



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I - CAMPINA GRANDE  
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**JAILMA DA COSTA FERREIRA**

**A INTERSEMIOSE COMO CRÍTICA DA CRÍTICA NA POÉTICA  
EXPERIMENTAL DE MARÍLIA GARCIA**

**CAMPINA GRANDE - PB  
2025**

JAILMA DA COSTA FERREIRA

**A INTERSEMIOSE COMO CRÍTICA DA CRÍTICA NA POÉTICA  
EXPERIMENTAL DE MARÍLIA GARCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Literatura e interculturalidade.

**Área de concentração:** Literatura comparada e Intermidialidade

**Orientador:** Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

**CAMPINA GRANDE - PB  
2025**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F383i Ferreira, Jailma da Costa.

A intersemiose como crítica da crítica na poética experimental de Marília Garcia [manuscrito] / Jailma da Costa Ferreira. - 2025.

120 f. : il. color.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2025.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Coordenação do Curso de Letras Português - FALLA".

1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Síntese disjuntiva. 3. Experiência do fora. 4. Intermidialidade. I. Título

21. ed. CDD 869.93

JAILMA DA COSTA FERREIRA

A INTERSEMIOSE COMO CRÍTICA DA CRÍTICA NA POÉTICA EXPERIMENTAL  
DE MARÍLIA GARCIA

Tese apresentada à Coordenação do Curso de Doutorado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura e Interculturalidade

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Intermidialidade.

Aprovada em: 26/03/2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado eletronicamente por:

- **JOSÉ HÉLDER PINHEIRO ALVES** (\*\*\*.243.533-\*\*), em **28/05/2025 05:54:54** com chave **6c73bb403ba11f0a28f1a7cc27eb1f9**.
- **Luciano Barbosa Justino** (\*\*\*.700.574-\*\*), em **26/05/2025 19:51:03** com chave **e6a575623a8311f0984d06adb0a3afce**.
- **Ana Lucia Maria de Souza Neves** (\*\*\*.341.704-\*\*), em **26/05/2025 21:53:26** com chave **ffc6b8603a9411f0b6ff1a1c3150b54b**.
- **Antonio Carlos de Melo Magalhães** (\*\*\*.416.802-\*\*), em **26/05/2025 20:31:27** com chave **8bc9af183a8911f0b3222618257239a1**.
- **Rosangela Neres Araujo da Silva** (\*\*\*.646.354-\*\*), em **27/05/2025 09:58:41** com chave **50b30dea3afa11f0a0872618257239a1**.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse [https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar\\_documento/](https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/) e informe os dados a seguir.

**Tipo de Documento:** Folha de Aprovação do Projeto Final

**Data da Emissão:** 03/06/2025

**Código de Autenticação:** c22345



Ao meu filho, Luís Filipe, DEDICO.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, Pai Amado, que está sempre comigo, que tudo vê e pode, que caminha ao meu lado, instruindo-me e dando-me as condições necessárias para a realização dos meus sonhos. À Virgem Maria, minha mãe, intercessora fiel, auxílio e socorro nas minhas necessidades, minha grande amiga e advogada no céu. Sou toda dela e para ela é tudo que tenho.

Aos meus pais, Maria e Luiz, grandes mestres e incentivadores dos meus propósitos acadêmicos. À minha mãe, por sempre acreditar e enxergar o meu potencial. Ao meu pai, por me ensinar a sonhar, por sonhar junto comigo e por acreditar nos meus sonhos.

Aos meus irmãos, Jackson e Jacqueline (*in memoriam*), por me ajudarem a ver onde eu podia chegar, mesmo quando eu não tinha perspectivas de horizonte. À minha irmã, Jarline, pelo apoio incondicional e concreto para que esta pesquisa pudesse se realizar e se concretizar. Vocês são sinônimo de amor, parceria e refúgio.

Ao meu esposo e amigo inseparável, Fagner, pelas escutas e partilhas, por me ajudar a enfrentar e superar todos os desafios que apareceram durante esta jornada, pelas renúncias que toleramos e vivemos juntos.

Ao meu filho, Luís Filipe, que chegou durante este percurso, trazendo tanto sentido à minha vida e à minha formação humana, acadêmica e profissional. Meu amor maior. Meu bem mais precioso. Precisamos renunciar momentos juntos, mas nunca estivemos ausentes um do outro.

Ao meu amigo e professor, Bruno Santos, pela amizade construída desde a graduação, pelos momentos de trocas, de escuta, de partilha e de companheirismo.

Ao meu orientador e eterno professor, Luciano Justino, por fomentar a pesquisa acerca da poesia; por me aproximar, através de suas aulas na graduação, do território poético; por ver minhas potencialidades e me incentivar com o sonho da pós-graduação. Não imaginei ir tão longe! Não posso também deixar de dizer que esse percurso foi mais leve por causa de sua orientação. Com você aprendi que a excelência no desenvolvimento da pesquisa acadêmica é construída no diálogo, na escuta e no respeito mútuo.

Aos avaliadores, Antônio Carlos, Ana Lúcia, Hélder Pinheiro e Rosângela Neres, que dedicaram tempo e atenção à leitura deste texto, apontando sugestões pertinentes para o aprimoramento deste trabalho.

À Faculdade de Linguística, Letras e Artes (FALLA), da UEPB, e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), por serem lugares de

democratização do conhecimento. A cada professor que passou pela minha vida acadêmica deixando suas marcas inextinguíveis, especialmente a Ana Lúcia, Amasile e Cléa (*in memoriam*).

À Capes, pela bolsa de incentivo à pesquisa que viabilizou o andamento e o encerramento deste ciclo.

