contida no concreto, é impossível conter a intempérie. A inevitável destruição. Habitamos entre perdas e tentativas de não perder.

Quantas áreas devastadas me fazem companhia em meu quarto?

(vivian siqueira, 2021)

CAPÍTULO 2 — FAZER A POESIA FAZENDO: FRAGMENTOS DE VISÃO EM PARQUE DAS RUÍNAS (2018)

2.1 ANTES DO TEXTO, UMA CONVERSA

O poema “Parque das ruínas”, como se costuma ver em outros textos considerados literários ou não, é precedido por uma epígrafe:

primeiro uma epígrafe em forma de imagem



(GARCIA, 2018, p. 11).

A pesquisadora Maria de Fátima Outeirinho, em artigo de 1991 sobre o papel de mediação da epígrafe em textos literários, comenta que

[...] a intervenção da epígrafe no fenômeno literário é um dos veículos mais explícitos que permitirá um conjunto de trocas, não apenas de sentido como ainda de cunho cultural entre diferentes literaturas. A sua presença aproxima, desde logo, duas experiências poéticas distintas, sugerindo hipóteses de contaminação ou pelo menos testemunhando o reconhecimento do Outro (OUTEIRINHO, 1991, p. 123).

A partir do que sugere a ideia de “epígrafe em forma de imagem” e do que analisa a pesquisadora com base nas discussões de Gerard Genette, a epígrafe pode funcionar de diferentes maneiras. Ao convidar uma outra voz a abrir o seu texto, além de deixar um rastro de sua presença no texto, atestando sua participação no mundo enquanto leitora, evidenciando

referências a partir das quais organiza seu pensamento e sua escrita, Marília Garcia está também pensando na possibilidade de criar condições de leitura de seu próprio texto, estabelecendo uma relação (suposta/latente) com o leitor que, por sua vez, possibilita a sua escrita. Do mesmo modo, o fato de permanecer no texto apenas como “presença na ausência”, como “marca”, “pegada”, solicita do leitor que se implique na reescrita, no atravessar das arestas que tramam todo o poema. Na epígrafe — esta “pegada” da poeta — é a “bagagem literária e cultural que se manifesta, deixando supor leituras e opções estéticas particulares” (OUTEIRINHO, 1991, p. 125). Destaco, portanto, o caráter de mediação da relação texto/leitor e o fato de ser a manifestação de opções e escolhas estéticas com que se relaciona, sobre as quais inscreve a sua experiência.

Depois de sugerir que este fragmento seja lido como epígrafe (“primeiro uma epígrafe em forma de imagem”), Garcia comenta que

a artista americana rose-lynn fisher
 fez uma série de fotos
 que são como fotos aéreas:
 terrenos plantações uma cartografia vista de cima
 essas imagens poderiam ser uma espécie de
 “atlas temporário” pois consistem em registrar
 um pequeno instante da vida de uma lágrima

(GARCIA, 2018, p. 11).

A imagem que abre o poema “Parque das ruínas”, publicado no livro homônimo, em 2018, parece funcionar como geradora da discussão, como ponto de partida do processo de escrita, como o verso que vinha de fora para a abrir o primeiro poema em “Paris não tem centro”. Diferentemente dos outros 17 fragmentos que constituem o poema, esta epígrafe não é numerada, como o primeiro fragmento de “Blind Light”, em *Um teste de resistores*, nem acompanhada de um título, como é o caso da maioria dos poemas de Marília Garcia: permanece fora, “à porta” do poema. A poeta ocupa a maior parte da primeira página deste poema com a imagem-epígrafe que a partir de então será acompanhada dos versos que apresentam o trabalho da artista estadunidense Rose-Lynn Fisher. Suas fotos são comparadas a vistas aéreas, em virtude da semelhança entre os elementos da imagem apresentada e de representações cartográficas, levando a poeta a pensar na possibilidade das fotos constituírem um “atlas temporário”, uma cartografia do tempo, de “um pequeno instante da vida de uma lágrima”. Por conta desse deslocamento, a epígrafe seja, portanto, um dispositivo por meio do qual torne-se possível olhar o poema, vê-lo.

O livro *The Topography of Tears*, lançado em 2017, é o resultado de um trabalho de quase 10 anos, começado em 2008, num momento de muita tristeza e sentimento de perda — marcado pelo falecimento do melhor amigo de Fisher. No seu site, a artista assinala:

As lágrimas são o meio primário de nossa linguagem, em momentos tão implacáveis como a morte, tão básicos como a fome e tão complexos como um rito de passagem. Eles são a evidência de que nossa vida interior está ultrapassando seus limites, transbordando para a consciência. Sem palavras e espontâneas, elas realinham, reencontram, catarse, circuitam. Derramar lágrimas, derramar pele velha. É como se cada uma de nossas lágrimas carregasse um microcosmo da experiência humana coletiva, como uma gota de um oceano² (FISHER, s/d., s/p.).

Para a artista, que já havia apresentado fotografias de abelhas aumentadas em dimensões nunca antes vistas no livro *Bee* (2012), era preciso fazer algo para conseguir dizer sobre essa perda, sobre esse desaparecimento, essa impossibilidade de “ver”. Com o microscópio era possível investigar suas lágrimas e evocar uma parte invisível das emoções que, segundo o texto que a artista apresenta sobre seu trabalho, a envolve do potencial de acúmulo e expressão de uma experiência humana coletiva: à maneira de uma abertura do corpo ao fora (uma abertura do poema à epígrafe, à vida), as lágrimas caem dos olhos de todos.

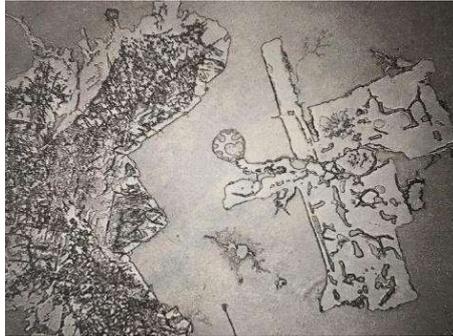
Foi também com muita tristeza que leitores, mas também e principalmente os amigos e familiares receberam, em março de 2018, a notícia do falecimento do artista carioca Victor Heringer, a quem o livro de Marília Garcia, lançado no mesmo ano, é dedicado *in memoriam*. Em uma publicação recente em sua coluna no Blog da Companhia das Letras, a amiga do artista deixa “um recado na secretária eletrônica”, uma carta que, desejando muito alcançar o seu destinatário, faz dele uma imagem, evocando dimensões da amizade que compartilhavam, presentificando sua ausência, conectando-a ao nascimento de sua filha, Rosa, com quem Heringer habita a dedicatória do livro, esse elemento anterior ao texto, a vida, onde as duas pontas se aproximam muito — a memória e as boas-vindas —, mas não se conectam.

Marília Garcia relata que as lágrimas foram coletadas e deslocadas para uma superfície plana (“a artista pegou as lágrimas”, “depois colocou sobre uma lâmina”), expostas a uma transformação (“deixou secar”), submetidas a uma visão particular (“em um microscópio para ver”) e redimensionadas em diferentes medidas (“aumentou 100 ou 400x”). A repetição do procedimento (“fez isso com mais de cem lágrimas”), o uso da variante (“e experimentou com

² Texto original: Tears are the medium of our most primal language in moments as unrelenting as death, as basic as hunger, and as complex as a rite of passage. They are the evidence of our inner life overflowing its boundaries, spilling over into consciousness. Wordless and spontaneous, they realignment, reunion, catharsis, circuited. Shedding tears, shedding old skin. It's as though each one of our tears carries a microcosm of the collective human experience, like one drop of an ocean.

lágrimas próprias e alheias”) e a hipótese a ser desenvolvida (“ela queria descobrir”) expressam o caráter dissociativo de certos métodos (como o científico) de seus fins imediatos — tanto no trabalho de Fisher, como no de Marília —, pelo cruzamento de procedimentos e discursos que, em primeira instância, estariam separados (como a morte e o nascimento?), assunto que tem destaque no capítulo 1.

ela queria descobrir se as lágrimas de tristeza



teriam o mesmo desenho das lágrimas de alegria



das lágrimas de despedida das lágrimas de cebola



ou das lágrimas de um bebê ao nascer

(GARCIA, 2018, p 12-13)

As imagens — particularmente as fotográficas, como é o caso do trabalho de Fisher — também compartilham com a epígrafe o caráter de índice, isto é, possuem em alguma medida uma conexão física com o seu referente, mesmo quando elas não se parecem — são o que restam do momento em que foram feitas. No entanto, para saber que “mostram” lágrimas, não basta mostrar as imagens, é preciso acompanhá-las de um discurso que condicione a leitura, a experiência — um exemplo disso é o primeiro verso do poema, que expande a noção de epígrafe. Ao intercalar versos (o seu relato) e imagens (as reproduções de *Topografia das Lágrimas*) nessa ordem, cada imagem aparece como ilustração de um “tipo” de lágrima (“as lágrimas de tristeza”, “as lágrimas de alegria”, “as lágrimas de despedida”, “as lágrimas de cebola”, “as lágrimas de um bebê ao nascer”), que dizem mostrar a sua configuração geográfica. Os versos de Marília funcionam como legenda para as imagens de Fisher, de modo a propor outra leitura. Da mesma forma que no trabalho de Fisher as legendas contribuem — até mesmo garantem — a recepção das imagens como imagens de lágrimas vistas num microscópio, são os versos de Marília Garcia que garantem a entrada do trabalho da artista estadunidense em seu poema, incorporando-o, e abrindo as reflexões em torno da visão.

Na epígrafe, relata-se um procedimento possibilitado unicamente por um mecanismo que redimensiona a visão, ampliando as possibilidades de alcance do olho; trata-se de uma tentativa de ver que ultrapassa o visível da lágrima, perde o seu todo. Esse rastro sugere, portanto, que para ver (e ver pode ser “fazer experiência”, elaborar o cotidiano), ao menos conforme o trabalho de Fisher, é preciso chegar muito perto, redimensionar a relação — se preciso, até mesmo munir-se de aparatos que beneficiem o contágio. O trabalho da artista é retomado no fragmento “8.” do mesmo poema, em que estão em comparação diferentes relatos sobre o ato de ver. Um exemplo é a reflexão sobre a fotografia de Jorge Luis Borges lendo no fim de sua vida, que a poeta desloca do livro de Ricardo Piglia, *O último leitor*, já mencionado no capítulo anterior ao tratar da relação de leitura que Marília Garcia estabelece com as coisas ao redor. Outro, o “livro-guia” de Jacques Roubaud, em *Paris não tem centro*, que opera como maneira de “ver” a cidade.

Ampliando essa condição, sugiro que a epígrafe também possa ser compreendida como dispositivo por meio do qual se pode pôr em operação o que resta da possibilidade de transmitir experiências. Nesta asserção, refiro-me aos pensamentos de Walter Benjamin, em “Experiência e Pobreza” e o “Narrador”, bem como as leituras de Giorgio Agamben desses textos, em *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência*. Para o alemão, escrevendo em 1933, após a primeira guerra e pouco antes da segunda, a “pobreza de experiência” já estava

evidente nos sobreviventes que “[...] voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (2016, p. 124).

No segundo ensaio-fragmento de seu texto, Giorgio Agamben afirma que o método científico, rastro dos projetos de modernidade do Ocidente, apropria-se da experiência e leva consigo seu caráter de autoridade, revestindo-se de verdade em função de uma suposta objetividade (a separação cartesiana entre sujeito e objeto). Para o italiano, “em sua busca pela certeza, a ciência moderna abole esta separação [entre ciência e experiência] e faz da experiência o lugar — o ‘método’, isto é, o caminho — do conhecimento” (AGAMBEN, 2014, p. 28, grifo nosso). Ocorre uma transferência da experiência do sujeito do “senso comum” para o sujeito da ciência, o “eu” cartesiano, puramente linguístico, referindo “[...] conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que a coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o *ego cogito* cartesiano, a consciência” (AGAMBEN, 2014, p. 28). À medida que o sujeito do conhecimento (da ciência) e o sujeito da experiência (da memória, das associações, da ficção, do conto, da narrativa) passam a coincidir, elabora-se mais profundamente a perda da experiência sobre a qual o filósofo italiano trata no primeiro tópico do livro, a partir de Benjamin.

O “experimento” de Fisher, nesta perspectiva, mesmo que performe uma finalidade (o “queria descobrir”, a hipótese), é deslocado da relação de finalidade que se estabelece no método científico. À medida que o experimento científico opera como prática artística, ocorre um deslocamento de função que desestabiliza a “certeza” almejada no primeiro, evidenciando a possibilidade de usar esses procedimentos de outras maneiras, desatreladas de qualquer finalidade. No poema de Marília Garcia com que inicio a dissertação, “a poesia no tubo de ensaio” (2018), por exemplo, a possibilidade de “testar” a poesia, de fazê-la passar por um “tubo de ensaio” determina a escrita e implica uma instabilidade quanto, principalmente, ao gênero textual — questões sobre as quais discuto no capítulo 1, particularmente no tópico 1.3.

Benjamin destaca o “senso prático” da figura do “narrador”, isto é, a implicação de uma utilidade naquilo que é narrado — lá onde “útil” relaciona-se mais ao uso que ao consumo: “Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida — de qualquer maneira o narrador saber dar conselhos ao ouvinte” (2016, p. 216). O conselho, no entanto, não é uma resposta para uma pergunta, mas uma sugestão de continuação da história (BENJAMIN, 2012). A epígrafe, tomada como índice do autor e da possibilidade de transmitir experiências, é um dos seus modos

de pôr-se em jogo na elaboração de sentidos da obra, de estar presente na ausência; acompanhando o leitor, apontando sugestões (títulos, *websites*, imagens, referências etc.), criando condições de leitura/escuta para essa experiência que se deseja relatar, qual seja, a da perda, da ruína, do desaparecimento.

A posição do comentário ao trabalho de Fisher — como epígrafe — e, particularmente, a ênfase do relato de Marília Garcia — como sumarização de seu procedimento, seu teste — sugerem uma prévia do que se constituirão todos os fragmentos, convidam a este jogo de escalas, à tentativa de descobrir modos de ver o lugar, de enxergá-lo, percorrer o “Parque das Ruínas”, trabalhar com o que resta, mesmo quando são apenas lágrimas, mesmo quando são apenas relatos da perda. “Ver” pode ser promover um novo uso para o cotidiano, uma nova forma de narrá-lo, levando em consideração o fato de que, para Agamben, é o cotidiano o conteúdo por excelência da experiência comunicável (AGAMBEN, 2018).

2.2 DAR VOZ ÀS RUÍNAS, FALAR COM IMAGENS

Embora tenha havido antes uma epígrafe, é no fragmento 1 do poema “Parque das Ruínas” que Marília Garcia assinala um começo:

gostaria de começar
contando o que aconteceu
no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto

(GARCIA, 2018, p. 15).

Como venho afirmando, a prática da poeta envolve uma continuidade entre o cotidiano e a escrita. Tanto nos outros poemas analisados como neste não estão em jogo uma potência mediúnica, uma inspiração de gênio, mas um pedido, um convite, algo que vem de fora do texto, expressando a contiguidade entre a escrita e os acontecimentos. Depois de folhear a *Topografia das lágrimas* no fragmento-epígrafe, Marília Garcia começa de um modo bastante recorrente em seus textos, sobre o qual comento no tópico 1.2 do capítulo anterior, a partir de *Um teste de resistores* (2014) e *Paris não tem centro* (2015): expondo os pontos de partida, apresentando as condições de escrita, contextualizando lugar e tempo. Ela estava no Rio de Janeiro, no museu Chácara do céu, e queria tomar um café, mas para tomar um café era preciso

cruzar uma passarela que o ligava ao outro museu, o Parque das ruínas — que, reitero: dá nome a esta versão do poema e ao livro:

então fui e sentei no parque das ruínas para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes

chácara do céu e ***parque das ruínas***

e fiquei pensando em como fazer para passar do céu
para as ruínas e depois voltar ao céu

(GARCIA, 2018, p. 15).

Nesses primeiros versos, a poeta forma uma imagem do espaço, da cartografia percorrida, dando continuidade ao seu pensamento em torno das passagens: como passar de fora da literatura para dentro e depois para fora outra vez; como passar do português para o francês e depois para o português; como atravessar as passagens de Paris, que às vezes levam de volta no tempo, como passar do céu para a ruína e depois voltar para o céu, etc. Esses deslocamentos esboçam uma possibilidade de pensar as arestas do percurso “antes-durante-depois” do poema. Em vista do constante trabalho de edição e republicação, produz-se na leitura uma sensação de *dejá-vu*, sempre um relâmpago de lembrança que remete a outra versão — outro tempo — do texto, evidenciando a incompletude e o processo contínuo de atravessamentos que constituem o trabalho da poeta — reforço, no entanto, que esse trajeto não corresponde a uma ideia de linearidade, a uma história universal.

Também o museu Parque das ruínas ostenta uma incompletude. Ele é a ruína *revitalizada* de um palacete construído entre o fim do século XIX e o início do XX, por uma família da elite burguesa carioca, tendo sido deixado à sobrinha, a famosa mecenas Laurinda Santos Lobo, que ali promovia encontros de intelectuais e artistas, inclusive aqueles mais conhecidos do movimento modernista, como Tarsila do Amaral — era o lugar de encontro da “cidade letrada”. Luciana Campos Batista, em sua dissertação sobre a figura de Santos Lobo, afirma que, depois de sua morte e do descaso por falta de verba da instituição a que o deixara como herança (um hospital homeopático ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro), o palacete foi saqueado inúmeras vezes por donos de antiquários, colecionadores e outras pessoas envolvidas no mercado da arte, o que contribuiu majoritariamente para o processo de formação da ruína. Paralelamente, o palacete foi ocupado por pessoas pobres que vinham de outras cidades, em busca de emprego no Rio de Janeiro — a cidade estava em decadência em vista da retirada de investimentos depois da transferência da sede do Distrito Federal para Brasília. Esses

moradores ocupantes eram alvo de extremo repúdio pela associação de moradores de Santa Teresa.

A pesquisadora encontra indícios dessa relação entre os novos moradores das ruínas do palacete e os tradicionais moradores do bairro de Santa Teresa numa notícia do Jornal do Brasil que contém entrevistas das duas partes envolvidas, explicitando outros aspectos — além dos burocráticos, que envolviam os órgãos públicos — do processo de transformação das ruínas do casarão em Museu Parque das Ruínas. Batista observa que

[n]o discurso foi possível verificar além de certo conhecimento da estrutura administrativa do bairro por parte dos ocupantes da ruína, um modo interno de organização desse segmento social, o que demonstra a consciência de seu estado e papel dentro desse mecanismo denominado “ocupação”. Nota-se também, a partir da análise das falas e da narrativa da reportagem, a noção dessa moradora, e provavelmente de muitos outros, da biografia e relevância da ilustre ex-moradora do logradouro. Percebe-se que havia, ademais, a especulação acerca de uma possível filha de Dona Laurinda, fato esse que apesar de publicizado entre os moradores, não procedia, uma vez que Dona Laurinda não deixou herdeiros consangüíneos. Contudo, a imagem de uma herdeira viva e em constante eminência de chegada também poderia servir como dispositivo de regulação, sendo argumento usado por vizinhos ou até mesmo por outros órgãos para amedrontrar e ameaçar os internos com uma possível e eminente remoção (2019, p. 106).

O investimento dos ocupantes em conhecer a estrutura do bairro e a história do palacete precisa ser entendido como estratégia de permanência. Constata-se que além de terem se apropriado do espaço físico das ruínas do palacete, os novos moradores tomaram parte na história do bairro, de modo a produzir formas de (poder) habitá-lo. Esse elemento se destaca no argumento de Luciana Campos Batista em prol de uma discussão mais detalhada das relações de poder que fundamentam a formação do museu Parque das Ruínas. Ela afirma que até mesmo a tentativa de o transformar em albergue de estudantes naufragou, o que deixa à vista as estratégias de inabitabilidade do espaço postas em jogo pelos responsáveis legais:

[...] o teatrólogo Paschoal Magno (afamado pelas narrativas da memória oficial dos moradores ao colocá-lo como bastião da tentativa de proporcionar nova vida e uso ao espaço) tentou transformar a casa em um albergue para jovens aos moldes dos implementados na Europa, projeto esse ambicioso (por conta do tamanho da propriedade e pelas pendências jurídicas que o local carregava) que não foi a frente e faleceu junto com seu mentor (BATISTA, 2019, p. 102).

Parece, portanto, que a apropriação do prédio abandonado para moradia, seja de quem fosse, era ruidosa aos ouvidos dos tradicionais moradores do bairro de Santa Teresa, à existência glamurosa do antigo centro de convívio da alta burguesia carioca de meados da primeira metade do século XX; mesmo público que também frequentava a “Chácara do céu”, como era

conhecida a mansão do empresário e também mecenas Castro Maya, que dá nome ao grupo Museus Castro Maya.

O palacete é munido de um tipo de sacralidade, que condensa em sua preservação — e uso museal — uma preocupação menos relacionada à presença de uma história a ser lembrada (que se inscreve nas falas da moradora ocupante entrevistada pelo Jornal do Brasil), e mais à necessidade de torná-lo inabitável, especialmente se o possível uso habitacional envolver pessoas que não correspondam às expectativas de certos moradores do bairro, como neste caso particular. Ainda no Rio de Janeiro, algo parecido ocorre com a *revitalização* da zona portuária, onde hoje está o Museu do Amanhã. O que se busca na preservação e museificação dessas ruínas é um passado glamuroso, aquele que atrai turistas, que põe diante deles o vislumbre do que teria sido o Rio de Janeiro, num saudosismo típico de discursos conservadores. No mais, é de se notar que o interesse da prefeitura em desapropriar o palacete e transformá-lo em museu só surge quando os que ali residiam tornam-se um estorvo para os tradicionais moradores de Santa Teresa.

O termo museu, é preciso reforçar, não designa apenas uma estrutura física, mas também uma discursiva. Para Giorgio Agamben, o “Museu” torna evidente a analogia entre religião e capitalismo (em diálogo com Walter Benjamin, em “O capitalismo como religião”, [2013]), por expor, no caso da religião, a separação operada no sacrifício que tornava divino o profano e profano o divino e, no caso do capitalismo, a absolutização dessa separação sob a ideia de mercadoria, que se “[...] distingue em valor de uso e valor de troca” (AGAMBEN, 2007, p. 71). Trata-se de um processo de “museificação do mundo”.

Diante da “inabitabilidade” à qual me refiro acima, é possível remeter ao seu pensamento sobre o “uso” e as possibilidades de pôr novamente em comum aquilo que foi separado da esfera pública, “profana” — seja pelo cristianismo, seja pelo capitalismo. Para o filósofo, “[a] impossibilidade de usar tem o seu lugar típico no Museu” (AGAMBEN, 2007, p. 73). Essa impossibilidade de usar diz respeito à extensão da noção de “consumo” capitalista a todas as coisas, inclusive às cidades que atravessam processos de museificação. Com isso, elas passam a operar como mercadorias a serem consumidas, cujo consumidores são os turistas: “aonde quer que vão, eles encontrarão, multiplicada e elevada ao extremo, a própria impossibilidade de habitar, que haviam conhecido nas suas casas e nas suas cidades, a própria incapacidade de usar, que haviam experimentado nos supermercados, nos *shopping centers* e nos espetáculos televisivos” (AGAMBEN, 2007, p. 73).

Ainda nesses versos, Marília Garcia enfatiza a importância do pensamento em seu cotidiano. A reiteração da frase “fiquei pensando” remete ao que a poeta diz em “Blind Light” (2014) sobre a escrita do poema como uma forma de tentar entender alguma coisa que ainda não estava tão evidente quando se começou, assunto tratado no capítulo anterior. Aqui, há um interesse em perspectivar o caminho, o percurso tomado para atravessar de um lugar para o outro, para passar do “céu” para a “ruína”:

eu estava nesse lugar
 olhando a vista do parque das ruínas
 quando chegou um e-mail de um professor da UERJ
 a universidade do estado do rio de janeiro

ele me chamava para um encontro
 onde apresentei este texto que você está lendo

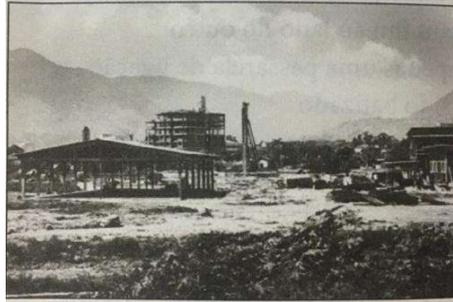
naquela época julho de 2015
 a UERJ estava no meio da maior crise da sua história
 sem repasses do governo não tinha como funcionar
 e momentaneamente a universidade estava
 com as atividades suspensas
 já passaram 26 meses daquele dia
 e não só a universidade continua em crise
 como o rio de janeiro anda mergulhado em ruína

eu estudei na UERJ
 e durante muitos anos da minha vida fiquei andando
 por aquelas rampas
 vendo o mundo de dentro daqueles quadrados

(GARCIA, 2018, p. 15-16)

Enquanto pensava nas formas de passar do céu para ruína e depois voltar para o céu, Marília Garcia é interrompida pela notificação que indica o e-mail com o convite do professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde ela estudou. A “ruína”, insinuada desde o título do livro, passa a ser pensada a partir da relação, da montagem que a poeta faz entre seu pensamento sobre os nomes “Parque das ruínas” e “Chácara do céu” e o convite do professor da UERJ. O espaçamento dos versos na terceira estrofe sugere uma voz que oscila, tentando romper a dificuldade de relatar a destruição, a ruína da universidade. Sua visão de mundo “de dentro daqueles quadrados” estava prestes a desaparecer e a impossibilidade de relatar a destruição da Universidade dá espaço, novamente, como no fragmento anterior, para o uso de imagens:

*é difícil olhar as coisas diretamente
 ainda mais quando estão destruídas*



naquele momento no parque das ruínas
 percebi que temos falado muito
 essa palavra ultimamente: *ruína*



não só na UERJ ou no rio
 mas em todo canto

não sabemos o que fazer
 quando tudo parece a ponto de desabar

[*definir: *ruína*]



(GARCIA, 2018, p. 16-17).

Novamente como no fragmento-epígrafe, as imagens são editadas de modo a expressar uma consciência curatorial, que provoca a sensação de serialidade, fazendo-as operar como parte de um mesmo grupo de fotografias. Elas atravessam o pensamento — como o e-mail do professor — furando momentaneamente o fluxo da narração, como *flashes* de memória que vão se

compondo à medida que os versos avançam da crise da UERJ para o Rio de Janeiro mergulhado em ruína, até a palavra “ruína”, vista “em todo canto”.

Mas, diferentemente do que ocorre no fragmento-epígrafe (em que apenas um verso antecede cada imagem, de modo a funcionar como legenda), não há, neste fragmento, um verso que indique a referência das imagens (como o *website* de Rose-Lynn Fisher que aparece no fragmento-epígrafe). Está evidente seu afastamento com relação à realidade: embora mostrem, as duas primeiras, estruturas de prédios, e a última, pessoas andando pela rua de uma cidade destruída, há pouco na imagem que conte a história de seu referente. O que está em jogo na construção de sentido dessas imagens é sua participação no discurso historiográfico que assegura um lugar para sua existência: as primeiras como rastro do período de construção da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a última como rastro da destruição nazista, na cidade de Nuremberg, durante a Segunda Guerra.

As ruínas, como a epígrafe e a fotografia, a partir de uma discussão de categorização dos signos linguísticos, são consideradas “índices”. Tratando particularmente do caráter indicial da imagem fotográfica, o crítico de arte Philippe Dubois remete à semiótica de Charles Sanders Peirce que, em linhas gerais, diferencia o signo em três categorias: ícone, símbolo e índice. Ele lembra que

[o]s índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral (2012, p. 61).

Em um dos capítulos de *O ato fotográfico* (2012), o crítico traça uma narrativa historiográfica da fotografia — como já havia feito, por exemplo, Walter Benjamin, no texto “Pequena história da fotografia” (2012) —, discutindo as diferentes abordagens sobre a fotografia ao longo de seu desenvolvimento inicial, com ênfase na abordagem ontológica, que desejava dar conta da essência da fotografia. Tomada como documento, como “rastro do real” (DUBOIS, 2012), a fotografia era compreendida a partir de sua conexão com o real: entendia-se que a imagem fotográfica mantinha uma conexão física com o seu referente, atestando-o como uma testemunha. Esse aspecto a vestia de uma noção de verdade, fazendo com que, por exemplo, ela fosse adotada como mecanismo de identificação e regulação.

Esta conexão entre signo e referente, no entanto, leva pouquíssimo tempo, depois do qual passa a vigorar entre ambos uma distância absoluta. Essa distância, que é temporal, mas também

espacial, só poderá ser parcialmente suprimida à medida que se conforme um discurso sobre a imagem. Contudo, mesmo quando há certa conformidade quanto às condições de captura da imagem, o discurso que a revolve só pode oferecer a ela uma existência alternativa, um outro modo de fazer sentido que pode ou não se apoiar no referente.

Apesar de categorizar a fotografia como índice, Philippe Dubois pontua que os signos não funcionam apenas conforme uma categoria: “É que de fato nenhuma dessas três categorias existe em estado puro — Peirce insiste nisso —, e cada uma delas se apoia sempre, de uma maneira ou de outra, de acordo com as mensagens, nas duas outras” (2012, p. 65). Isto é, as imagens fotográficas não podem ser lidas apenas como índices, nem podem ser levadas em consideração como forma de atestar uma noção total de realidade.

Sobre este assunto, a pesquisadora e artista Aline Dias, em sua dissertação de mestrado “Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos”, de 2009, discute o problema da aproximação entre a fotografia e o vestígio, o índice. Também em diálogo com Dubois, ela afirma que “entre a imagem e o referente existe uma fissura e o jogo fotográfico implica na duplicidade de contato e distância, conexão e corte” (DIAS, 2009, p. 216), corroborando a ideia de que não haveria uma relação fixa de contiguidade entre o referente e a imagem. Entretanto, destaca que a efemeridade dessa relação (o momento mesmo do disparo do mecanismo fotográfico, no caso da fotografia analógica) promoveria um retorno, mesmo que instável, e nem sempre possível, ao referente. Trata-se de uma conexão que solicita o referente.

Essa distância espacial e temporal (no caso da fotografia analógica, entre o ato de tomada e o de recepção) impõe uma “precariedade de sentido”: “uma concepção de arte baseada no processo implica a constante conexão com o referencial, e ao mesmo tempo, a evidência de sua ausência, diante da incapacidade da imagem de abarcar a experiência do ‘real’” (DIAS, 2009, p. 215).

Embora até agora venha tratando da imagem fotográfica a partir da perspectiva ontológica — seu caráter indicial, de “imagem-traço” —, é preciso fazer as devidas considerações em torno das diferenças que se operam à medida que os mecanismos analógicos, a que se fixava com mais assertividade o princípio do traço, do vestígio e do índice, vão se tornando digitais, implicando a desmaterialização da imagem fotográfica, sua conversão em informações virtuais a serem decodificadas pelos *softwares* mais apropriados e a noção da impossibilidade de fazer do real uma representação. Philippe Dubois, em texto recente, afirma que

[a] transformação é radical, primeiramente, porque todas as teorias do “Fotográfico” dos anos 1980 repousavam sobre um princípio fundamental, primordial, já que genético (ligado à gênese da imagem, a seu processo mesmo de constituição, a seu dispositivo — e foi por isso que ele foi “ontologizado”): o princípio do traço, da marca, do “isso foi”, do *index* (índice). Ele [o digital] vem cortar a ligação visceral da imagem com o mundo. A imagem digital não é mais, como a imagem fotoquímica (analógica) “a emanação” do mundo; ela não é mais “gerada” por ele; ela não se beneficia de uma “transferência de realidade” (para retornarmos a expressão de André Bazin), da coisa para sua representação (DUBOIS, 2017, p. 41-42).

Apesar dos discursos “apocalípticos” em torno desse processo de “digitalização” (DUBOIS, 2017), trata-se de constatar uma liberação conceitual da suposta contiguidade entre a imagem e a realidade, assim entendida em função apenas de um único momento: o da gênese, isto é, o da tomada da fotografia.

A “precariedade de sentido” de que fala Aline Dias evidencia a falibilidade da coesão entre discurso e imagem. Essa coesão pode sempre ser um processo enganoso de travessia de sentidos, em função de duas razões: primeiro, a instabilidade inerente à linguagem verbal, uma vez que esta seja sempre símbolo, isto é, resultado de consenso; e segundo, a instabilidade da imagem fotográfica, que embora preserve seu caráter indiciário (sua conexão física com o referente), está separada no tempo e no espaço desse mesmo referente, implicando tal precariedade. Ambas as noções abrem à fotografia uma gama de possibilidades de significação, o que pode vir a promover “diferentes formas de ver o mesmo lugar” (GARCIA, 2018, p. 18), não apenas através de diferentes ângulos fotográficos, de diferentes artificios (microscópio, lente, janelas, câmeras fotográficas), mas também por meio de diferentes vieses discursivos, com os quais a imagem convive.