*Digo: o real não está na saída nem na chegada:  
ele se dispõe para a gente é no meio da  
travessia. (ROSA, 2019, pág. 53)*

*Vivendo, se aprende; mas o que se aprende,  
mais, é só a fazer outras maiores perguntas.  
(ROSA, 2019, pág. 297)*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir a presença dos aspectos híbridos e intersemióticos na poesia de Marília Garcia, como o cinema e a fotografia, nos livros *Câmera lenta* (2017) e *Parque das ruínas* (2018), respectivamente. E, ainda, pensar em uma síntese disjuntiva na produção da poeta, a partir do livro *Expedição: nebulosa* (2023). Pretendemos, pois, notabilizar que a poesia de Garcia acontece no fora, isto é, fora do convencional, fora dos moldes preestabelecidos, fora das formas apriorísticas, fora do eu. A poeta incorpora, em seu fazer, outras linguagens, outras expressões artísticas e outros gêneros textuais. Alguns aspectos aparecem frequentemente em seus livros, a saber: o olhar atento aos acontecimentos rotineiros, ao extraordinário; o desacelerar em meio ao caos, à agitação; a escrita dos espaços urbanos; suas experiências de viagens e vivências familiares; faz de sua poesia crítica à poesia. Para fins de análise e como meio de compreender melhor algumas características da poesia de Marília Garcia na contemporaneidade, recorreremos às contribuições de Garramuño (2016), Leone (2014, 2015), Rezende (2013), Siscar (2005, 2010, 2016), entre outras; aos estudos de Martelo (2007), para pensarmos, inicialmente, a relação da poesia com o cinema; Martin (1990) e Bazin (2018) ainda sobre o cinema; Martelo (2012) e Brizuela (2014), a respeito da imagem e da fotografia, respectivamente; Ferreira (2005), Garramuño (2014) e Levy (2011), para discutir as relações do fora na poesia; Deleuze e Guattari (1992, 1997, 2003, 2010, 2018), revisitando algumas categorias como ritornelo, repetição, territorialização, desterritorialização e síntese disjuntiva.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira contemporânea. Marília Garcia. Experiência do fora. Síntese disjuntiva.

## ABSTRACT

This paper aims to discuss the presence of hybrid and intersemiotics aspects in Marília Garcia's poetry, such as cinema and photography, in the books *Câmera lenta* (2017) and *Parque das ruínas* (2018), respectively. And, also, to think about a disjunctive synthesis in the poet's production, based on the book *Expedição: nebulosa* (2023). We intend, therefore, to note that Garcia's poetry takes place outside, that is, outside the conventional, outside pre-established molds, outside a priori forms, outside the self. The poet incorporates, in her work, other languages, other artistic expressions and other textual genres. Some aspects appear frequently in her books, namely: the attentive view at routine events, at the infraordinary; the slowing down in the midst of chaos, the agitation; the writing of urban spaces; her travel experiences and family life; makes her poetry critical of poetry. For the purposes of analysis and as a means of better understanding some characteristics of Marília Garcia's poetry, we resort on the contributions of Garramuño (2016), Leone (2014, 2015), Rezende (2013), Siscar (2005, 2010, 2016), among others; on the studies of Martelo (2007), to initially consider the relationship between poetry and cinema; Martin (1990) and Bazin (2018) still on cinema; Martelo (2012) and Brizuela (2014), regarding the image and photography, respectively; Ferreira (2005), Garramuño (2014) and Levy (2011), to discuss the relationships of the outside in poetry; Deleuze and Guattari (1992, 1997, 2003, 2010, 2018), revisiting some categories such as ritornello, repetition, territorialization, deterritorialization and disjunctive synthesis.

**Keywords:** Contemporary Brazilian poetry. Marília Garcia. Outside experience. Disjunctive synthesis.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo discutir la presencia de los aspectos híbridos e intersemióticos en la poesía de Marília Garcia, como el cine y la fotografía, en los libros *Cámara lenta* (2017) y *Parque de las ruínas* (2018), respectivamente. Y, todavía, pensar en una síntesis disyuntiva en la producción de la poeta, del libro *Expedición: nebulosa* (2023). Tenemos la intención de, entonces, tener en cuenta que la poesía de Garcia suceda desde afuera, eso es, fuera del convencional, fuera de los moldes preestablecidos, fuera de las formas a priori, fuera de mí. La poeta incorpora, en su hacer, otras lenguajes, otras expresiones artísticas y otros géneros textuales. Algunos aspectos aparecen a menudo en sus libros, al saber: la mirada atenta a los eventos rutinarios, a lo extraordinario; disminuir la velocidad en el medio del caos, el ejetreo y el bullicio; la escritura de los espacios urbanos; sus experiencias de viajes y el convivio familiar; haslo de su poesía crítica a la poesía. Para los fines de análisis y como medio de comprender mejor algunos rasgos de la poesía de Marília Garcia en los tiempos contemporáneos, nosotros apelamos a las contribuciones de Garramuño (2016), Leone (2014, 2015), Rezende (2013), Siscar (2005, 2010, 2016), entre otras; a los estudios de Martelo (2007), para pensarnos, inicialmente, la relación de la poesía con el cine; Martin (1990) y Bazin (2018) todavía sobre el cine; Martelo (2012) y Brizuela (2014), al respecto de la imagen y de la fotografía, respectivamente; Ferreira (2005), Garramuño (2014) y Levy (2011), para una discusión entre las relaciones fuera en la poesía; Deleuze y Guattari (1992, 1997, 2003, 2010, 2018), haciendo una investigación en algunas categorías como ritornello, repetición, territorialización, desterritorialización y la síntesis disyuntiva.