Imagem: em alguma medida, vestígio. A ruína de uma experiência (muito ou pouco) distante no espaço e no tempo, que preserva uma conexão instável com seu referente, tornando opaca sua realidade, senão pela conformação de um discurso que a posicione, como é o caso no poema de Marília Garcia. As ruínas evidenciam a perda, o desaparecimento, do mesmo modo que na imagem fotográfica, ao menos como elas funcionam neste fragmento de “Parque das ruínas”, pode-se ter daquele referente uma sensação de perda e de desaparecimento.

Na sua leitura da noção de “pobreza de experiência” de Benjamin, Giorgio Agamben, em *Infância e História* (2014), afirma que “todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer” (AGAMBEN, 2014, p. 21). Para o italiano, no entanto, a destruição da experiência já não depende de catástrofes,

eventos extraordinários, mesmo “[...] a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (AGAMBEN, 2014, p. 21), afinal o

[...] dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões de metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos — divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz —, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2014, p. 22).

Falta o tempo, o descanso, o tédio. O que fazer com essa rotina diária de atividades que praticamente orientam nossa experiência de tempo? Como fazer para ver o instante, o entre, o caminho — entre o céu e a ruína? A impossibilidade de usar, no seu lugar tópico: o museu; e a impossibilidade de fazer experiência, no seu lugar tópico: as cidades modernas, ambas operam paralelamente no pensamento de Agamben.

Estas mesmas cidades modernas — a que podemos incluir o Rio de Janeiro, se considerarmos as grandes reformas por que passou, característica da modernização de cidades como Paris —, passam por processos de museificação, de modo que qualquer experiência fica comprometida pelo caráter de turismo fetichista em torno dessas ruínas feitas instituições (AGAMBEN, 2007), de que se tem, no fim das contas, uma constatação: uma fotografia; e não uma experiência, não só comprometida pela ausência de qualquer relação afetiva com o que se está exposto no museu, mas também por essa necessidade fetichista de constatar, de ter uma prova de que certa coisa existe e de que certa coisa esteve diante de si, que se torna mais possível por meio da fotografia (AGAMBEN, 2014).

No entanto, a fotografia — que nesta perspectiva de Agamben aparece como ruído na possibilidade de fazer experiência —, torna-se, no poema parque das ruínas, um método, uma maneira por meio da qual ver as coisas. O interesse pelos diferentes modos de ver, isto é, os testes de visão que Marília Garcia relata nos fragmentos, se repetem ao longo dos 17 fragmentos do poema, acumulam sentidos, expõem pontos de vista diversos sobre uma mesma problemática: a não coincidência entre visão e realidade, realidade e representação, cartografia e mundo, os pontos de vista, o tempo nos diferentes espaços e os processos de codificação implicados na recepção de uma imagem, fotográfica ou não, como objeto de arte ou não, em função de um procedimento científico ou não.

No poema, Marília Garcia afirma que já haviam se passado “26 meses daquele dia/ e não só a universidade continua[va] em crise/ como o rio de janeiro anda[va] mergulhado em ruína” (2018, p. 16). Como narrar essas experiências tendo em vista o desaparecimento? As tantas perguntas que figuram neste último parágrafo apontam o embargo que se impõe a minha escrita ao passo que tento dizer sobre a destruição da experiência — o desmonte da UERJ, o Rio de Janeiro mergulhado em ruínas, no poema; mas também o processo de desmonte de inúmeras instituições e a negação de direitos desde o apossamento de Jair Bolsonaro como chefe do Executivo do país.

Uma possível lista de destroços poderia incluir o que resta do Ministério da Cultura, tornado uma Secretaria Especial do Ministério do Turismo; a consequente falta de repasses a instituições de incentivo à cultura, como a Cinemateca Brasileira; o desmonte da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e a transferência de diversos encargos para o Ministério da Agricultura, a interrupção das demarcações de terras indígenas, bem como o constante avanço de madeireiras, garimpeiros e agropecuaristas sobre as terras demarcadas; o desmonte do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) e o consequente crescimento diário do desmatamento ilegal em terras protegidas, que atingiu a marca de 24 árvores por segundo durante o ano de 2020; o cancelamento do Censo Demográfico 2021; os discursos sobre a possibilidade de implementar o voto impresso, pondo em risco a segurança das eleições de 2022; isso para mencionar apenas alguns dos desmantelamentos noticiados nos últimos dois anos, a partir de notícias do El País, cujas referências estão listadas na seção de bibliografia. “Não sabemos o que fazer/ quando tudo parece a ponto de desabar”.

2.3 OLHAR E *VER*: ENQUADRAR O COTIDIANO

Ao final do fragmento 1, do poema “Parque das ruínas”, é possível ver a reprodução em escalas de cinza do convite para o coquetel de inauguração da exposição a que a poeta se refere na primeira estrofe: a exposição de obras de Jean-Baptiste Debret, no Museu Chácara do Céu. Marília Garcia retoma seu ponto de partida e afirma: desde aquele dia “[...] também não consegui mais tirar da cabeça as imagens da/ exposição do debret/ e da sua viagem pitoresca ao brasil colonial” (GARCIA, 2018, p. 18), ao que se segue a reprodução do convite. Nele, há as informações sobre a exposição: datas e horários, um cabeçalho de remetente, o nome da

paisagens e embora não seja naturalista/ também faz um pequeno inventário da fauna e da flora/ brasileiras”) — entre as quais tecem-se fios de ligação com o primeiro fragmento, um paralelo com o Rio de Janeiro mergulhado em ruínas (GARCIA, 2018, p. 16), com “as formas de ver o mesmo lugar” e até “os meios de passar de um para o outro” (GARCIA, 2018, p. 18).

Para vir ao Brasil, a corte portuguesa precisou contar com o apoio da Marinha Inglesa, o que foi um dos motivos para a abertura dos portos brasileiros às “nações amigas”, implicando o aumento acelerado de imigrantes — muitos geógrafos, naturalistas e viajantes em geral, cujos objetivos eram quase sempre científicos, responsáveis por muitos registros catalográficos do país em constante processo de modernização. As implementações impulsionavam a colônia — baseada, praticamente desde a invasão, no extrativismo, através da escravização de pessoas de África e de indígenas —, à modernização irrefreável, tornando-a um lugar possível para a corte imperial. Ricardo Trevisan lembra que

A primeira transformação da paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro aconteceu com a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, em virtude da necessidade de acomodar as milhares de pessoas que acompanhavam a comitiva de d. João. Isso se intensificou a partir de 1816, com a vinda dos artistas da Missão Francesa. A partir de então, uma série de medidas seriam tomadas no sentido de acomodar a multidão de estrangeiros que chegava à corte, especialmente no tocante à estrutura sanitária da cidade, que era precária (TREVISAN, 2011, p. 145).

É importante pensar principalmente no que motiva a vinda de Debret, segundo o poema, às terras brasileiras no século XIX: *a difusão de uma nova imagem do novo mundo*. A ideia de um novo mundo chega com os olhos, e a partir de um ponto de vista bastante específico. A “América” era o novo mundo, pois antes estava além do limite da visão da costa europeia. Caminha já havia descrito, mesmo que com todo o ufanismo característico, o que havia *visto*. Então, a colônia passa a existir quando existe dela uma imagem, uma visão, uma descrição, que, notemos, sempre é deformadora, fragmentária e determinada por parâmetros sociais, políticos e culturais. No entanto, no caso do artista francês, não se tratava apenas disso. Trevisan assinala que, assim como outros artistas bonapartistas, Debret não conseguia mais encontrar trabalho na França restaurada, “dessa forma, acabou vindo ao Brasil na colônia de artistas organizada por Joaquim Le Breton, que ficou conhecida como Missão Artística Francesa de 1816” (2011, 146), insinuando certo acaso na vinda do artista.

Em artigo sobre “Os franceses no Brasil de D. João VI” (2008), Lilia Moritz Schwarcz registra que, a princípio, não teria sido um convite da corte portuguesa a trazer os artistas franceses para a colônia, mas uma série de negociações entre membros da corte portuguesa e francesa e dos

próprios artistas, interessados em sair da França em virtude, como afirmo acima, da queda do Império de Napoleão. Assim, organizados por Joaquim Le Breton — uma vez que a corte de D. João VI não havia instituído uma organização como essa nem mesmo em Portugal —, o grupo francês aporta no Rio de Janeiro, em 1816.

Schwarcz (2008) traça um panorama dos discursos em torno da vinda dos artistas, enfatizando as negociações prévias, bem como a passagem do caráter de “Colônia de artistas” para o de “Missão artística”. Apesar do desinteresse inicial da corte portuguesa, é evidente que seus empreendimentos coloniais seriam beneficiados: “Diante do Velho Mundo, e pensando nas demais monarquias que também começavam a levantar-se após a queda de Napoleão, era preciso divulgar imagens que destacassem a singularidade dessa realeza lusitana, que geria seus negócios aquartelada em sua longínqua colônia tropical” (SCHARCZ, 2008, p. 60). “Difundir a imagem do novo mundo” poderia garantir a seguridade dos ânimos em Portugal — deixado para trás pela família Real e por boa parte da corte —, bem como nas outras colônias portuguesas.

Além disso, “[...] nessa sociedade majoritariamente iletrada, uma iconografia oficial bem que ajudaria na conformação de uma simbologia pátria” (SCHWARCZ, 2008, p. 61). Quanto ao aspecto de constituição de uma “simbologia”, é importante frisar que o termo “missão” não teria sido usado em momento algum pelos artistas ou pelas pessoas que se interessavam em trazê-los, mas a partir de uma publicação que suportava o destaque francês no que tange à cultura, às ideias de civilização e ao progresso. O termo surge pela primeira vez nas palavras de um dos descendentes diretos do artista francês Nicolas Taunay, Afonso d’Escragnolle Taunay, com a intenção de “[...] reabilitar a imagem de D. João [...]” (SCHARCZ, 2008, p. 62), supondo que teria sido o rei a convidar os artistas. No entanto, só ao chegarem ao Brasil foi que D. João VI concedeu aos artistas algumas benesses, em contrapartida tomando para si a narrativa de civilização e as ideias de criação de uma escola de belas artes.

Embora o caráter de missão tenha chegado mais tarde, é possível ver no próprio discurso de Jean-Baptiste Debret o espírito salvacionista — colonizador, é claro. Trevisan afirma que “[p]ara Debret, o Brasil era uma terra passível de ‘Regeneração’, em um processo que, segundo ele, começou com a vinda da família real, em 1808, e se aprofundaria em 1816, com a chegada da colônia de artistas franceses, da qual ele mesmo fazia parte” (2011, p. 40). Chegando ao Brasil neste cenário de “destruição-construção” e sustentando o discurso de “regeneração” pela vinda da corte imperial colonizadora, Debret “olha e vê”. O uso das duas palavras no mesmo

verso e a ênfase lançada sobre o segunda, escrita em itálico, explicita o jogo de percepção que Marília Garcia propõe nos fragmentos de “Parque das ruínas”: o de tentar “ver” — as lágrimas, as ruínas, o cotidiano etc.

“Olhar” diz da atitude de lançar os olhos sobre alguma situação, evento, imagem, sem necessariamente “ver”. “Ver” seria o momento em que algo daquela situação, evento, imagem, é enquadrado por quem olha. Um ótimo exemplo dessa relação entre olhar e ver são os jogos de caça-palavras: olha-se por muito tempo para uma página onde obrigatoriamente podem-se ver palavras formadas, mas não necessariamente elas são vistas; aliás, o objetivo e a dificuldade do jogo consistem precisamente em “ver” enquanto se “olha”. Olhar e ver também é o movimento que faz a câmera do fotógrafo *flâneur*, tentando enquadrar e capturar o acaso. Nesses caso, portanto, “olhar” é vasculhar, procurar, e “ver” é encontrar, destacar, enquadrar. Enquanto passeia pelos salões da Chácara do Céu, olhando a exposição de Jean-Baptiste Debret, o que Marília Garcia vê?

Olhar e ver: enquadrar. No poema de Garcia, o enquadramento é apresentado visualmente por meio dos colchetes espaçados logo após os dois verbos que desmembro no parágrafo anterior. Ele se refere àquilo que se destacou da visão, ao que foi visto, selecionado, recortado do cotidiano brasileiro e fixado pelo artista francês. Segundo a poeta:

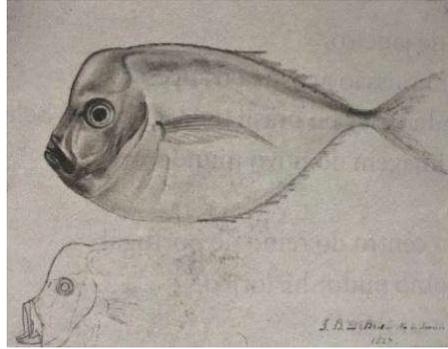
[]

ele começa pintando a corte imperial
 ele começa pintando paisagens e embora não seja naturalista
 também faz um pequeno inventário da fauna e da flora
 brasileiras

como este pitoresco mamão



ou este peixe galo



desenho de cunho científico ao qual se atribuiu uma velada intenção de caricatura



pois viam nele certa semelhança com o perfil de dom joão VI

[...]

(GARCIA, 2018, p. 19-20).

Depois de listar os “temas” principais do trabalho de Debret, Marília Garcia reproduz um exemplo de cada: a flora, a fauna e a corte imperial, relacionando-os por meio da edição das imagens e do discurso que põe em comparação as duas últimas. Diferentemente das fotografias aumentadas de Fisher, em que não podemos ver o referente, nas aquarelas de Debret estão em evidência a imagem do mamão, do peixe e do rei, de modo que a relação de referencialidade entre as imagens e os versos seja mais efetiva. Assim, a voz nos versos se relaciona com as imagens de maneira bastante direta: “como este pitoresco mamão”, ao que se segue a imagem da fruta; “ou este peixe galo”, e a imagem do peixe, o que supõe a esquiva de um discurso interpretativo das obras, reafirmando o caráter documental em jogo, pelo qual o conjunto da obra de Debret é conhecido. Por se assemelharem à realidade, as imagens do mamão e do peixe galo são codificadas por Marília Garcia como parte de um “pequeno inventário da fauna e flora/brasileiras” — imprimindo sobre a imagem o caráter de índice.

Em vista das características do procedimento debretiano e do caráter documental de que estão munidas as suas aquarelas, litogravuras e pinturas, confere-se ao trabalho do artista certo peso de informação, mais intensidade à proximidade entre realidade e representação atribuída ao conjunto de sua obra — o que não indica, necessariamente, nenhuma ideia de verdade. O trabalho consiste numa amostragem particular desta fauna e desta flora, dos costumes e do cotidiano da colônia, tomado pela presença da escravidão, sob o ponto de vista do artista — por isso, uma amostragem incompleta, de um enquadramento bastante particular. Uma forma de ver o lugar.

No caminho traçado com as imagens, a poeta joga com um registro distinto ao evocar a “caricatura” feita por Debret. A pesquisadora Renata Souza Queiroz (2010) reforça o desenvolvimento das artes no Brasil com a vinda dos artistas franceses e a modernização da colônia, tornada Reino Unido a Portugal e Algarves. A partir da implementação da imprensa, os veículos de informação impressos, como jornais e revistas, começaram a ser distribuídos e foram o foco central do desenvolvimento do humor de crítica de costumes e outros aspectos da realidade sociocultural e geopolítica dos últimos anos antes do marco da independência. Evocar a caricatura em referência a uma figura de autoridade instituída, como o caso do rei de Portugal, é promover o riso, em vista principalmente da já consolidada prática de humor político pela via da caricatura no Brasil desde o período em que esteve aqui a corte imperial portuguesa. Nesse momento do poema, na quebra que essa última imagem e últimos versos proporcionam, o discurso referencial direto iniciado com a imagem do mamão é interrompido, já que a atenção foi lançada sobre as imagens do peixe galo e de Dom João VI, dispostas de modo a serem comparadas, como se a leitura orientasse para a busca dos indícios dessa tal caricatura velada: olhar e ver. A palavra intensifica o olhar sobre as imagens, enquanto a comparação das imagens praticamente confirma a informação dos versos.

Tal efeito é produzido, dentre outras coisas, pelo deslocamento das imagens de seus contextos iniciais e pela sua reorganização. Trata-se de um trabalho de montagem à maneira cinematográfica, por meio da tensão entre duas informações ou ideias que a princípio ocupam lugares discursivos diferentes. Para estarem nas páginas de “Parque das ruínas” foi preciso utilizar uma técnica de reprodução que passa em seu princípio por uma fotografia. Ainda, ao deslocá-las, Marília Garcia não só as torna monocromáticas, mas também as recorta e as reposiciona, de modo que, por exemplo, a figura do peixe esteja orientada para a mesma direção que a do imperador, que, por sua vez, foi recortada do busto para cima, enquadrando seu rosto, de modo a facilitar a comparação a que o leitor é convidado a submetê-las.

debret começa com essas pinturas
 mas logo se impressiona com o que vê nas ruas:
 um grande número de escravos
 convivendo com europeus recém-chegados
 uma mistura de pessoas e temporalidades diferentes
 e parece que é justo aí
 que ele decide retratar o cotidiano e
 fazer instantâneos

é assim que debret começa um trabalho de cronista
 ele saía do ateliê no catumbi e ia para a rua pintar:
 sentava numa almofada no chão e pintava o que via

(GARCIA, 2018, p. 21).

O que “impressiona” o artista francês não são a fauna, a flora ou a corte imperial (a flora, particularmente, era retratada por Nicolas Taunay, outro artista francês da Missão, que se dedicava majoritariamente à pintura de paisagens). Mas o cotidiano, aquilo que ele “vê” ao sair do ateliê. Aquilo que lhe rouba a atenção, que interrompe o seu próprio tempo são os escravizados convivendo com os europeus que chegavam com a corte imperial.

Trata-se, em alguma medida, de um deslocamento quanto à experiência da escravidão inscrita no trabalho do artista francês, mas também no da poeta brasileira. Há inclusive certo incômodo em dar-se com a reprodução desta última imagem (tão recorrente desde a popularização do “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”, principalmente em livros didáticos de História do Brasil, mas também em cartões postais, revistas, livros, cartões telefônicos, etc), que imprime a crueldade da colonização, sem palavras que tensionem o seu estatuto.

Conforme a descrição do poema, as mais de “700 aquarelas” de Debret, seus instantâneos, “que depois serviram de base para compor as gravuras/ da sua ‘viagem pitoresca e histórica ao brasil’” (GARCIA, 2018, p. 21) contêm aquilo de mais imediato à sua visão. O que ocorre ao passo que lanço os olhos sobre essas imagens da viagem de Debret ao Brasil acompanhadas dos versos analisados neste fragmento é um reforço do caráter documental das imagens de Debret. Mas é preciso, para finalizar, refletir mais detidamente sobre o caráter de testemunho (documento) atribuído ao artista francês. Continuar caracterizando Jean-Baptiste Debret como “testemunha” do cotidiano brasileiro — reforçando, como dito, o caráter documental de sua obra, sem avaliar com atenção os meandros de sua “missão”, nem seu lugar como colonizador —, é ser leviano quanto à atrocidade da escravidão, cujas vítimas estavam sendo representadas em suas gravuras.

O fragmento que venho analisando aponta temporalmente para a representação de um discurso de gênese, a construção do “novo mundo”, que traz consigo também a morte, o extermínio de homens e mulheres nativos e africanos, da exploração desses escravizados e das terras. Não só as obras do francês, mas todo um empreendimento historiográfico põe à mostra essa realidade que relega ao presente marcas profundas do racismo, expostos na desigualdade racial, de classe e de gênero. Mesmo à distância de mais de 100 anos, o rasgo da escravidão permanece nas relações étnico-raciais no Brasil, em vista dos mesmos mecanismos de extermínio, embora modificados (só em 2020, mais de 942 pessoas foram resgatadas em situação análogas à escravidão no Brasil³). Apesar disso — apesar, inclusive, do interesse debretiano em retratar o cotidiano brasileiro, repleto dessas pessoas em suas funções — o poema não conforma qualquer ideia sobre sua vinda, satisfaz-se apenas com a descrição dos procedimentos e do cotidiano debretianos. Talvez repetindo o procedimento debretiano, que era orientado por um interesse etnográfico, descritivo.

O que está singularizado nesse fragmento não é a experiência da escravidão vista nas obras de Debret, não é este aspecto de seu trabalho que a poeta enquadra — apesar de reproduzir uma das imagens da coleção de Castro Maya em que escravizados estão em evidência. Isto é, no poema, não há nenhum tipo de comentário que tensione a escravidão, a colonização ou os restos desse projeto político. Não há uma interpretação das obras, uma leitura que as posicione em seu devido lugar, no lugar das narrativas do colonizador sobre a invasão das terras brasileiras, sob a alcunha de progresso e civilização. Há, em contrapartida, “restos”, “pedaços”, “fragmentos” do real. Rebarbas da história dispostas diante do leitor, que havia sido convidado a entrar na exposição por meio da reprodução do *folder* no fragmento anterior do poema. Fica a cargo do leitor estabelecer as conexões necessárias entre os tempos, espaços e temas que já pairam sobre o poema desde o primeiro fragmento.

³ <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/01/28/forca-tarefa-resgatou-110-pessoas-em-situacao-analoga-a-escravidao-no-brasil-em-2020.ghtml>

2.4. FOTOGRAFAR, OLHAR, ESCREVER UM DIÁRIO

Ao virar a página depois dos últimos versos do fragmento 2 (GARCIA, 2018, p. 21), vemos uma fotografia da placa que indica a entrada para a Pont Marie.



Assim como a fotografia da placa do museu Chácara do Céu, a imagem da Pont Marie não está acompanhada de nenhuma informação. Nos dois casos, as imagens solitárias (não há sequer numeração nessas páginas), indicam a entrada em um novo espaço, um novo lugar, novos acontecimentos. A poeta começa o fragmento 3 afirmando que

queria contar sobre outra experiência
de olhar e *ver*
em 2015 fiz uma residência na França
ao chegar lá comecei a tomar notas:
para entender o que estava vendo para inventar uma rotina

(GARCIA, 2018, p. 23).

“Olhar e *ver*”, mais uma vez com ênfase no segundo verbo, em itálico, figura primeiro no fragmento 2, no que tange ao trabalho de Debret. Quando evidencia que essa é “**outra** experiência/ de olhar e *ver*”, o texto convida a conectar as arestas, os fragmentos, de modo que possa, a partir disso, ser lido como pequeno pedaço de um todo irrepresentável como tal. Olhar — o todo — e ver — enquadrar.

Para relatar a experiência, a poeta mostra o caminho que decidiu tomar no desenvolvimento de seu trabalho em Paris, na Cité Internationale des Arts. A reiteração do procedimento debretiano

— e da discussão que ele suscita —, indica possíveis sentidos para o texto à medida que passam os fragmentos, desde a epígrafe em forma de imagem, em que a poeta descreve o trabalho de Rose-Lynn Fisher com as imagens das lágrimas. Ela se pergunta, entre parênteses, cortando o texto:

*(se a gente começa a escrever anotar
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?)*

(GARCIA, 2018, p. 23)

“Escrever”, “anotar”, “nomear o que acontece” fazem parte do cotidiano da poeta e figuram mais uma vez, como em “Blind Light”, como modo de entender algo que ainda não está evidente no começo do processo (“para entender o que estava vendo”). Essa voz parece vir de fora da escrita, como uma indagação diante do texto, diante dos desdobramentos dos acontecimentos relatados no poema. Um “resto”, um vestígio do processo, de sua incompletude e de sua errância. E passa rapidamente na linha seguinte, quando voltam os versos que dão sequência à descrição do procedimento que a poeta põe em jogo:

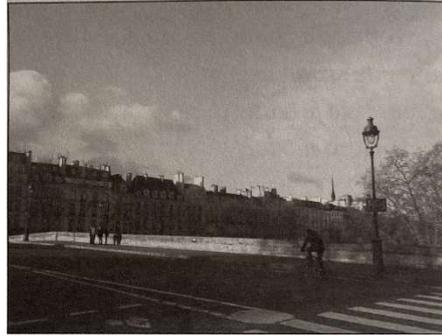
a pergunta que eu fazia era a seguinte:
como lidar com o próprio lugar?
eu queria entender alguma coisa que não sabia exatamente
o que era mas achava que deveria estar ali — talvez nas sirenes
que ouvia o dia inteiro talvez na luminosidade
que entrava pela claraboia

como eu não sabia o que eu queria entender
decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:
todos os dias deveria tirar uma fotografia
do mesmo lugar / na mesma hora
e partir dela para fazer o diário
a única regra era essa o resto era livre
e girava em torno da pergunta:

como ver o lugar?

eu estava hospedada em um ateliê na cité internationale des arts
e justo em frente tinha uma ponte

decidi que aquele seria o lugar
e foi assim que comecei
no dia 1º de janeiro de 2015
a fotografar a ponte e escrever
o “diário sentimental da pont marie”



(GARCIA, 2018, p. 23-24)

Deste momento em diante, alguns dos fragmentos de “Parque das ruínas” passam a ser identificados como entradas de diário, intituladas “[*diário sentimental da pont marie*]”. Dentro do texto, outro texto.

[*diário sentimental da pont marie*]
01 jan 15 - 10h

“no dia 11 de outubro de 1614 o jovem louis XIII e sua
mãe marie de médicis colocaram a primeira pedra dessa ponte
construída por christophe marie construtor de pontes na
frança ela ligou o bairro saint-paul à ilha notre dame
na época deserta”

chego à pont marie 401 anos depois
atravesso a pont marie com 115 passos

todos os dias às 10h fazer uma foto
do mesmo ângulo da ponte
uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui:
qual a geometria da cidade a cor das placas
quem passa naquele exato momento

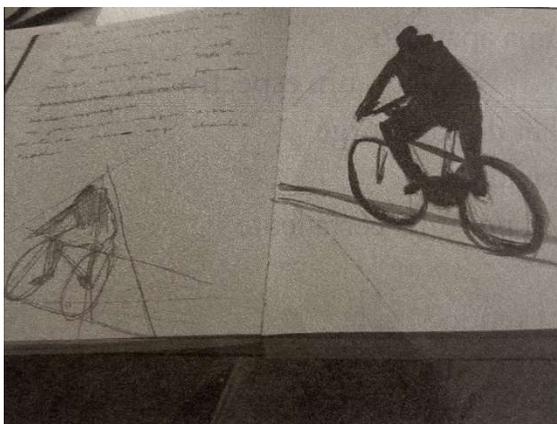
eu não sei o que preciso saber
eu não sei o que preciso

escrevo a partir das fotos — mas o que fazer com as fotos?
imagine uma foto do sexto dia:

[isso aqui é uma expedição]

[...]

*faço o mesmo trajeto todos os dias
e a rotina produz uma única imagem
do que acontece*



[...]

(GARCIA, 2018, p. 30)

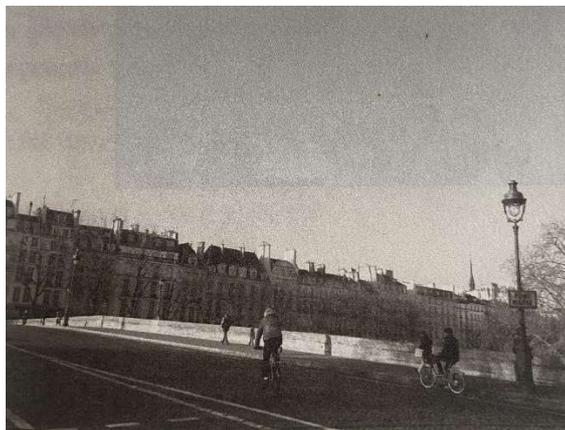
Neste trecho, o aumento do recuo dos últimos três versos parece sugerir uma mudança de tom na leitura. Agora, depois de um mês na residência artística, um mês de fotografias e páginas de diário, a repetição dos dias começa a promover uma rotina — justamente aquilo que precisa ser interrompido para que seja possível “ver o entre”, o processo. Marília Garcia quer saber o caminho que faz para chegar até o outro ponto da cidade (como em “Paris não tem centro”), ela quer saber quantos passos são necessários para atravessar a Pont Marie (“atreverso a pont marie com 115 passos”), ela quer saber o que acontece nesse trajeto, quem passa por ali. Não a rotina, o mesmo, a indiferença quanto às coisas que preenchem os dias. Interessa pouco, a princípio, uma ideia de objetivo. Importa mesmo o caminho. O diário: aquilo que acontece a cada dia.

Também é interessante que a fotografia que figura nesta entrada do “diário sentimental da pont marie” não se refira exatamente à ponte. Trata-se da imagem de uma caderneta, onde se pode ver o desenho do “ciclista de gorro parado no tempo”, a que a poeta se refere no trecho. Isso quer dizer, em alguma medida, que seu processo não envolve apenas fotografar e escrever. Há outros procedimentos envolvidos, como o do desenho, implicando a reflexão sobre os passos que a escrita dá, os limites que ela toca e atravessa, ensejando o diálogo com Josefina Ludmer e Florência Garramuño sobre, respectivamente, os conceitos de “literaturas pós-autônomas” e “formas da impertinência”, realizado no primeiro capítulo.

O fragmento 10, que é a terceira entrada do “diário sentimental da pont marie”, começa com uma das fotos da ponte e é seguido do trecho inicial do filme de David Perlov:

[diário sentimental da pont marie]

08 fev 15 . 10h



copio um trecho do diário 1973-1983 do david perlov:

*“maio de 1973 compro uma câmera
começo a filmar sozinho o cinema profissional não me
interessa mais eu filmo dia após dia em busca de alguma
coisa. (...)*

leva tempo aprender como fazer”

[...]

(GARCIA, 2018, p. 35).

As palavras de Ilana Feldman e Cléber Eduardo no ensaio "Paisagens afetivas: Diários de David Perlov", disponível no site da Revista *Cinética*, apresentam de maneira bastante precisa a construção do cineasta:

Enquanto crianças de diferentes origens brincam em um pátio e, por atrás delas, na rua, pés movimentam-se com pressa ou elegância, no plano da narração, Perlov postula seu manifesto estético: um cinema sem trama, sem intrigas, calcado na observação dos espaços, públicos e privados, na observação do movimento de corpos como fluxos no tempo, na captação de fragmentos do cotidiano, de pequenos gestos e expressões de rostos anônimos — situações ou instantes cuja riqueza está tanto nas experiências aprendidas quanto no modo de se olhar para elas (FELDMAN & EDUARDO, s.d., s.p).

Com as palavras citadas por Marília Garcia nessa entrada do “diário sentimental da pont marie”, Perlov inicia a narração que acompanha a suposta banalidade das imagens captadas em seu

cotidiano. São suas filhas, a esposa, a rua, os carros, as pessoas andando, a TV, os amigos dançando, pedaços de São Paulo e do Rio de Janeiro⁴: 10 anos dedicados a captar imagens, filmando “dia após dia em busca de alguma coisa”. Feldman e Eduardo contam que

No início, usando uma câmera em 16mm, tratava-se de uma experiência sem finalidade específica. Somente quando se tornou série de TV, veiculada pelo Channel 4 inglês, Perlov colocou a narração, construindo, posteriormente à captação, uma memória para as imagens, ou para as suas “anotações” visuais. Assim, Perlov fazia dos Diários não apenas um potente espaço de construção e atualização da memória, mas também um território propício à reflexão — muitas vezes sobre sua própria metodologia documental (FELDMAN & EDUARDO, s/d., s/p.)

Do mesmo modo, a princípio, parece haver nos livros de Marília Garcia um desinteresse pela delimitação de objetivos, por uma rota predefinida, um caminho ou um destino, como no caso do “diário sentimental da pont marie”, que só tinha uma regra — tirar uma foto no mesmo lugar, no mesmo horário, todos os dias e escrever a partir da foto, “o resto era livre”. Trata-se de uma reconfiguração da visão e da escuta, que se abre para uma tentativa de ver as coisas como se pela primeira vez, de uma atenção redobrada para os outros, sobre os dias, sobre a comida, o comentário escutado, o e-mail, as palavras, as cores, o lugar onde bate o sol, a hora, a falta de tempo, os gestos e as expressões.