**Palabras-clave:** Poesía brasileña contemporánea. Marília Garcia. Experiencia desde fuera, Síntesis disyuntiva.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 .....	61
Figura 2 .....	61
Figura 3 .....	65
Figura 4 .....	65
Figura 5 .....	65
Figura 6 .....	70
Figura 7 .....	70
Figura 8 .....	73
Figura 9 .....	73
Figura 10 .....	80
Figura 11 .....	81
Figura 12 .....	81
Figura 13 .....	82
Figura 14 .....	83
Figura 15 .....	84
Figura 16 .....	87
Figura 17 .....	87
Figura 18 .....	88
Figura 19 .....	104
Figura 20 .....	106
Figura 21 .....	106

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: MANEJAR O MUNDO COM AS PALAVRAS, O FAZER POÉTICO NA CONTEMPORANEIDADE .....</b>	<b>12</b>
<b>2 CRÍTICA LITERÁRIA E POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O PROJETO POÉTICO DE MARÍLIA GARCIA .....</b>	<b>17</b>
<b>3 OS LIMIARES E A RELAÇÃO COM O FORA: POESIA E CINEMA EM CÂMERA LENTA.....</b>	<b>43</b>
<b>4 TESTE DE POESIA EM PARQUE DAS RUÍNAS.....</b>	<b>77</b>
<b>5 SÍNTESE DISJUNTIVA: POR UMA EXPEDIÇÃO NEBULOSA .....</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO: MANEJAR O MUNDO COM AS PALAVRAS, O FAZER POÉTICO NA CONTEMPORANEIDADE

A poesia brasileira contemporânea merece ser lida e posta em evidência nos estudos literários, haja vista sua vasta produção. Porém, segundo Rezende (2013), poucas têm sido as análises realizadas pela crítica, o que causa a impressão de que há uma falta de produção da poesia. Entretanto, “essa paralisia é da crítica, e não da produção poética” (Rezende, 2013, p. 126). De acordo com Siscar (2016), uma pessoa que lê jornais ou publicações de grande circulação poderia facilmente acreditar que há em nossa época um desinteresse pela poesia. Todavia, “nem por isso é correto dizer que a literatura contemporânea está esquecida” (Siscar, 2016, p. 67).

Para Salgueiro (2018, p. 155), “a produção da crítica de poesia não acompanha a produção da própria poesia”, no entanto, o estudioso ressalta que o interesse em pensar poesia é constante, especialmente em análises pontuais de poemas e livros. Conforme Siscar (2016), há uma lacuna ou um vazio na historiografia da poesia brasileira recente, e essa lacuna não é consequência da pluralidade ou da abundante produção de poesia, nem mesmo falta de critério estético, mas, para o autor, “é a recusa de pensar (ou de avaliar, de modo menos apressado) a produção recente a partir do modo como esta se propõe a elaborar o passado das “gerações anteriores”, principalmente as mais imediatamente anteriores” (Siscar, 2016, p. 68).

Isto posto, manifestamos nosso interesse em estudar a poesia brasileira contemporânea a partir do projeto poético de Marília Garcia, considerando-a a partir de sua pluralidade e de suas multifacetadas produções, como também através da sua crítica recente. Destacamos a relevância de apresentar a poesia de Garcia, visto que a poeta é, relativamente, pouco conhecida nos cursos de Letras e ainda pouco estudada pela crítica literária, especialmente em relação aos seus dois últimos livros publicados, *Parque das ruínas* (2018) e *Expedição: nebulosa* (2023).

O território da poesia está cada vez mais movediço, haja vista as inúmeras formas do fazer poético na contemporaneidade. E, se há inumeráveis formas de escrevê-la, há também diferentes maneiras de compreendê-la. A poesia de Garcia se mostra profusa nesse sentido, uma vez que testa modos de escrita que dialogam, inclusive, com outras manifestações artísticas, como o cinema e a fotografia.

Dito isto, nosso objetivo é apresentar uma leitura crítico-analítica dos livros *Câmera lenta* (2017) e *Parque das ruínas* (2018), destacando os modos como o cinema, a fotografia e o ensaio estão coadunados na poesia de Garcia. Procuramos, assim, responder às seguintes questões problema: Como a crítica literária tem compreendido a poesia brasileira

contemporânea? Como o fora está presente na escrita de Garcia? Como o projeto poético de Marília Garcia se relaciona com o cinema, especialmente no seu livro *Câmera lenta* (2017)? Como as fotografias, enquanto forma de registro, constroem a narrativa visual operante em *Parque das ruínas* (2018)? E, nas considerações finais, apresentar o livro *Expedição: nebulosa* (2023) enquanto síntese disjuntiva da obra da poeta.

Elegemos, como *corpus* de análise desta pesquisa, os livros *Câmera lenta* (2017) e *Parque das ruínas* (2018). Buscamos, junto ao *corpus* mencionado, perscrutar outras materialidades com as quais os poemas da escritora se relacionam.

De modo geral, a poética de Garcia dialoga com o espaço urbano, insere-nos diante de avenidas agitadas e de lugares barulhentos, apresenta-nos uma geografia espacial que muda aceleradamente. Mas, ao mesmo tempo, são textos que lançam um olhar em ‘câmera lenta’ sobre todas essas realidades, que resistem à pressa desenfreada, e impele o leitor a fazer o mesmo.

Ler Marília Garcia é, pois, adentrar no movimento e no dinamismo das grandes cidades, mas, sobretudo, ver com calma estes lugares e perceber o infraordinário, isto é, aquilo que acontece cotidianamente, a partir do olhar lançado sem pressa para os acontecimentos e para os elementos com os quais nos esbarramos diariamente, mas que facilmente nos passam despercebidos.

Nesse sentido, entendemos que sua poesia acontece no contato com o outro, com a alteridade, forja e ao mesmo tempo é forjada pelos acontecimentos, pelos lugares, pelas situações, pelas sensações, com o limite, o fronteiroço, a repetição, o fora. A voz poética quebra-se, cai aos cacos, multiplica-se, abandona a unicidade para se difundir na multiplicidade, ao sair do si mesmo, do/a eu/voz uno/a. A voz é descentrada. Em seus poemas, ecoam vozes múltiplas, de vários e diferentes sujeitos. Sua poesia é o lugar das possibilidades, dos testes, da experimentação poética, dos (des)encontros, das relações que ultrapassam a lógica linear (Ferro, 2015). Destacam-se, em sua produção, as relações intermediária, interartística e intertextual.

Em *Câmera lenta* (2017), estão presentes cenas ou recortes cinematográficos que nos impelem a olhar para a vida e para os acontecimentos por outro ângulo, devagar, observando as pequenas coisas numa duração de tempo maior, que vai de encontro com toda a agitação e todo o movimento acelerado da sociedade atual. Os poemas são constituídos por espécies de cenas sobrepostas que não obedecem a uma linearidade de acontecimentos, mas que em algum momento e de algum modo podem atravessar-se, entrelaçar-se. Seus textos se constituem na

relação com a linguagem cinematográfica, particularmente, com a ideia da imagem em movimento.

Segundo Rosa Martelo (2007), o interesse por essas expressões na poesia pode ser percebido a partir do século XX, e continua crescendo no século XXI. Para a autora, a relação da poesia com o cinema pode acontecer tanto no âmbito temático, isto é, o cinema como tema do poema; quanto no âmbito dos recursos, quando o poeta utiliza elementos próprios do universo cinematográfico em seus textos. Há, neste caso, o impacto da linguagem cinematográfica sobre a linguagem poética. A nosso ver, ambos recursos estão presentes na produção de Garcia, pelas várias referências ao cinema e pela apropriação de recursos cinematográficos presentes em seus textos.

Tanto em *Câmera lenta* (2017) como em *Parque das ruínas* (2018), há um trabalho com as imagens, o que contribui significativamente para produção de sentido no texto, mas a articulação destas acontecem de formas diferentes. Em *Parque das ruínas* (2018) a imagem é apresentada através dos poemas, mas também das fotografias presentes na edição. O livro é um modo de testar a poesia através da imagem e da palavra, a partir dos limiares dos gêneros poema e ensaio. Nessa obra, o *status* de poesia é levado às fronteiras, a poesia é posta em crise, para usar as palavras de Garramuño (2014).

O nosso estudo consiste na leitura da poesia de Garcia sob a óptica da literatura contemporânea fora de si, a qual é “atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem se sustentar em especificidade alguma” (Garramuño, 2014, p. 31). A poeta integra em seu livro a performance, a fotografia, o diário e o ensaio, compondo-o, sobretudo, dos encontros e desencontros que acontecem na sua própria vida, a partir de viagens; visitas a museus, a exposições artísticas; aulas/palestras proferidas em universidades, etc.

O poema homônimo abre o livro apresentando uma poesia que experimenta e ensaia o modo de se pensar e de se fazer poesia, pondo em xeque muito daquilo que aprendemos sobre o que é poesia, o que faz um texto ser considerado poema ou não. É intercalado por várias fotografias e está organizado em 19 partes, sendo 17 numeradas, exceto o primeiro fragmento que se assemelha à epígrafe e o último que é nomeado de “despedida”.

O segundo texto do livro, “o poema no tubo de ensaio” (Garcia, 2018), ensaia a poesia nas diferentes possibilidades de escrita e de abordagem temática. O gênero poético se confunde com o ensaístico de modo que não é possível analisar os limites entre um e outro; sua escrita testa limites e transgride definições. Diferentes testes são apresentados, sendo o experimento poético o principal deles. Sua poesia é o limite, está entre.

No final da edição, há um texto, intitulado “P.S.”, que mais uma vez nos coloca nos limiares da poesia, tal qual os poemas anteriores. Esse último pode ser compreendido tanto como um poema quanto uma nota pós-escrita acerca dos textos precedentes, haja visto o título e o conteúdo posto em seus versos.

*Expedição: nebulosa* (2023) antes de ser livro, teve como formato inicial a performance apresentada pela poeta, em 2019, no *Festival Serrote ao vivo*, no Instituto Moreira Salles de São Paulo e no *Seminário Formas de ensaio*, na PUC-Rio. Posteriormente, teve sua versão publicada na *Revista Serrote*, n. 33. E, em sua mais nova edição, publicada pela *Companhia das Letras*, o livro revisita muito daquilo que faz parte do projeto poético de Garcia em outras produções, como: articular o movimento no texto a partir de imagens – mesmo estas não existindo no texto de forma iconográfica –, e pensar como esse movimento influencia nas mudanças que experimentamos com o passar do tempo; dar voz a outrem, neste caso, ao tempo, “personagem que aparece em todos os poemas” (Garcia, 2023, p. 11), destituindo o status de eu poético; o exercício de olhar e ver as coisas que estão diante de si, mas também de revisitar memórias e trazê-las à luz.

De modo geral, a produção poética de Marília Garcia desestabiliza e desconstrói aquilo que fora preestabelecido pelos formalistas como poesia, “o posicionamento é pela dúvida [...], pela indefinição” (Magalhães, 2017, p. 168). Seus textos se interpõem “entre a repetição e o corte, entre a narrativa e o poema, entre o verso e a prosa, entre o ensaio e a oralidade”; sendo “ao mesmo tempo poema e prosa, ensaio e oralidade, poesia e *performance*” (Magalhães, 2017, p. 174-175), situando-se, conforme Magalhães (2017), em uma zona de indefinição, de suspensão. Poesia sem amarras, sem formas fixas, sem padrões, sem generalizações.

Encontramos aspectos próprios da literatura pós-autônoma na poesia de Garcia, ao considerar que estas “escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (Ludmer, 2007, p. 1) Podemos, assim, situar “a poética de Marília Garcia num lugar produtivamente paradoxal, ao mesmo tempo dentro e fora desta contemporânea não-poesia” (Justino, 2021, n. p.).

Dito isto, a presente tese está dividida em três capítulos. No primeiro, situamos a crítica literária na contemporaneidade, especialmente referente à poesia, discutimos algumas contribuições da teoria e da crítica literária acerca da poesia contemporânea. A fim de trazer um panorama acerca dessa crítica, tomamos como base principal o livro *Crítica literária contemporânea* (2013), organizado por Alan Flávio Viola, o qual reúne ensaios que “formam um painel de nossa crítica brasileira contemporânea” e que demonstram a “diversidade de vozes

que nossa crítica literária possui” (Viola, 2013, p. 8-13). Contamos também como os estudos de Garramuño (2014, 2016), Siscar (2005, 2010, 2016), Todorov (2015), entre outros. Apresentamos ainda algumas características recorrentes na poesia de Marília Garcia, especialmente no tocante aos seus últimos livros publicados e às temáticas relacionadas a esta pesquisa.