Conforme ocorre nos *Diários 1973-1983*, de Perlov, sua escrita passa a ser esse “território propício à reflexão”, errante, fragmentado, “muitas vezes sobre sua própria metodologia documental”. Ainda, no caso de “Parque das ruínas”, assim como nos *Diários 1973-1983*, constrói-se “uma memória para as imagens”, “para suas ‘anotações’ visuais”. Os versos que acompanham essas imagens (como as de Fisher ou as que mostram a UERJ em construção e pessoas andando pela Nuremberg em ruínas), acendem uma vela à sua beira, de modo que elas durem pelo menos por mais algum tempo, sobrelevando a vida de seu referente e reafirmando sua distância.

Então, ambos, versos e imagens, na sua concepção, operam como territórios de reflexão, como possibilidade de rever, repensar, reorientar as ideias. No fragmento 16, última entrada do “diário sentimental da pont marie” presente no poema, a poeta se volta para o segundo atentado terrorista ao jornal francês Charlie Hebdo, ocorrido em 2015, quando estava na residência artística na Cité Internationale des Arts.

[diário sentimental da pont marie]

⁴ Trechos das gravações de sua visita ao Rio de Janeiro e a São Paulo são utilizadas na versão em vídeo do poema “a poesia é uma forma de resistores?”, publicado em *Um teste de resistores*.

07 fev 15 10h

*“um mês depois continuo um zumbi” ela diz
estamos no dia 7 de fev as poças no chão congelaram
hoje a luz é outra ontem nevou volto para casa
apressada e leio o aviso na porta de entrada*



*há um mês esse aviso apareceu no meio do caminho e o país
entrou em alerta de segurança máximo por causa dos atentados
ao jornal charlie hebdo*

(GARCIA, 2018, p. 46).

Novamente, a entrada inicia com uma descrição do dia, do clima (“ontem nevou”), dos indícios (“as poças congelaram”). O aviso que aparece “no meio do caminho” é um alerta de ataque, cuja sigla “VIGIPIRATE”, em francês, significa: **vigilance et protection des installations** contre les **risques d'attentats terroristes à l'explosif** — vigilância e proteção de instalações contra o risco de atentados terroristas. Depois dessas três últimas linhas citadas, há a reprodução da capa do jornal Charlie Hebdo, do dia seguinte ao atentado de 2015, seguida do verso “todos os dias agora ouço a palavra terrorismo”. Apesar de estar diante de uma situação de completa insegurança, que poderia, em certa medida, ser aplacadora, Marília Garcia se debruça sobre as fotografias do dia do atentado, 7 de janeiro, em busca de qualquer indício, de qualquer sinal que poderia revelar na fotografia aquilo que aconteceu:

*então volto até a foto do dia do atentado: 7 jan 15
seria possível ver algum indício do que aconteceu?
e na foto do dia seguinte? vejo apenas um caminhão com a
caçamba amarela 4 pessoas andando*



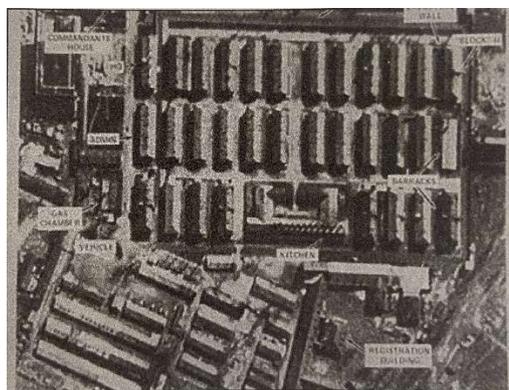
(GARCIA, 2018, p. 47).

Ao fazer isso, a poeta está repetindo os recortes das referências filmicas mencionadas anteriormente. Em “Imagens do mundo e inscrições da guerra”, de Harun Farocki, por exemplo, o fio condutor da narração que acompanha as imagens é a fotografia aérea de fábricas de borracha em uma região da Alemanha, tirada por pilotos americanos, em 1944, durante a Segunda Guerra, onde se podia ver os campos de concentração nazistas que só seriam descobertos em 1945. Anteriormente em “Parque das ruínas”, no fragmento 9, a poeta fala que apenas

33 anos depois já nos anos 1970 a cia percebe
que eles fotografam também
um dos campos de concentração de auschwitz
na época eles não viram o que já estava nas fotos
porque não sabiam da existência dos campos e por isso
não havia nada para ver

depois quando começam a ver
as fotografias com outros olhos
algo aparece:
uma verdade que ainda não existia

aparição fantasma



neste caso
precisam de uma distância temporal
para ler

(GARCIA, 2018, p. 33-34)

Essa “distância temporal”, mas também um discurso, um saber podem vir a gerar um código (“outros olhos”) que determine a relação com o que vemos, com o que já vimos. Com os versos que encerram esse fragmento, Marília Garcia dá sequência a esta reflexão em torno de “como fazer para ver o lugar”, que já figura desde a epígrafe, na descrição e análise do trabalho de Fisher, passando pelo trabalho de Debret, pelos filmes de Wang e Antonioni (sobre os quais comentarei mais detalhadamente no próximo tópico), e pelo filme documentário de Farocki.

faz, os procedimentos que utiliza para escrever) para dentro do texto, ou melhor, elas adquirem uma memória ao tornarem-se parte fundamental de “Parque das ruínas”.

A gravação ao acaso ou a escrita do acaso, por não terem um ponto final como objetivo, permanecem em busca dessa experiência não-revelada que tem lugar na imagem do cotidiano, à beira da qual espreitam o próprio cotidiano. Conforme analisam Ilana Feldman e Cléber Eduardo, na concepção dos Diários, é como se para Perlov houvesse “[...] algum segredo na imagem, alguma epifania, aparentemente invisível, a ser revelada” (FELDMAN & EDUARDO, s/d., s/p.). Mas, a proposta dos ensaístas é de que

[s]e aceitarmos seu convite, de modo a tentarmos também encontrar a revelação por ele buscada, cada fragmento tende a ser um acontecimento, uma grande imagem em potencial, e não apenas o registro de experiências triviais. Cada imagem passa a ser, assim, parte de uma busca romântica, quase metafísica, pelo invisível da visão, imagem invulgar do simultaneamente simples e complexo movimento da vida (FELDMAN & EDUARDO, s/d., s/p.)

E não é exatamente isso também que ocorre ao ler os fragmentos do relato de Marília Garcia em “Parque das ruínas”? Não é este o lugar que venho destacando por restar reservado ao leitor de seus trabalhos — ou ao espectador de suas performances? Ao aceitar os convites insinuados (como a imagem do folder da exposição de Debret), ou até mesmo diretamente solicitados (“imagine uma foto do sexto dia”), as perguntas direcionadas (“escrevo a partir das fotos — mas o que fazer com as fotos?”), participamos da construção de sentido do trabalho, participamos do entrelaçamento entre imagens e versos, e da formação de uma memória do cotidiano, do mínimo, daquilo que, em geral, escapa.

Se a dificuldade em ver algo nas imagens reside na inexistência de um lugar para elas na memória — no tempo —, neste poema, Marília Garcia parece desejar que isso seja revertido. Não se trata exatamente de ver o referente da imagem, tocá-lo no passado desde o presente, mas de dar a essas imagens outras formas de existência. Não se trata de reverter a sua opacidade, mas pô-la em jogo e usufruir da impossibilidade de ver através de sua superfície. Trata-se, particularmente, da possibilidade de desestruturar a suposta linearidade do tempo, que relega ao esquecimento o banal, o sem significado, o desidentificado, o invisível. Como se, utilizando uma pinça, coletasse aquilo que precisa permanecer rodeado de luz, visível. Não por acaso, justamente a desestruturação do tempo linear conduz o fragmento seguinte, pondo em comparação três diferentes formas de pensá-lo.

2.5. ORGANIZAR OS PEDAÇOS, RELATAR COM RESTOS

Marília Garcia finaliza o fragmento 5 de “parque das ruínas” comentando sobre as ideias de Georges Perec, quanto ao conceito de “Infrordinário”:

georges perec define uma categoria
que ele chama de *infraordinário*

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o *infraordinário*
o barulho de fundo o hábito
— como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que de fato
preenche a nossa vida?”

(GARCIA, 2018, p. 27).

A presença de Perec no texto adiciona outra camada de pensamento em torno da (im)possibilidade de ver. A discussão do fragmento evoca as outras pontas do relato, os outros questionamentos em torno da tentativa — quase sempre frustrada — de ver algo nas imagens, seja nas de Fisher, nas de Debret, nos *stills* dos filmes citados, nas da Pont Marie, na rotina que se produz com a repetição do procedimento (de ir todos os dias tirar uma foto no mesmo lugar e hora). O *infraordinário* é o mínimo, o que escapa, o que não tem nome, o que não se vê. É, por exemplo, o que narra Perlov para o que viria a ser os *Diários 1973-1983*, sobre os quais comento no subcapítulo anterior. Em seu filme, como no poema de Marília Garcia, o cotidiano é o que interessa, as cenas não-ensaiadas, o “barulho de fundo”.

No fragmento 11, que trata especificamente do trabalho do cineasta, Marília Garcia comenta e questiona:

leva tempo aprender como fazer
diz ele

e registra o dia a dia:
as filhas crescendo os amigos o cotidiano
o *diário 1973-1983* abarca o que acontece
e não parece haver nada de “extraordinário” para ser visto
apenas o que está ali
mas como fazer para ver o que está ali?

(GARCIA, 2018, p. 37).

Ao assistir ao filme, é possível perceber que, apesar do banal das imagens, de serem imagens de um cotidiano bastante particular, a narração que Perlov compusera depois de filmar — com uma distância temporal —, põe sobre as imagens outras camadas discursivas, de modo que as

experiências cotidianas — quase sempre privadas, afinal, ele filma, na maioria das vezes, de dentro da própria casa através das janelas — adquirem uma outra realidade. Perlov filma pessoas andando na rua, suas filhas, sua esposa, imagens de televisão, os trajetos que faz de carro em sua visita a São Paulo e ao Rio e fala sobre questões políticas, sobre a tradição judaica, sobre sua relação com o Brasil. Realmente não parece haver nada “extraordinário” a ver, mas as palavras adensam a imagem, conferindo-lhes um lugar no discurso que multiplica seus sentidos.

O cineasta figura outra vez no fragmento seguinte (“12.”), em que a poeta faz um balanço dos pensamentos entrelaçados em seu poema, de modo a fazer tocarem-se uns nos outros, evidenciando a relação que existe entre as diferentes perspectivas e o conceito de Georges Perec. Ela fala sobre Debret e seu “dia a dia pitoresco/ e extraordinário” (GARCIA, 2018, p. 38), fala sobre os filmes de Wang e Antonioni, nos quais o olhar de fora revela no cotidiano o extraordinário, e sobre as imagens de Perlov do cotidiano do Brasil nos anos 70:

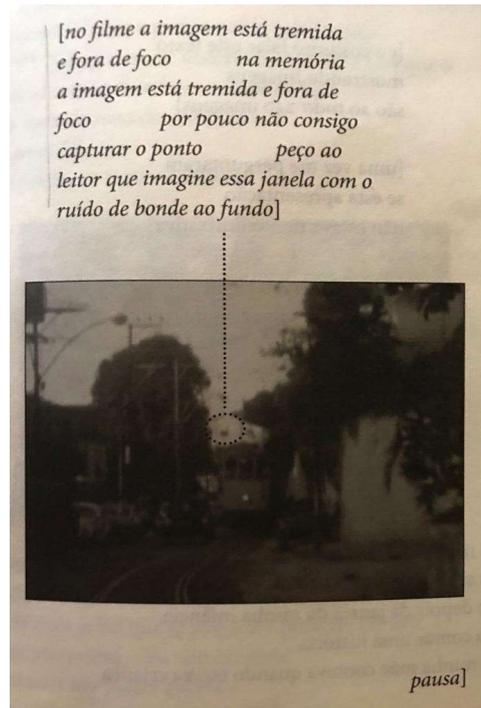
*o diário 1973-1983 do perlov também trata do infraordinário
e parece quase tocar a vida*

*em certo ponto do filme que dura
quase 6 horas perlov vem ao brasil
ele fica um tempo em são paulo
onde morou durante a infância
e depois vai ao rio cidade onde nasceu
e filma copacabana
em seguida faz uma única cena no bairro de santa teresa
com o bonde passando*

*nesta única cena gravada na época em que eu nasci
vejo no fundo
a casa da minha infância o meu extraordinário
a janela de onde via o mundo*

(GARCIA, 2018, p. 38-39).

No banal das imagens de Perlov, a poeta vê o seu próprio extraordinário. Isto é, como Paul, em *Smoke*, ou como os oficiais da CIA frente à fotografia de 1944, em *Imagens do mundo, inscrições da guerra*, ela é o olhar de fora que vê. Do fundo da imagem, vindo em direção ao presente (no filme, o carro avança seguindo o bonde, aproximando-se cada vez mais da janela), o “extraordinário”, que comove, fica evidente, as guerras, o desastre, a morte (GARCIA, 2018, p. 27), a janela de sua infância — irremediavelmente perdida, presente apenas como resto, como vestígio dos desastres cotidianos, dos choques, das quebras, das partidas.



(GARCIA, 2018, p. 39).

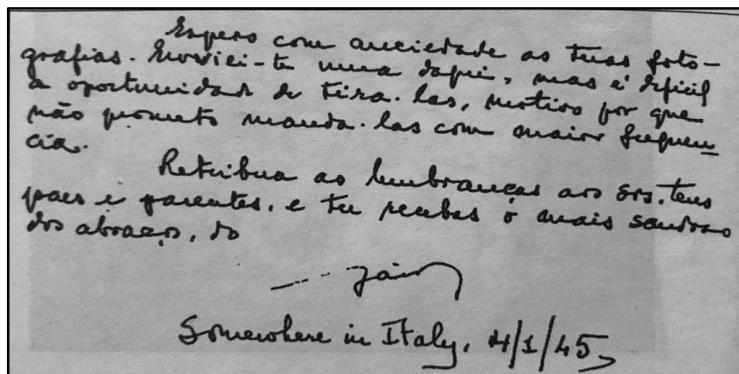
Depois de mostrar o recorte da imagem de Perlov em que a janela aparece, a poeta solicita uma pausa e abre uma conversa em outro tom, em que apresenta um “intervalo/para um pequeno comentário/ sobre este trabalho” (GARCIA, 2018, p. 40). A abertura da janela da infância se transforma em um trabalho com restos da memória de sua família. No fragmento 13, Garcia reconta a história que ouvia de sua mãe quando era criança: sobre como o seu tio-avô, Jair, que era médico, teria ido à guerra no lugar de seu avô, que não tinha profissão. Nessa troca, estava em jogo a sobrevivência do avô de Marília Garcia, uma vez que, como combatente, ele teria menos chances de sobreviver que seu irmão, médico.

Depois de introduzir essa memória de sua família, ela evidencia sua conexão com o poema:

essa história entra aqui
porque pouco antes de ir para a residência na França
um parente da minha mãe encontrou umas cartas
que o tio da minha mãe tinha trocado
com a esposa dele antes deles casarem

as cartas abrangem o período de 1939 a 1945
incluindo as cartas enviadas da Itália escritas no *front*
eu pedi para minha mãe uma cópia das cartas
para levar para a residência
achando que poderia trabalhar em cima

daquele material “sobre a guerra”



eu não tinha lido as cartas
e não sabia o que encontraria
mas na véspera da viagem chegou o envelope
e embarquei com aquelas “imagens”
na mala

(GARCIA, 2018, p. 42).

O primeiro interesse de Marília Garcia “[n]aquelas imagens”, as reproduções das cartas de Jair para Terlita, era o tema da “guerra”, isto é, se penso em Péricles e nos versos da poeta: o extraordinário, o que comove, como parece comover o gesto de seu tio em prol da sobrevivência de seu avô, a história que é repetida diversas vezes na infância. Em contrapartida, o conteúdo da primeira carta que a poeta reproduz em “parque das ruínas” sequer menciona a guerra — como ela mesmo comentará no fragmento seguinte do poema — senão pela data assinada ao fim da carta, “4/1/45”, que inscreve o documento temporalmente paralelo a guerra.