No segundo capítulo, empreendemos um estudo do livro *Câmera lenta* (2017), buscando identificar como se estabelece sua relação com o cinema, a partir da apropriação da linguagem e de alguns recursos como a repetição e o fora. Apreciamos ainda nesse capítulo, além dos poemas publicados no livro, alguns videopoemas produzidos pela poeta e divulgados em seu canal no *Youtube*, bem como algumas cenas de filmes utilizadas por ela na composição dessas produções.

O terceiro capítulo compreende uma leitura do livro *Parque das ruínas* (2018), no qual a linguagem textual e a iconográfica tecem juntas uma narrativa visual. Por outro lado, destacamos como Garcia leva a poesia aos umbrais, testa os seus limites, confunde-a com o ensaio. Nesse ínterim, defendemos que o ensaio ganha ao menos duas conotações na sua produção: enquanto gênero textual, já que seu texto, especialmente “o poema no tubo de ensaio”, discute a definição do que seria um poema, guiando-se pela questão “o que faz um poema ser um poema?”; e enquanto teste/experimento, dado que seu poema é uma forma de testar possibilidades e formas de ser. Inclusive, a poeta aborda diferentes formas de testes nos fragmentos do poema.

Com *Expedição: nebulosa* (2023), construímos as considerações finais desta tese, haja vista caracterizar-se como síntese disjuntiva de outros livros da poeta. Como bem afirma Diana Klinger, na orelha do volume, “Expedição: nebulosa tem muitas linhas de continuidade com as obras anteriores de Marília Garcia”. É, pois, seguindo essas linhas que revisitamos alguns dos percursos delineados nesta pesquisa e na leitura da produção poética de Garcia.

## 2 CRÍTICA LITERÁRIA E POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O PROJETO POÉTICO DE MARÍLIA GARCIA

Por que falar da crítica? Esta é uma pergunta que atravessa nossa pesquisa durante o seu decurso, uma vez que o nosso objetivo está centrado em propor uma leitura apreciativa dos poemas de Marília Garcia à luz da intermedialidade, da produção de singularidades, da experimentação e da síntese disjuntiva engendradas em seu projeto poético. No entanto, como realizar uma leitura crítica da poesia, ademais de poemas contemporâneos à revelia do próprio gênero poemático, sem revisitar a crítica e o que dizem os críticos acerca dela?

Outrossim, a pergunta de Todorov, em seu livro *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem* (2015), ressoa em nossos ouvidos: a quem interessaria a crítica da crítica? Não seria ela um excesso ou um sinal da futilidade dos tempos? Contudo, é o mesmo Todorov quem responde, ao afirmar que

a crítica não constitui um apêndice superficial da literatura, mas sim seu duplo necessário, [...] o comportamento interpretativo é infinitamente mais comum do que o é a crítica, [...] o interesse desta reside em profissionalizá-lo (Todorov, 2015, p. 7).

Embora justifique que seus argumentos, bastante convincentes, não sejam seu interesse nem tampouco seu propósito, nossa percepção a respeito da crítica parte dessa sua visão, compreendendo a crítica não como apêndice, mas um desdobramento do próprio texto literário, como um encontro de discursos, corroborada, por sua vez, por Viola (2013), quando, na apresentação do livro *Crítica literária contemporânea*, afirma que “o crítico literário é um leitor especializado do texto ficcional, [...] é um habilidoso leitor por excelência” (Viola, 2013, p. 7). Almejamos, pois, ler à luz da crítica a própria crítica, ao mesmo tempo que desejamos, iluminados por ela, perscrutar, de maneira abrangente, a poesia brasileira contemporânea.

Todorov (2015) reflete acerca dos caminhos trilhados pela crítica literária e os seus modos de ler o texto literário ao longo dos séculos até nossos tempos - século XXI. Conforme o estudioso, o crítico imanente abre mão de qualquer possibilidade de julgar, ele apenas explicita o sentido das obras; o crítico dogmático não deixa o outro se expressar, transformando-o em mera ilustração; o ideal da crítica histórica busca fazer ouvir a voz do escritor; o da crítica estruturalista descrever a obra, fazendo abstração de si (Todorov, 2015). Finalmente, em seu último capítulo, defende a concepção de uma crítica dialógica, que, segundo o autor, existiu em todos os tempos, assim como as outras, mas não teria necessidade de ser adjetivada “se

admitíssemos que o sentido da *crítica* está sempre no ir além da oposição entre dogmatismo e ceticismo” (Todorov, 2015, p. 253).

Para Todorov, “a crítica é diálogo, e ela tem todo interesse em admiti-lo abertamente; encontro de duas vozes, a do autor e a do crítico, sem que nenhuma tenha predomínio sobre a outra” (Todorov, 2015, p. 243). Em sua concepção, a crítica dialógica fala não das obras, mas para as obras e com as obras, sem eliminar nenhuma das duas vozes, é, pois, um encontro de discursos: o texto literário e o discurso do crítico (Todorov, 2015). O crítico deve dar espaço à voz do seu interlocutor, para ouvir o que afirmam as obras. Deve ser um sujeito que reflete e analisa, e abre mão de julgamentos. Quanto a esse aspecto, já alertava Machado de Assis, em seu ensaio *O ideal do crítico*:

Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada - será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença - essas três chagas da crítica de hoje - ponde em lugar deles a sinceridade, a solícitude e a justiça - é só assim que teremos uma grande literatura (Assis, 2013, p. 17).

Percebemos que o escritor defende a necessidade de uma crítica imparcial para que assim possa analisar o texto literário com justiça, sem levar em consideração relações interpessoais e interesses próprios, contribuindo com isso para o crescimento dos escritores estreantes, como também daqueles que já estão consolidados, mostrando-lhes em que podem melhorar.

O ideal do crítico defendido por Machado de Assis compreende um sujeito independente em tudo e de tudo, inclusive da vaidade dos autores e da sua própria vaidade, “é preciso que seja imparcial - armada contra a insuficiência dos seus amigos, solícita pelo mérito dos seus adversários” (Assis, 2013, p. 19). Entretanto, como o próprio título do ensaio já aponta, essa concepção é um ideal, que parece, inclusive, distante e difícil de se concretizar para o próprio autor, pois, no final de seu texto, ele mesmo afirma que este é um sonho sem esperanças de uma realização próxima (Assis, 2013).