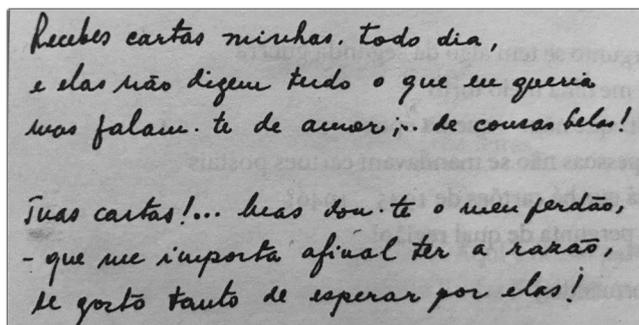
Georges Didi-Huberman, a propósito dos “vagalumes” de Pier Paolo Pasolini, dá um breve panorama da Segunda Guerra:

[...] a guerra irrompe com violência. Os ditadores discutem: em 19 de janeiro de 1941, Benito Mussolini encontra Hitler em Berghof e, em seguida, em 12 de fevereiro, tenta convencer o general Franco a participar do conflito mundial. Em 24 de janeiro, as tropas britânicas começam sua reconquista da África oriental dominada pelos italianos: eles ocupam Benghazi em 6 de fevereiro, enquanto o exército da França Livre empreende sua campanha na Líbia. Em 8 de fevereiro, o porto de Gênova é bombardeado pela frota inglesa. Assim foram os dias e as noites desse final de janeiro de 1941” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 16).

Como fazer para ver o cotidiano, o que escapa, em meio ao terror da guerra? Como destacar do real, do irrepresentável, possibilidades de amor, de sobrevivência, mesmo que à distância, mesmo que sem a garantia da retribuição? O que dizer numa carta endereçada ao futuro que pode acabar nem mesmo sendo lida? E o que sentir quando vem do passado uma carta dizendo

do amor, da saudade, dos dias? Talvez essas sejam perguntas que também perplexam a poeta diante das cartas de sua família.

vou lendo as cartas
 e são cartas de amor
 que falam de saudades de ausência do dia-a-dia
 sobre algum mal entendido porque uma carta não chegou
 ou sobre a dificuldade de ficar longe



chego ao período em que ele vai para a Itália
 e não são cartas sobre a guerra
 as cartas não falam da guerra
 são cartas sobre o casal
 são cartas de amor

(GARCIA, 2018, p. 43).

Devido à distância que separa a Itália e o Brasil, e o tempo que levam para percorrer o caminho entre Terlita e Jair, as cartas dele não podem dar atestado de sua sobrevivência. Vem do passado para as mãos de Terlita fragmentos de Jair, pedaços que não garantem a sua integridade, a sua sobrevivência. No entanto, são esses pedaços que parecem assegurar a sobrevivência dos dois. São essas cartas — poderia dizer delas que são rastros, vestígios do remetente? — que implicam a felicidade de sua esposa e, é claro, o mesmo no caminho inverso, do Brasil para a Itália.

Apesar de serem os grandes eventos a entrarem no discurso historiográfico, há uma série de pequenos eventos, e não por isso menos determinantes, que preenchem os dias na segunda guerra. Didi-Huberman relata que “[é] nesse contexto que Pasolini escreve uma carta a seu amigo de adolescência, Franco Farolfi, em 31 de janeiro e 1º de fevereiro de 1941”. Como a carta de Pier Paolo Pasolini a Franco Farolfi, seu amigo da adolescência (ou até mesmo a janela da infância de Marília, que vem do passado, filmada por acaso por Perlov em sua estada no Brasil), as cartas de Jair e Terlita viajam emitindo uma pequena luz intermitente (os “vagalumes” de Pasolini) que acende a esperança dos dois, que desvia dos holofotes e dos bombardeios (da guerra). São “Pequenas histórias na grande história. História de corpos e

desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17).

“Recebes cartas minhas todo dia, e elas não dizem tudo o que eu queria, mas falam-te de amor; de cousas belas!

Tuas cartas! ... mas dou-te o meu perdão, - que me importa afinal ter a razão, se gosto tanto de esperar por elas!”

O “amor”, a “saudade”, a “ausência”, o “dia-a-dia”, “algum mal entendido porque uma carta não chegou”, “a dificuldade de ficar longe” (GARCIA, 2018, p. 43): “Mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como *lampejos de inocência*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20). A guerra, no entanto, continua sendo o tema que interessa Marília em sua busca. No fragmento 15, ela conta que vai a um antiquário para procurar cartões postais antigos. Ela vai em busca de cartões postais da guerra.

pergunto se tem algo da segunda guerra
 ele me olha meio torto
 e diz que não que na época
 as pessoas não se mandavam cartões postais
 será que há cartões de 1945 1946?
 ele pergunta qual região?

[normandia]

então ele me entrega um bolo de cartões
 e em muitos as imagens estampadas na frente
 são cenas de cidades destruídas:
 por exemplo rouen totalmente bombardeada
 com uma senhora passando
 na frente das ruínas
 ruínas ruínas e ruínas



os textos são cotidianos breves banais
 são cartas de amor como as cartas do meu tio-avô

Após a Guerra, nos anos seguintes, os cartões postais estavam ilustrados com fotografias de cidades destruídas pelos bombardeios. Cada postal passa a funcionar como um fragmento daquele real desaparecido, da experiência perdida, das cidades destruídas e irreconhecíveis. No entanto, como nas cartas de sua família, os textos nos versos das imagens catastróficas são “breves”, “banais”, ignoram a fatalidade da imagem.

2.6. ATRAVESSAR O TEMPO, FANTASMAS E PONTES

Na página sem número entre a 13 (o fim do poema-epígrafe) e a 15 (começo do fragmento 1), há a fotografia da entrada da Chácara do Céu — museu que fica ao lado do Parque das Ruínas, no Rio de Janeiro — que foi mencionado no tópico anterior em analogia à imagem da placa da Pont Marie. Nenhum verso na página; apenas a imagem solitária. Ela não estabelece nenhuma conexão imediata com o tema do poema-epígrafe e adere melhor aos fragmentos seguintes. Se comparar a testagem que Rose-Lynn Fisher faz com as lágrimas, o teste de visão, e o uso dessa última imagem, posso afirmar que há sobre ela uma intensidade diferente das primeiras imagens. Todo o discurso referencial do primeiro fragmento se esvai nessa página onde resta sozinha a imagem da Chácara do Céu. É um registro anônimo, que só deixa o anonimato no fragmento seguinte do poema, em que a imagem é incorporada a um discurso, pela memória. É a passagem da ruína para o céu.

Essa imagem não identificada permanece no limite entre os dois textos, tal como os poemas desde já estão nesse lugar de indeterminação, nesse fora do limite que é também entre-limites e que os esburaca num constante atravessamento entre os espaços do fora e do dentro, do real e do ficcional, do mundo (onde estão as suas referências) e do texto (onde fica expressa sua relação com esse mundo). Deslocamentos que ficam evidentes, por exemplo, no recurso à fotografia, que, como afirma Natalia Brizuela, “ocupa um lugar central, diríamos até chave, já que parece ser o meio privilegiado para a passagem ao que não é” (2014, p. 16). Nessa ocasião, a crítica argentina trata das obras e dos procedimentos de Bellatin, que já foram comentados na introdução, em cuja obra “a fotografia é o veículo do deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e pela indiferenciação, é o meio que leva a literatura para fora de si, para fora de seu próprio meio” (2014, p. 16).

Vimos que a partir do terceiro fragmento de “Parque das Ruínas” (2018, p. 23), é Marília Garcia quem se desloca e leva o leitor consigo. No tópico anterior, analiso esses fragmentos particularmente quanto ao que tange o “diário sentimental da pont marie”, de modo que neste tópico outra discussão pudesse ser empreendida a partir de alguns trechos em comum.

Da primeira fotografia da Pont Marie — sua placa — e estas outras que continuam aparecendo no poema, há um movimento de *zoom-in* e *zoom-out*, funções que a própria poeta menciona em entrevista a Aníbal Cristobo. Primeiro, a poeta marca a entrada no novo espaço, com a fotografia da placa. Depois, ela se afasta da placa, mas ainda a inclui no ângulo de visão da câmera, produzindo a sensação de serialidade de que são compostos os seus poemas: uma coisa faz sempre parte da outra. Ela abre a visão da câmera para ver e, no diário, a ponte sempre é o lugar do acontecimento, “[mesmo que não aconteça nada]” (GARCIA, 2018, p. 26).

A princípio, é interessante pensar que para “ver o lugar”, a poeta não ao acaso escolhe fotografar (em) uma ponte. Ela pode ser símbolo de passagem, de deslocamento, de atravessamento, de cruzamento de obstáculos que antes impediam a mobilidade, e de uma série de outros gestos. Tal como a “condição anfíbia” que desloca de “Paris não tem centro”, a figura da ponte parece ser muito precisa para pensar a poesia de Marília Garcia. Em seus poemas, ao deixar explícitas as referências que conformam sua experiência, a poeta mostra também as passagens, os modos de atravessamento entre fora e dentro, entre realidade e ficção, entre os seres, as imagens e as percepções do mundo, ignorando a ilusão da obra pronta, do poema terminado, do sentido único, e convidando o leitor de diferentes maneiras a participar do processo de construção de sentido do seu texto.

No fragmento 5, que segue uma entrada do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia comenta:

queria fazer este diário para tentar entender alguma coisa	
e eu fiquei me perguntando	
é possível ver este lugar?	
não queria ver algo além	mas o próprio lugar
talvez com a foto	pudesse recortar um instante
um fotograma	



sempre na vida tinha tentado pular etapas
 apagar o meio o entre o processo
 como fazer para atravessar e passar pelas coisas?

(GARCIA, 2018, p. 26).

Phillipe Dubois aponta que “[...] o fotograma é uma imagem fotoquímica obtida sem câmera, por simples depósito de objetos opacos ou translúcidos diretamente no papel sensível que se expõe à luz e depois se revela normalmente” (2012, p. 50), como é o caso das “Raiografias” de Man Ray. Está no fotograma o princípio mínimo da fotografia, o fato de ser vestígio, traço, de ser uma impressão pela luz. No entanto, há uma outra apreensão para esta palavra, que por sua vez está mais relacionada ao efeito de ilusão do cinema. Giorgio Agamben comenta que

[...] na origem dos aparelhos precusores do cinema (o fenacístocópio de Plateau, o zootrópico de Stampfer, o taumatrópio de Paris) está a descoberta da persistência da imagem retiniana [...]. O espectador, cujo olhar se fixava em um disco de papel em movimento no qual estavam desenhados, de um lado, um pássaro e, do outro, uma gaiola, via, pelo efeito da fusão de duas imagens retinianas separadas no tempo, o pássaro entrar na gaiola (2007, p. 35-36).

Nesses aparelhos, as duas ou mais imagens são vistas como num contínuo, em virtude do movimento rotativo. Essa noção é aplicada na concepção da imagem cinematográfica que produz a sensação de movimento e de tempo. A persistência das imagens retinianas implica a assimilação de uma continuidade que exclui as fissuras entre as imagens paradas. “Recortar um instante daquele lugar/ um fotograma”, extrair do contínuo do real uma única imagem, fixá-la e olhá-la. A ideia de tentar ver o *entre*, o *processo*, está fundamentada justamente nessa ideia do fluxo contínuo como ilusão criada pela persistência; isto é, recortar um instante seria suspender o fluxo contínuo momentaneamente, e só assim vê-lo, ver um pedaço, um exemplo; “ver o lugar”.

Suspender o fluxo contínuo da ponte poderia ser estacionar, parar sobre ela, não atravessar. Quando Marília Garcia diz que não queria ver algo além, mas o próprio lugar, e fotografa a ponte, não exatamente *na* ou *sobre* a ponte, ela mostra nas imagens o “meio”, o “entre”, o

Roland Barthes, em *A câmara clara*, assinalara a existência de dois elementos na fotografia, *Studium* e *Punctum*. Interessa-me pensar sobre o segundo elemento — ao passo que ele é o que dá substância à cena do filme. O *punctum* é um detalhe, um elemento muito particular que foge aos olhos e perfura, atravessa o sujeito, de modo que aquela fotografia seja preenchida de um significado outro que o convencional pelos códigos e seus parâmetros específicos de leitura, é o aspecto que singulariza a relação de cada pessoa com as imagens — e nem por isso ele sempre está lá. Na segunda parte de seu livro, o filósofo retoma o tema, tomando-lhe seu caráter de “detalhe” material e afirmando a presença de uma “[...] intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso-foi*”), sua representação pura” (BARTHES, 2018, p. 80). Ele vê a fotografia de Lewis Payne — acusado de tentar assassinar um secretário de Estado estadunidense — em sua cela, à espera de seu enforcamento. Afirma: “A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*” (BARTHES, 2018, p. 81). Nota-se a ênfase sobre as alucinações em torno do tempo redobrado na fotografia. Em *Smoke*, a mesma força pungente atinge os olhos de Paul, a sobreposição desses tempos, a visão do espectro de sua esposa viva antes mesmo que eles pudessem ter se conhecido. Seria possível ver algum indício do perigo que corria nas fotografias em que ela aparece? E os resquícios de terrorismo nas fotos da Pont Marie? Para ver o lugar é necessariamente preciso ter uma certa lente? “A lente de quem está vendo”?

Marília Garcia continua pensando em formas de ver o lugar. Depois da referência a “Smoke” — e à noção de que na fotografia algo pode nos atingir, nos ferir, algo repleto da intensidade de nossas próprias imagens, da memória —, a voz se desloca para um outro procedimento em torno da tentativa, nesse caso, do “desejo” de ver (de que se constitui a revelação da imagem latente). Em *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni, como em *Topografia das Lágrimas*, de Fisher, para ver “alguma coisa” é preciso “olhar de muito perto”.

em uma manhã excepcionalmente iluminada
 um fotógrafo tira fotos em um parque inglês
 ele vê um casal namorando e a cena parece bucólica:
 um parque verde um casal um dia de tempo bom
 ao revelar e ampliar as fotos ele acaba
 descobrindo um crime
 ele vê as fotos e enxerga alguma coisa ali

do Dr. Hyppolyte Badaruc, que desenvolvia um trabalho em torno de uma ideia de “fotografia suprassensível das forças vitais” (2012, p. 238), cujo argumento era o de que as imagens fotográficas poderiam captar as emanações vitais que representavam o estado da pessoa fotografada naquele momento. Badaruc chega até a fotografar “[...] *corpos mortos*, ‘ainda quentes’, para que a força vital transmitisse suas irradiações. Procurava com isso algo como a assinatura de alguns fantasmas ‘verdadeiros’” (2012, p. 238). Acreditou-se também, na segunda metade do século XIX, na possibilidade de extrair do olho de uma vítima de assassinato as últimas imagens retidas na sua retina, que mostrariam com exatidão a identidade do criminoso (DUBOIS, 2012). Nesses dois exemplos, vemos as relações praticamente intrínsecas entre ciência e ficção.

Depois de escandir duas narrativas filmicas essencialmente fictícias sem nenhum compromisso imediato com a realidade histórica, a voz lança seu olhar sobre um documentário, o “Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra”, de Harun Farocki, sobre o qual comento no tópico anterior.

Ver, nesse relato, depende necessariamente da distância no tempo e de uma mediação por um certo código, ancorado na realidade, inscrito na memória. Em 1945, o campo de concentração de Auschwitz foi encontrado — “uma verdade que não existia”. O que de fato existe, então? Só existe aquilo que sabemos existir? A pergunta do relato é: teria sido possível evitar mais desastres se tivessem-no visto nas fotografias? Se não, quantas outras fotografias existem em que o desastre, a catástrofe, estão lá, inscritos, à espera de serem vistos, reconhecidos, aplacados? Apesar da quantidade inumerável de imagens que povoa a nuvem, os computadores, *outdoors* e as cidades em geral, na maioria das vezes, tratam-se de imagens ociosas, das quais não se faz experiência, o que remete ao pensamento de Agamben a respeito do turismo e dos turistas, que não fazem experiência, mas fazem uma foto. A sobrevivência das imagens depende, portanto, da palavra, como também na palavra os fantasmas sobrevivem.

À exceção de *Blow-up* — cujo interesse está centrado na possibilidade de ver alguma coisa por meio do deslocamento (“chegar muito perto”, “perder o todo”), um elemento em comum se destaca em *Smoke* e no documentário de Farocki: o tempo. No primeiro, interessava “a insistência a repetição/ — seria possível ver a passagem do tempo/ nesta repetição?” (GARCIA, 2018, p. 29). No segundo, “precisam de uma distância temporal/ para ler” (p. 34). Do mesmo modo, ao citar os “Diários”, de David Perlov, no fragmento 11: “ele grava o tempo passando/ e a própria vida”, “leva tempo aprender como fazer” (p. 37). A voz parece habitar um espaço de plenitude temporal, onde caminha pelas imagens, buscando alguma coisa, entre

passado, presente e futuro, tentando atravessar as camadas de que esse tempo é composto — pensando que não há limites marcados entre essas supostas temporalidades fragmentadas. Toda a ideia de passado, presente e futuro fica relativizada, desgarrada do real, ao que a fotografia — e seus princípios de distância espaciotemporal — dá suporte.