Estamos distantes há quase dezesseis décadas do ensaio machadiano, publicado originalmente em 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*, e a indagação é: O que mudou? Este ideal do crítico se concretizou?

Para Rezende,

quer queira ou não, a crítica literária de uma nação - com o maior ou menor rigor, distanciamento e consciência de seu próprio posicionamento histórico ou político - tende a selecionar, chancelar e canonizar a literatura imbuída da mentalidade, valores e aspirações das camadas sociais que a produzem e consomem e, portanto, seu ofício nada tem de inocente (Rezende, 2013, p. 124).

Não podemos deixar de considerar que “as obras de teoria e de crítica literária ou cultural são muito mais do que exercícios descritivos: são também *interpretações*” (Siscar, 2016, p. 137), e, por isso mesmo, instauram, o sentido da tradição, bem como levam em conta os seus interesses. Para Siscar (2016, p. 137), se por um lado “é importante denunciar as exclusões sobre as quais se estabelece a ideia de ‘tradição’, ou de ‘cânone’, como fazem os Estudos Culturais”, é igualmente necessário “nos perguntar se determinados elementos “internos” a essa tradição têm de fato o sentido e o valor que lhes são atribuídos”.

Em contrapartida, aspiramos por uma crítica que se aproxime da literatura, que a compreenda como discurso e que dialogue com ela, que possa ser compreendida também como forma de criação, que esteja imbuída do desejo de escrever sobre as obras, mas também sobre a vida. Para Todorov (2015), “a crítica não deve, não pode mesmo, limitar-se a falar dos livros; por sua vez, ela se pronuncia sempre sobre a vida” (Todorov, 2015, p. 249), não pode se limitar à descrição das propriedades estruturais e dos aspectos históricos, tampouco superestimar determinado estilo ou autor como modelo exemplar.

Para João Guimarães Rosa, grande expoente da nossa literatura,

a crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. Só raramente é assim, e eu lamento, pois uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão (Rosa, 1983, p. 75).

A crítica literária não tem em si a verdade absoluta, sequer é um adjunto arbitrário do texto literário, mas deve caminhar junto com a literatura, ser uma via de acesso ao texto, “permitindo que venha à tona e se faça compreensível o que na criação poética está apenas latente” (Moisés, 2019, p. 167).

Um outro apontamento importante, destacado por Viola (2013), acerca da crítica brasileira na contemporaneidade é que

se o texto elaborado e fluente da nossa crítica brasileira consegue despertar interesses, além de reflexões, é porque há nele também uma criação, um certo fulgor que o movimenta, quase à parte da intenção primeira de debater e

analisar. O ensaio parece provocar no crítico esse encantamento em criar - e talvez seja essa sua característica mais atraente (Viola, 2013, p. 7).

O crítico literário precisa estar imbuído dessa responsabilidade de fazer do seu texto um ato de criação, de alumbramento. O lugar do crítico e sua maneira de se relacionar com a literatura certamente tem se modificado ao longo das décadas, o que podemos perceber é que a crítica literária precisa, especialmente nesse contexto de imprecisões e deslocamentos, “reconhecer-se também em crise, em jogo, e questionando seus valores, instrumentos, metodologias e posições” (Rezende, 2013, p. 126).

A crítica da crítica configura-se como uma prática imanente dos nossos dias, muitas são as reflexões acerca dos deslocamentos, do entre-lugar na literatura de ficção, bem como em outras formas de manifestações artísticas. Mas em relação à poesia há certas resistências.

Parece-me que a crítica que se debruça sobre a narrativa vem conseguindo ampliar esse quadro de forma mais frutífera que a da poesia, pois valorizam a obra estudada, em muitos casos, pelas conexões possíveis que estabelece entre os diversos saberes, como: literatura e sociedade, literatura e filosofia, literatura e outras artes. Além de abarcar o constante hibridismo de gêneros e intenções heterogêneas que marcam o contemporâneo. Mas não entendo por que no caso da poesia há uma resistência maior da crítica, talvez pelo status mesmo de exceção que a poesia ocupa nos estudos literários, um lugar de suposto privilégio (Albuquerque, 2017, p. 124).

De acordo com Rezende (2013), a crítica da poesia continua presa em cismas que a paralisa, pois insiste em “utilizar um instrumental crítico inadequado para abordar produções pós-modernas, ou por utilizá-lo de forma imprópria” (Rezende, 2013, p. 126). Essa crítica, que permanece “encastelada em sua maioria nas universidades e no sudeste do país, ignora grande parte da atual produção da poesia brasileira” (Rezende, 2013, p. 126). Contudo, como bem pondera Rezende (2013),

Há críticos e críticos e, além do mais, não se trata de criar uma falsa oposição entre poetas e críticos; principalmente quando sabemos - como já notamos - que, como consequência de um fenômeno que se acelera desde a década de 1980, grande parte dos críticos atuantes hoje nas universidades do país são também poetas. (Rezende, 2013, p. 127).

Apesar disso, há uma parcela da crítica que desconsidera e ignora a produção poética atual, considerando-a menor ou que nem pode ser considerada poesia. Sob esta perspectiva, entende-se como poesia aquelas produções que estão vinculadas à tradição ou que são reconhecidas pela grande mídia, como bem pontua Vasconcelos (2013), em *Poesia*

*contemporânea nacional: reincidência e passagens*, ao fazer um percurso da poesia do modernismo à contemporaneidade, passando pela Geração de 45, com João Cabral de Melo Neto; pelos concretistas, com Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari; pelos anos 1960-1970, com Leminski, Alice Ruiz e Antonio Risério; chegando à poesia marginal, com Ana Cristina Cesar, Chico Alvim e Roberto Schwartz; finalmente, alcançando o pós-moderno/contemporâneo, problematizando o quanto a exigência de um cânone, de uma poesia culta é suscitada na criação da poesia brasileira na atualidade.

Em vez da poesia irrelatada, surpreendente em seu pulsar no tempo, e de um modo inédito, vemos a carreira literária de autores jovens tidos como prontos pela mídia, significativos apenas historicamente como nomes prontamente reconhecidos, catalogados e aí guarnecidos, pois assumem apenas um lugar autoral dentro de um círculo fechado de prestígios, que só espelham a velha política literária, mesmo sob o ditame da vanguarda: imagens do mesmo tipo de poeta e poesia, apesar da ampliação do repertório e dos meios técnicos. Poesia “traduzida”, protegida pelo virtuosismo de dicções nobres, modernas ou pós-modernas, transladas em a ganga potente, possante de um corpo-imagem-som-linguagem que se diz para fora do conforto do já dito e do *redito* (Vasconcelos, 2013, p. 115).

Rezende (2013) defende que se a crítica não percebe a potência que há na poesia brasileira contemporânea. Se ela valoriza apenas os poetas ligados à tradição, “então é a crítica que deve ser repensada; é a crítica que deve ser questionada em seus valores, métodos e posicionamentos (Rezende, 2013, p. 130). Ainda segundo o estudioso, a crítica de poesia no Brasil está atrelada ao esquema Cândido/Campos, o que não representa a totalidade da poesia brasileira contemporânea. Outrossim, há uma tendência da crítica em comparar a poesia brasileira contemporânea à poesia modernista, gerando hierarquização de valor literário (Albuquerque, 2017).

Fechar a poesia dentro da chave da tradição ou buscá-la em vista dessa tradição não é uma novidade da contemporaneidade. Em 1976, Ana Cristina Cesar, no seu ensaio *Nove bocas da nova musa*, critica o n.º 42/43 da revista *Tempo Brasileiro*, no qual reúne “alguns poucos textos críticos sobre a atual poesia brasileira e uma pequena seleção de poemas novos” (Cesar, 1999, p. 161), através dos quais se pode perceber que não há clareza entre o que seria essa “coisa nova e desconhecida que é a nossa nova musa” (Cesar, 1999, p. 161). Por outro lado, o que se percebe, por parte da revista, é “uma confusão entre as *últimas novidades* surgidas e o *verdadeiramente novo* como linguagem” (Cesar, 1999, p. 161). Segundo a poeta, isso pode ser comprovado quanto à meia dúzia de poemas de João Cabral de Melo Neto, do seu último livro até então publicado (*Museu de tudo*), que abre a revista, seguidos por poemas de G. H.

Cavalcanti, outro poeta cabralino. A nova poesia, para Ana Cristina Cesar, é anticabralina por excelência. Desta feita, a poeta conclui que “não há uma reflexão por parte da revista sobre esta nova poesia, [...] o critério para publicação dos poemas foi simplesmente o seu *ineditismo*” (Cesar, 1999, 161).

Em relação à seleção de ensaios trazidos pela revista, há também uma ausência de proposta (Cesar, 1999), mas há um consenso: “a nova musa não tem nada a ver com os movimentos vanguardistas (concretismo, novo concretismo, práxis) [...], a nova musa proclama a falência das vanguardas” (Cesar, 1999, p. 162). Apenas os ensaios de José Guilherme Merquior e de Heloísa Buarque de Holanda vão, conforme Ana Cristina Cesar, revelar a face iluminada e esboçar com segurança as tendências dessa nova poesia. Contudo, os dois ensaístas apresentam outra dificuldade, de ordem editorial, enfrentada pela nova produção poética.

A produção poética que ambos avaliam e apresentam, embora surpreendentemente intensa e viva dentro da situação política atual, tem sido imprimida e distribuída marginalmente, em reduzidas edições custeadas pelo autor, que passam de mão em mão ou são vendidas em raras livrarias (Cesar, 1999, p. 162)

Entretanto, citando Heloísa, Ana Cristina ressalta o caráter libertador desse modo de produção, embora haja a limitação de sua circulação e de seu público, esta poesia não fica refém da cultura oficial e dominante. Citando ao longo do seu ensaio alguns poemas de Francisco Alvim, João Carlos Pádua, Antônio Carlos de Brito e Eudoro Augusto, a poeta-ensaísta vai revelando a face da “nova musa”, daquilo que a caracteriza.

A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica. Tudo pode ser matéria de poesia. Sem as obrigações iconoclastas do modernismo, a poesia “pode dizer tudo”, e revela inquietação ante essa abertura que se choca com as imposições do momento (Cesar, 1999, p. 165).

A nova poesia a qual Ana Cristina Cesar se refere, em ascensão nos anos 70, continua viva e emergente na contemporaneidade, a poesia da dicção mesclada, do cotidiano, da contenção, da brevidade, do inacabamento, do derramamento sem pudor, da complexidade, para usar as palavras da própria poeta. A poesia marginal, reproduzida através de mimeógrafos e xerox, “aos poucos difundida em publicações alternativas, em formatos precários e inventivos

de livros” (Vasconcelos, 2013, p. 111), foi de encontro à modernidade e à vanguarda concretista, e trouxe “elementos para uma dicção própria dos procedimentos pós-moderno” (Vasconcelos, 2013, p. 111).

O que, enfim, marca a entrada de nossa poesia em um tempo mais próximo de valores pós-utópicos, daquilo que o instrumental crítico-teórico existente sobre o conceito de pós-moderno pode revelar para entendimento da criação contemporânea, encontra-se nessa *poesia desprogramada*, reveladora, em estado bruto, direto - com o ritmo e os índices, muitas vezes de uma anotação - da experiência, do trânsito cotidiano, ilegitimado, da cultura (Vasconcelos, 2013, p. 111).

A geração mimeógrafo inaugura um novo tempo para a poesia, democratizando os espaços e o acesso à poesia, o que vemos, ainda hoje, sendo produzido na poesia contemporânea. Desviando-se de modelos preestabelecidos, os poetas do presente continuam a romper com a tradição modernista, a poesia continua nova e, mais do que nunca, incompreendida.