Essa noção expandida de tempo fica evidente no fragmento 17, o penúltimo de “parque das ruínas”:

quando nos referimos espacialmente ao passado
dizemos que ele está situado atrás
e podemos apontar para trás indicando o que passou
o futuro ao contrário fica para frente:
 o porvir é algo que nos leva adiante

existe uma língua de uma tribo andina [os aimarás]
na qual essa lógica se inverte:
o passado fica diante de nós à nossa frente
afinal podemos ver o que já aconteceu

 e o futuro ainda desconhecido
 fica atrás às nossas costas
 pois não o vemos



(GARCIA, 2018, p. 49).

Como em *Pedro Páramo*, analisado por Brizuela, “é o encontro de passados e de presentes, é a coabitação de vozes e situações que pertencem a tempos múltiplos” (BRIZUELA, 2014, p. 125). Ao refletir sobre as relações espaciais entre passado e futuro, a voz coloca em curso a própria história e formas de se relacionar com o presente, investido pela cegueira quanto ao futuro e o acúmulo das imagens — ruínas — do passado.

É conhecida a leitura da obra de Paul Klee, o “anjo da história” em uma das “Teses Sobre o Conceito de História”, de Walter Benjamin: “onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos,

ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa aos nossos pés” (2012, p. 246). A imagem de Paul Klee, associada aos versos, carrega o poema dessa sensação de temporalidade não-linear, remetendo ao acúmulo de história dos fragmentos anteriores. Onde nós vemos “fragmentos encadeados”, como eu digo na introdução a este texto, tentando dar uma “imagem” geral do poema, a história vê uma única e constante destruição, desastre. E, seduzidos pela coparticipação assinalada no “nos” do primeiro verso do trecho citado acima, tornamo-nos parte do texto de maneira mais evidente ainda. Aquilo que o poema gostaria de fazer: tragar o leitor para um lugar em que o tempo, suspenso, está supostamente aberto, acessível, visível, mas no qual nada se pode ver. Nada que não seja ele mesmo, o tempo — que se cruza em Fisher, em Wang, em Antonioni, em Farocki, em Perlov.

Todos os 16 fragmentos anteriores remontam experiências da memória, algo do passado em que se buscava um ponto, algo que saltasse, algo que desse conta de mostrar o lugar. Se voltarmos nos verbos utilizados pela poeta, a maioria está conjugada no pretérito perfeito, exceto para quando vai contar um acontecimento ocorrido no determinado momento da história a que se refere, nesse caso ela retoma o presente, e conta como se estivesse tudo acontecendo no momento de contar — quem sabe assim recupere as imagens na memória, como numa reconstituição?

No fragmento 17, o tempo é conceitualizado e toma a dimensão objetiva de dois pontos de vista muito bem demarcados e definidos, como se tentando dispor de um sistema que organize o embaralho temporal dos outros fragmentos. E, como numa virada, a voz chega a uma “DESPEDIDA”, como anuncia o título do último fragmento. Despedir-se implica uma outra pessoa, uma atitude relacional e também uma marca no tempo. A hora de interromper o fluxo normal da conversa, do passeio, da briga, da viagem, da residência artística, da ponte, do passado, da conversa com o leitor. A despedida traz para o presente, não é por acaso que às vezes produza uma sensação de tristeza. Despedir-se uma última vez produz o luto. A certeza de que aquele ser amado é agora pura imagem, só pode sobreviver enquanto imagem, enquanto fantasma. E o presente fica assinalado mais do que nunca exatamente neste último fragmento do texto:

quando chego à ponte sinto um vento nas costas
 e lembro do fantasma que ronda a pont marie
 ela era uma francesa casada com um resistente
 e que durante a ocupação
 teve um caso com o oficial nazista

em uma noite de inverno

ela ficou esperando o amante na ponte
durante muitas e muitas horas
e ele não veio
contam que ela morreu congelada ou caiu no rio
desde então
o seu fantasma fica rondando a pont marie

*olho para a esquina em busca do espectro dela
e não vejo vocês veem alguma coisa?*

(GARCIA, 2018, p. 50).

Walter Benjamin diz que do céu vem uma tempestade que se prende às asas do anjo, lançando-o de costas na direção do futuro, com os olhos fixos na ruína que se amontoa. Ele deseja reconstituir, recolher os cacos, os mortos, salvar a história, “a poeira das coisas quebradas todos os dias nas vidas das pessoas”. Mas o vento forte da tempestade leva-o irremediavelmente adiante. Um vento nas costas e a lembrança do fantasma (DUBOIS, 2012, p. 24). O mesmo vento que fixa o anjo de frente para o passado leva a voz que se despede deste passado, o da guerra, e a uma narrativa que tem lugar na Pont Marie. Toda a história acumulada no “diário sentimental da pont marie” e a tentativa de ver nas fotos o lugar, o acontecimento, tem seu fecho nesta despedida.

Pela primeira vez, uma descrição do lugar:

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

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

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

(GARCIA, 2018, p. 51).

O fantasma vai embora na medida em que no poema se forma uma imagem da ponte, em seu presente. Neste trecho, o poema não remete às fotografias tiradas todos os dias, não se trata de uma tentativa de ver na fotografia um acontecimento. Essa voz caminha até a ponte, conta as suas dimensões a partir de um referente próprio (115 passos), se inscrevendo no lugar, tornando-se também um pouco parte dele. Para ver o lugar, é preciso estar no *entre*. Sobre a ponte é que

Marília vê o passado, que vai embora no meio dos carros em plena luz do dia, e que “de repente some”.

Ao longo do texto, Marília Garcia menciona as “aparições” nas fotografias em *Smoke*, de Wayne Wang, *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni, *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki, e nos *Diários 1973-1983*, de David Perlov. No primeiro filme, ela relata que para ver, é preciso ter uma relação com o referente, de modo que a aparição nos paralise — a noção de Punctum (BARTHES, 2018). No segundo filme, algo aparece depois da revelação da fotografia, mas para ver é preciso se mover no espaço, chegar perto, tão perto, a ponto de perder o todo, como no trabalho de Rose-Lynn Fisher — a possibilidade de manipular a imagem. No terceiro, a poeta destaca que para ver é preciso também uma distância no espaço e no tempo, que tornará aparente algo que já estava lá, mas não era conhecido — a noção de Studium (BARTHES, 2018). Nos diários de Perlov, em contraste, “não parece haver nada de ‘extraordinário’ para ser visto/ apenas o que está ali”. A banalidade do dia-a-dia do cineasta parece não mostrar nada que possa “ser visto”, isto é: lido. É, no entanto, o que suscita a pergunta que ecoa ao longo de praticamente todos os fragmentos: “mas como fazer para ver o que está ali?”. Em seu texto, Marília Garcia busca justamente as possibilidades de ver, suscitando uma reflexão sobre tudo aquilo que acontece e que não vemos, e quando vemos, não passa de fantasma, aparição, sem nenhum valor de realidade em si, como resto, à distância no tempo e no espaço, e por isso inacessíveis, opacas.

SEGUIR DEIXANDO PEGADAS NO CAMINHO

Em “Blind light”, um dos primeiros poemas que li de Marília Garcia, presente no livro *Um teste de resistores* e analisado no primeiro capítulo da dissertação, ela passa com o leitor pelo caminho da escrita, apresentando o cerne de seu trabalho. Tratando do processo de escrita, ela fala:

tento entender alguma coisa
talvez algo impreciso inicialmente
mas que no processo se torna mais claro
e tento dialogar
com um repertório de pessoas e objetos e situações
e textos listar essas ferramentas
e traçar um fio depois reordenar o discurso
de modo que isso possa ajudar a pensar
e a passar
os dias
com essas ferramentas
busco ideias por essa cartografia
ideias que são procedimentos
diante dessas ferramentas
o processo tem algo de permeável
que torna a escrita imprevisível
depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões
tornou-se uma forma de leitura das coisas

(GARCIA, 2016, p. 31)

Esses versos — e os tantos outros em que se reafirma a perspectiva de uma escrita como tentativa — atravessaram o caminho da dissertação e passaram, eles mesmos, a funcionar como cerne metodológico da pesquisa. Algo como uma errância, uma busca pelo que não se pode definir previamente. Eu ainda não havia lido todo o trabalho publicado por Marília Garcia e, em virtude de uma série de incorrências vivenciadas em meio ao cenário da pandemia de Covid-19, precisei remapear praticamente todo o trajeto da pesquisa — que, a princípio, seguiria outro caminho, não tão distante da poesia brasileira contemporânea, mas com outro foco.

O tempo, personagem lembrado a todo instante em seus poemas, apertou ainda mais os passos quando houve a mudança de orientação e com ela uma redefinição precisa do *corpus* a ser analisado e do tema. Enquanto tudo isso acontecia, eu ia tentando entender o que exatamente me fazia parar diante de “Blind light”, de “a poesia é uma forma de resistores?” ou de “Uma partida com Hilary Kaplan”, todos publicados naquele primeiro livro que li. Como não possuía nenhum conhecimento prévio dos livros da poeta, era preciso pensar em como fazer operar simultaneamente o primeiro contato com seus outros livros — etapa que, em geral, antecede a pesquisa e se fixa no projeto — e a escrita deste trabalho em menos tempo que o necessário

(“tento entender alguma coisa/ algo impreciso inicialmente”). Os objetivos foram se formando à medida que o trabalho ia sendo escrito e sendo ajustados até certo ponto do período de pesquisa, conforme o passo de leitura da obra de Marília Garcia, fixando-se em torno da relação entre a imagem fotográfica e a poesia em seus trabalhos (“traçar um fio depois”).

Para a qualificação, a professora Dr^a Rafaela Scardino Lima Pizzol, orientadora da pesquisa, e eu, convidamos a artista e professora do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo, Dr^a Aline Maria Dias, para compor a banca que avaliaria o caminhar da pesquisa até ali. Suas considerações em torno das relações entre a fotografia (mas também outras artes visuais) e a escrita foram essenciais para o desenvolvimento do trabalho, de modo que sentimo-nos instigados a convidá-la para ser coorientadora deste processo.

No mesmo período, passei a participar do projeto de extensão “Escrita em artes”, coordenado pela Aline Dias e pelo professor Diego Rayck, também do departamento de artes. A relação com os outros participantes, com os trabalhos que propunham e com os comentários que faziam, foi se tornando substância primordial do processo de escrita da dissertação. O pensamento recorrente em torno dos restos, da ruína, a convivência com trabalhos de arte contemporânea, os diferentes suportes e discursos e o interesse pela escrita em parceria, beneficiaram a conversa com os poemas de Marília Garcia, possibilitando que a pesquisa tomasse um caminho em que se associam pensamentos da crítica literária e pensamentos da crítica de arte, expressando a impossibilidade de abordar certa arte (e nisso incluo a poesia) contemporânea munido de pressupostos e categorias que a determinam (“o processo tem algo de permeável/ que torna a escrita imprevisível”).

À medida que lia os poemas, eles me levavam a itinerários, como se a escrita conformasse algum tipo de mapa, que, uma vez utilizado — seja como fosse — poderia apresentar diferentes caminhos para a leitura. Eu poderia ler e não ir atrás das páginas a que os *links* levavam, como os vídeos no *Youtube*, as páginas dos artistas. Poderia ler sem querer saber de onde vinha esse ou aquele verso. Mas os poemas sugerem o contrário. Eles puxam uma cadeira para o leitor sentar, indicam os caminhos, as passagens, as pontes que mais interessam.

Ao percorrer os caminhos que os poemas sugeriam, passei a conviver com diferentes referências que encontrava nos poemas de Marília Garcia, a conversar com elas, escrever a partir delas, especular, com a tentativa de trazer para perto dos poemas as perspectivas críticas mais acertadas, que dessem conta de dialogar com o que os poemas suscitam. Esse processo levou,

por fim, à organização do texto nos dois capítulos (“reordenar o discurso/ de modo que isso possa me ajudar a pensar”) em que propus conversas a partir de seus trabalhos, em torno do que eles me apresentam: uma miríade de diferentes tipos de textos — diário, relato, lista, ensaio, etc. — habitando simultaneamente as páginas dos livros de “poemas”, e a relação que alguns textos estabelecem com uma episteme fotográfica, um pensamento em torno da imagem, da representação, da visão e, com isso, da realidade e da ficção, do fora e do dentro.

Tudo isso implicou diretamente nos trabalhos que realizo no grupo de Escrita em artes, mas também em disciplinas da graduação em Artes Plásticas, como Gestos mínimos e Vídeo, lecionadas pela Aline Dias. Paralelamente à escrita da dissertação, também coloquei em prática algumas experiências com os procedimentos e os pensamentos que os textos da poeta suscitavam. Como no poema “Uma partida com Hilary Kaplan”, formado por uma lista de perguntas de sua tradutora, listei as ocorrências de sinais de interrogação em todos os seus livros, de modo a evidenciar outras formas de lê-lo, destacando a recorrência de versos interrogativos (uma indicação de Marília Garcia em “Blind Light”). Depois de transcrevê-los, os ordenei alfabeticamente e selecionei alguns dos versos para compor outros textos, como o “perguntas para ana c.”, que é formado por perguntas retiradas desse mesmo poema:

com quem estou
falando aqui hoje?

com quem você está
falando? com quem

você está falando?
com quem você está

falando? e afinal quem
disse o quê? mas afinal

quem foi o responsável?
quem está aí? é um

diálogo? quem
está ouvindo?

A sensação do primeiro contato com a Poética de Ana Cristina Cesar, em 2014, se repetiu em alguns poemas de Marília Garcia, cujas vozes são esquivas e sobrepostas, de identificação indeterminada, passeando por várias pessoas do discurso, evidenciando a presença de diferentes referências na composição dos seus textos, como abordado no primeiro capítulo. Então, listei as perguntas que me remetiam a essa experiência — que é recorrente nas leituras do meu cotidiano —, e reorganizei os versos, fazendo cortes, brincando com as relações entre as

perguntas e testando a possibilidade de conferir-lhes um outro sentido, depois de deslocadas de seus contextos iniciais.

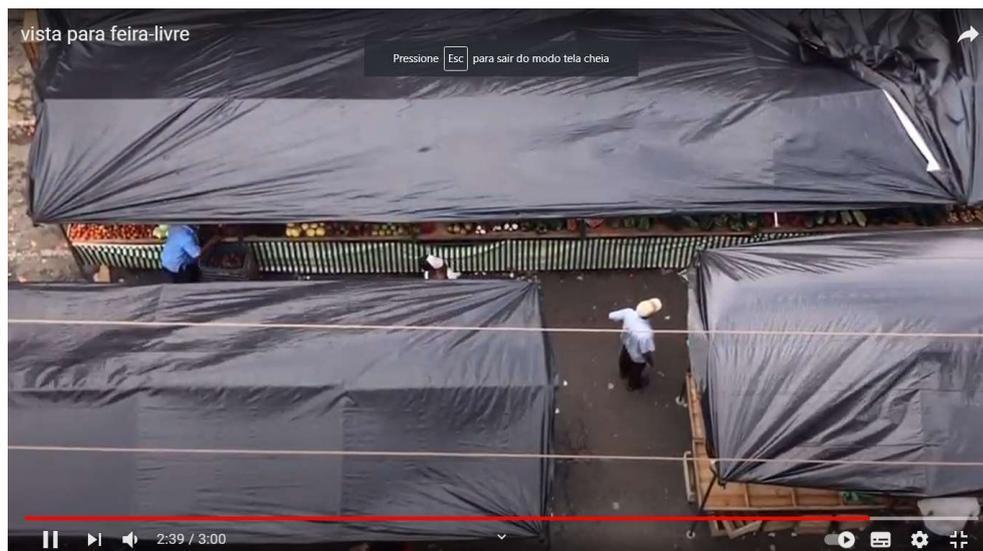
Em outro texto, tento repetir o procedimento de escrita a partir de filmes, após assistir ao curta-metragem *República*, de Grace Passô, formando um diálogo com um poema de Luiza Romão, do livro *Sangria* (2017):

[república](#), com grace passô

o brasil... é um
sonho. um xamã
foi quem disse
o brasil é um sonho.
um sonho! nunca
existiu e nunca
vai deixar de ser
um sonho! o brasil...
um xamã *queria*
escrever
a palavra brasil
mas ele diz:
volta o brasil
é um sonho...

Além de levar em conta a estratégia de repetição de uma das falas do filme (“O Brasil é um sonho”), e pensando no suporte em que este texto foi publicado (um blog), o *link* do curta-metragem — como costuma aparecer nos poemas de Marília Garcia — pode ser acessado no título do poema. A repetição — como da palavra “ruína” ao longo do poema ou da palavra “guerra” em um dos fragmentos — enfatiza a informação, sugerindo a perplexidade que, no poema de Garcia, a impede de “ver”.

As “vistas de cima” de Marília também foram tomadas como ponto de vista para a composição de alguns trabalhos em vídeo e em fotografia. O mais profícuo foi o vídeo “vista para feira-livre”, premiado no 1º Festival WebVídeo, em 2021. Com 3 minutos de duração, o vídeo é formado por 15 planos que se alternam entre vistas aéreas e vistas paralelas, com câmera parada e outras com a câmera em movimento. Eles mostram fragmentos de diferentes momentos da feira-livre que acontece há pelo menos 50 anos, na rua da casa onde eu morava em 2020. Por cerca de 3 meses, fotografei e filmei diferentes planos da feira, pensando na visualidade da imagem, nos efeitos da vista. Em meio às imagens, a minha voz, que lê uma lista de coisas que me remetem à feira, vai se sobrepondo, travando, atropelando, repetindo, como se emulasse o barulho.



As perguntas que surgiam durante o processo de edição e montagem das imagens ecoavam na escrita de alguns poemas. Em que momento cortar a imagem e o verso? A câmera esperava as cenas, na tentativa de registrar os acontecimentos. O plano desse *still*, por exemplo, acompanha este senhor que anda entre as barracas, olha para as cestas, até permanecer parado por um tempo (conforme na imagem acima), como se estatelado em meio a pensamentos. O tempo de exposição contribui com a produção de sentido da imagem; essa paciência da câmera, a espera, que acompanha o senhor até a borda inferior da imagem, que muda quando ele some. Ao longo desta cena, minha voz em *off* conta sobre seu Ivan, que é feirante há mais de 40 anos, desde quando vinha com seu pai, e ainda não havia asfalto, nem barraca, só as lonas no chão.

Também houve a publicação de outro poema na página de Instagram da revista A palavra solta (@apalavra_solta), na sessão “Quem chega”, como indicação da poeta e artista Caroline Torres. O poema foi escrito enquanto e depois de assistir ao filme *Wings of Desire*, de Win Wnders, também repetindo alguns procedimentos notados em Marília Garcia, bem como reproduzindo alguns dos versos utilizados no poema “perguntas para ana c.”, citado anteriormente. O interesse pela possibilidade de “ver as coisas pela primeira vez” passou a atravessar o meu caminho, à medida que os poemas sugeriam uma reconfiguração da visão, um movimento de atenção redobrada sobre as coisas, como se assim elas pudessem ser realmente vistas:

primeiro ele abre os olhos

está à beira
do alto
de um prédio
como também o
outro ator no alto
do prédio

mas esse no outro filme

você preferiria preto e branco ou
colorido? ele pergunta e
é como estar dentro
e fora, ao mesmo tempo.

ele abre os olhos
e finalmente está
diante das coisas
pela primeira vez

em todo caso,
eu também me apaixonaria
por um trapezista e
desejaria saber o gosto do café
e dos cigarros, até
mesmo do sangue.

enquanto isso
segue apenas perguntando
*quantas horas são? que dia
é hoje? o que falta para saber
meu nome? ninguém
vai me dizer? com quem estou
falando aqui hoje? e afinal quem
disse o quê? mas afinal
quem foi o responsável? quem
está aí? é um diálogo? quem
está ouvindo?*

veja

agora é o trapezista
à beira do alto de um prédio
ele não é um anjo, não é
berlim e os mortos
ainda não se levantaram
ele não ouve bem, nem
vê com os olhos. o espaço
o contorce como a todos
e o tempo
é um relógio tatuado nas minhas costas
ele disse

disparar a agfa da infância

Outro trabalho desenvolvido em diálogo com Marília Garcia, paralelamente à pesquisa sobre seus poemas e ao processo de edição e montagem do vídeo, é o livro, ainda em edição, “2 quartos/ 2 banheiros/ 1 cozinha/ 1 área/ com vista para a feira livre”, composto por poemas, desenhos e fotografias, produzidos na disciplina Gestos Mínimos, cuja proposta era abordar o cotidiano, o mínimo, o “infraordinário”. O livro é formado por 3 partes, “1. Configurações espaciais”, “2. Configurações materiais” e “3. Configurações afetivas”, além da seção “Catálogo de processo”, com os poemas [volume da presença], [primeira tentativa de entender o que é estar aqui], [à beira-mar, com sugestões de varda], [o ventilador falando sozinho às 4

da manhã], [imagens daquilo que quer comparecer], [dimensões do diálogo, com Jan Svankmajer], [preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios -], [abre-se a porta e os convidados entram], [intercurso], [quando eu era criança], [uma versão das coisas]. Para a construção dos poemas, alguns procedimentos foram colocados em prática em forma de programas que orientavam a escrita. Uma das estratégias, por exemplo, foi pedir a uma amiga, a Avi, para me indicar uma hora do dia, ao acaso, durante uma semana, para que eu fizesse uma fotografia da minha mesa de trabalho, onde estariam todas as coisas que participavam do processo de pesquisa. Como Perec, que lista, por exemplo, todas as camas em que ele já dormiu, não havia nenhum interesse utilitário nisso, mas uma vontade de ver o que realmente “preenche os dias”, esse refrão de “Parque das Ruínas”, e atribuir algum significado às coisas que me rodeavam nos meses mais intensos do isolamento social — de olhar para os “ajudantes”, como lembra Agamben, em *Profanações*.



Também passei a notar a existência de coisas despedaçadas nas gavetas, caixas, latas e diferentes recipientes que ficavam sobre e dentro da escrivaninha e do armário de livros. Pedacos de anjinhos de porcelana, relógios sem pulseira, cordões de miçangas arrebitados. Houve um interesse em fazer fotografias, ainda para serem utilizadas, de objetos fragmentados que guardo, pelo fato de serem presentes — e pelo interesse nas “coisas quebradas todos os dias nas vidas das pessoas”, que Marília Garcia destaca em “a poesia é uma forma de resistores?”



Em “parque das ruínas”, Marília Garcia apresenta uma lista — com detalhes — de diferentes aparatos, diferentes artificios utilizados para ver. O microscópio de Rose Lynn-Fisher, as aquarelas de Debret, a câmera fotográfica de Auggie, o braço esticados e a distância do livro na performance de Valère Novarina, diferentes modos de ver se entrelaçam no poema, evidenciando que para acessar essa dimensão invisível, o “infraordinário”, o que “escapa”, o que “passa”, parece ser necessário munir-se de aparatos, que possibilitassem a dilatação da visão, do tempo, do espaço.

A impossibilidade de acessar a integralidade do trabalho da poeta, em virtude do uso dos fragmentos, das imagens, de tantas referências e de cruzamentos constantes de tempos e espaços implicou essas tentativas de reproduzir para testar, para tentar se aproximar dos sentidos produzidos, bem como para tentar participar da produção desses sentidos, imprimir sobre os textos da poeta outras pegadas, passear pelos caminhos que eles sugerem, para poder, de alguma forma, se orientar em meio à impossibilidade de ver.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. (Coleção Bienal). Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma Ontologia e uma Política do Gesto. *Caderno de Leituras*, n. 76, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007
ARTE 1. *Marília Garcia | encontros literários*. 09 set. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fBEZ02Nd6cs>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BASTOS, Gustavo. *Marília Garcia e suas máquinas voadoras*. *Século Diário*, Vitória. 27 set. 2020. Disponível em: <<https://www.seculodiario.com.br/cultura/marilia-garcia-e-suas-maquinas-voadoras>>. Acesso em: 25 out. 2020.

BATISTA, Luciana Campos et al. *Laurinda Santos Lobo, usos e sentidos dos espaços: entre memórias e apagamentos*. 2019. Dissertação (Mestrado em Memória Social) — Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12882>> Acesso em: 22 fev. 2021.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. In: BAUDELAIRE, Charles (II). *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 88-89.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 8ªEd. Revista. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2013.
- BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. *Podcast Desvairada - Ep. 1 - Inventário (girafas, objetos e aquário), com Marília Garcia*. 10 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=11nJ5jHmAbk>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- BLOG DA COMPANHIA. *Homenagem a Ana C. — Por Marília Garcia*. Blog da Companhia, São Paulo. 17 dez. 2013. Disponível em <<http://historico.blogdacompanhia.com.br/2013/12/homenagem-a-ana-c-por-marilia-garcia/>>. Acesso em: 12 nov. 2020.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. de Carlos Nougué. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CAJA DE RESONANCIA. “*escreve um poema para os adultos*”. Los sonidos de la pandemia. Disponível em: <<https://cajaderesonancia.com/index.php?mod=sonidos-pandemia&view=detalle&id=631>>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Arte em Revista*. Anos 60, São Paulo, n.1, 1979.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DI LEONE, Luciana. Olhando a poeira: O método e a poesia de Marília Garcia. In: SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Org.). *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. 1. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 125-134.
- DI LEONE, Luciana. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DIAS, Aline. *Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17731>>. Acesso em: 1 mar 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.13, n.22, p.31-51, jan./jul. 2017 Disponível em: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Da_imagem-traco_a_imagem-ficcao_o_movimento_das_te.pdf> Acesso em: 15 nov. 2021. DOI10.5433/1984-7939.2017v13n22p312017

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. de Marina Appenzeller. 14ª Ed 8ª Reimp. Campinas: Papyrus Editora, 2020.

FERRO, L. C. S. *Paisagens em profusão: as poéticas contemporâneas de Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck*. 2015. 258 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

GARCIA, Marília. "*A poesia é uma forma de resistores?*". 9 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cmIUHhtqlx0>>. Acesso em: 12 out. 2020.

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCIA, Marília. *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*. 18 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPvVwIQ&t=5s>>. Acesso em: 12 out. 2020.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. *É preciso desentropiar a casa*. Blog da Companhia, São Paulo. 24 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/E-preciso-desentropiar-a-casa>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

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

GARCIA, Marília. *Na linha do horizonte, uma melodia mais justa*. Blog da Companhia, São Paulo. 21 set. 2021. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Na-linha-do-horizonte-uma-melodia-mais-justa>>. Acesso em: 21 set. 2021.

GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCIA, Marília. *parque das ruínas (versão ao vivo "tem país na paisagem?")*. 8 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

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

GARCIA, Marília. *Trabalhar para não fragmentar*. Blog da Companhia, São Paulo. 24 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Trabalhar-para-nao-fragmentar>>. Acesso em: 24 ago. 2021.

GARCIA, Marília. Um recado na secretária eletrônica. *Blog da Companhia*, São Paulo, 18 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Um-recado-na-secretaria-eletronica>>. Acesso em: 04/03/2021.

GARCIA, Marília. Um recado na secretária eletrônica. *Blog da Companhia*, São Paulo, 18 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Um-recado-na-secretaria-eletronica>>. Acesso em: 04/03/2021.

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

GARCIA, Marília; GEIGER, Anna Bella. *É bom morar no azul*. Revista Zum, Rio de Janeiro. 25 jul. 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/e-bom-morar-no-azul/?fbclid=IwAR17eJiwt7jHXBXzv0uMayE6SSv5bLggcxQYdPWJhDiSxvmKafFQ8QitOFo>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. A poesia contemporânea como confirm. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Orgs.). *Linhas de fuga: poesia, modernidade, contemporaneidade*. 1. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2016. p. 11-18.

GARRAMUÑO, Florencia. Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.]*, n. 50, p. 102—111, 2017. DOI: 10.1590/2316-4018507. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10170>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 91-108.

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

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. 1ªEd. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande — MS, v.1, n.2. Literatura Comparada Hoje, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.]*, n. 48, p. 11—28, 2016. DOI: 10.1590/2316-4018481. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10105>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GONZALO, Aguilar; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

KATCHADJIAN, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Imprenta Argentina de Poesía, 2007.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 91-108.

KLINGER, D. Poesia, documento, autoria. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.]*, n. 55, p. 17—33, 2018. DOI: 10.1590/10.1590/2316-4018552. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15622>. Acesso em: 15 nov. 2021.

KRAUS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, Rosalind E.; CEDILLO, Adolfo Gómez. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, 1996.

KRILLER71. *Entrevista: Marília Garcia. Lógicas del desplazamiento*. Kriller71, Barcelona. 31 out. 2010. Disponível em <<https://kriller71.blogspot.com/2010/10/entrevista-marilia-garcia.html>>. Acesso em: 20 jun 2020.

LITERATAMY. *CÂMERA LENTA, por Marília Garcia (entrevista)* | LiteraTamy. 7 dez. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OFwBxtjEcJ8>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

LOURES, Marisa. *Marília Garcia: "Acho difícil me colocar em algum lugar neste vasto campo da literatura; gosto do deslocamento"*. Tribuna de Minas, Minas Gerais, 18 dez. 2018. Sala de Leitura. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/colunas/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garcia-acho-dificil-me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html>>. Acesso em: 13 set. 2020.

LUDMER, Josefina. "Literaturas pósautônomas". In: *Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

LUDMER, Josefina. *Aqui América latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 Garramuño, em *Frutos extraños* (2014

MODOS DE USAR & CO. *Marília Garcia - "é uma lovestory e é sobre um acidente" (Berlim, dezembro de 2011)*. 7 dez. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NsiYIYKN2YQ&t=294s>>. Acesso em: 12 out. 2020.

NEVES, Alexandre Emerick. *História da arte 4*. Vitória: UFES, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. *O destino de todo futuro de se tornar passado*. (Caderno de Leituras, n. 15) Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, s/d. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad15.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PEDROSA, Célia et al. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In: *Estudos avançados*. São Paulo: Revista USP, v.29, n. 84, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142015000200020>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PIGILIA, Ricardo. *O Último Leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIVÔ ARTE E PESQUISA. *Marília Garcia: Então descemos para o centro da terra*. 19 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SRQUzf8qMec>>. Acesso em: 15 set. 2021.

PORRÚA, Ana. Emplazamiento y ruina: trayectos del poema de Marília Garcia. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, março 2021, v. 10, n. 21, p. 30-43.

PRÊMIO OCEANOS. *Infraordinário, com Marília Garcia*. 20 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hbPMiKAfo-M&t=97s>>. Acesso em: 15 set. 2021.

QUEIROZ, Renata Sousa. *História da caricatura no Brasil: um fardo nobre, cheio de memória e pertencimento*. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss273.pdf>>. Acesso em: 20 fev 2021.

Quem encara as aglomerações (e arrisca a saúde) por Bolsonaro, em imagens. *El país*. Brasil, 15 de maio de 2020. Seção: Pandemia de Corona Vírus. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020/05/17/album/1589743637_169021.html#foto_gal_13>. Acesso em: 10/10/2020.

Quem encara as aglomerações (e arrisca a saúde) por Bolsonaro, em imagens. *El país*. Brasil, 15 de maio de 2020. Seção: Pandemia de Corona Vírus. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020/05/17/album/1589743637_169021.html#foto_gal_13>. Acesso em: 10/10/2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, Julya Tavares. *Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia*. 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2017

SANT'ANNA, Alice. *Fotógrafa cria arte a partir de lágrimas*. O GLOBO, Rio de Janeiro. 6 jun. 2014. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/fotografa-cria-arte-partir-de-lagrimas-12736517>> Acesso em: 22 nov. 2020.

SANTOS, Carina Gonçalves. A poesia citacional de Marília Garcia. *Literatura: teoria, historia, crítica*, v. 22, n. 2, p. 465-47, 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86099>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SILVA, A. C. da. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 55, p. 309—323, 2018. DOI: 10.1590/10.1590/2316-40185516. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15636>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SISCAR, Marcos. Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão da poesia. In: SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Org.). *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. 1. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 29-40.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

TAVARES, July. *Um acidente para começar o dia | Marília Garcia e microgeografia*. Oficina Experimental de Poesia, 22 ago. 2016. Pequena crítica. Disponível em: <<https://oficinaexperimentaldepoesia.wordpress.com/2016/08/22/um-acidente-para-comecar-o-dia-marilia-garcia-e-microgeografia-critica/>>. Acesso em: 15 set. 2020.

THE NEW YORKER. *Slide Show: The Topography of Tears*. The New Yorker, Nova York. 3 mar. 2014. Annals of Technology. Disponível em: <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/slide-show-the-topography-of-tears#slide_ss_0> . Acesso em: 22 nov. 2020.