Um dos aspectos da crise da poesia brasileira contemporânea levantado por Siscar (2010) se refere a ambivalência instaurada, grosso modo, pelos poetas contemporâneos, pois buscam na tradição literária a inspiração para sua formação individual, as referências para seu projeto poético, por outro lado, rejeitam essa mesma tradição. Seus textos/poemas se opõem a remissão à tradição e perturbam a imanência do futuro. Manuel Bandeira é um exemplo dessa mistura entre tradição e ruptura. Outrossim,

os discursos sobre o estado atual da poesia no Brasil frequentemente se dividem quanto ao julgamento sobre o valor daquilo que acontece: ora como liberação da tradição modernista, ora como decadência dos valores conquistados por essa tradição (Siscar, 2005, p. 44).

Compreender o que é a poesia no agora e entendê-la como poesia não é uma empreitada simples, inclusive podemos pensá-la como não-poesia, uma vez que, segundo Justino (2021, n.p.), “a não-poesia é em tudo diferente da grande tradição da poesia crítica”. Não há um estilo próprio ou características específicas que definam a poesia do agora; não há um poeta ou grupo de poetas que se destaquem como primordiais nesta geração; o hibridismo entre o gênero poemático e outros gêneros textuais/literários e outras manifestações artísticas se torna mais latente, de modo que não se pode precisar os limites entre um e outro. Isso tem gerado um mal-estar na crítica que indica carência na produção poética e que não há qualidades literárias nessa poesia (Albuquerque, 2017). Todavia,

Há espaços e interesses múltiplos na produção, compartilhamento e leitura de poesia na atualidade, a crítica literária e a universidade também podem, coerentemente, permitir-se uma abertura despida de hierarquizações e exclusões para entender a importância da poesia produzida após o modernismo, incluir o estudo de poetas mais recentes, de poesia contemporânea, com ferramentas e perspectivas também contemporâneas de análise (Albuquerque, 2017, p. 128).

O incômodo da crítica diz respeito à produção de uma poesia fronteira, incompreensível e insubmissa. Essa complexa transfiguração, no entanto, não deveria causar tanto mal-estar e alvoroço. Afinal, “de Baudelaire ao Concretismo brasileiro e mais além, a poesia experimenta uma notável e complexa metamorfose, rica em rupturas e deslocamentos” (Siscar, 2010b, p. 9). Para Siscar (2010b), a crise da poesia acontece desde Baudelaire, Mallarmé, isto é, desde a modernidade, “a crise é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna” (Siscar, 2010b, p.10).

Em um primeiro momento, não se trata nem mesmo de decidir se a crise é um fato, se existe ou se não existe crise, mas de constatar que se pode mapear um discurso da crise que coincide, historicamente, com a narrativa da própria modernidade poética. Eu diria que a poesia moderna surge desse sentimento de crise, afirmando-se a partir da crise, como discurso da crise, ou seja, como sentimento do colapso de seu lugar (quer seja o da frase que compõe seu verso, quer seja o da realidade que compõe seu mundo) (Siscar, 2010a, p. 117).

A crise é elemento precursor da poesia moderna, seja a crise do verso seja a crise experienciada pelas mudanças do mundo moderno. Nesse sentido, a crise não é uma característica do agora, conquanto a discussão sobre o gênero poemático esteja na ordem do dia, aborrece a crítica o fato de ter “dificuldade em conseguir situar a poesia contemporânea diante da tradição e da deficiência na demarcação de autores canônicos das novas gerações” (Albuquerque, 2017, p. 122).

A cisma da poesia, abordada por Siscar (2005, 2010a), refere-se não só à poesia, mas à crítica: “existe um mal-estar que se apresenta não apenas como cisma da poesia em relação a si mesma, mas como desconfiança de quem publica ou interpreta poesia - digamos ‘a crítica’.” (Siscar, 2010a, p. 112). Nesse ínterim, “a crise da poesia deve ser pensada em paralelo com a crise que se atribui hoje à própria crítica” (Siscar, 2010a, p. 119), visto que “a ideia de que o discurso poético está em crise não se separa fundamentalmente, nas suas motivações, da crise do discurso crítico” (Siscar, 2010a, p. 119).

A crise, enquanto discurso, depende fundamentalmente de um sujeito que a enuncie, “esse sujeito é a crítica, é a história, é a teoria literária - mesmo quando são exercidas pelos próprios poetas (em ensaios, autobiografias, correspondências ou, por que não... em poemas)” (Siscar, 2010a, p. 117-118). O engendramento da crise pode também ser manifestada pelos próprios poetas, “também na poesia a multiplicidade de papéis se dá, e se acelera, com dezenas de poetas críticos, poetas-professores universitários, poetas-editores, poetas-editores de revistas” (Rezende, 2013, p. 131). Contudo, o poeta-crítico (ou o crítico-poeta) não é uma exclusividade da contemporaneidade, desde o século XIX podemos citar nomes de poetas que fazem crítica literária no Brasil: Álvares de Azevedo, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Haroldo e Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar, Affonso Romano de Sant’Anna, Marcos Siscar e Alberto Pucheu são exemplos de algumas vozes que transitam entre a poesia e a crítica, passando aí pelo romantismo, modernismo à contemporaneidade.

Para além dessa perspectiva, defendemos que o caráter crítico da poesia brasileira contemporânea se dá não só nas produções crítico-teóricas de alguns poetas, mas inclusive em seus projetos poéticos. A poesia oscila entre crítica e criação artística, indicando uma dilatação de limites, o que poderia também ser compreendido como um indício de crise da poesia contemporânea. A poesia crítica, reflexiva se difunde cada vez mais. Há, portanto, uma integração da ciência e da arte, o poético tem adentrado os limites da crítica, elabora o pensamento crítico junto ao literário, temos uma poesia que fala de poesia, que é ao mesmo tempo crítica literária e poética.

Não nos referimos, assim, ao traço metalinguístico ou metapoético, já bastante difundido na poesia, no qual o próprio poema funciona como suporte para pensar a poesia, mas estamos falando aqui de uma poesia que produz crítica, como faz Marília Garcia em seus poemas. A título de exemplo podemos mencionar seus textos “A poesia é uma forma de resistores?” e “o poema no tubo do ensaio”, publicados, respectivamente, em seu livros de poesia *Um teste de resistores* (2016) e *Parque das ruínas* (2018), inclusive este último sendo publicado também como ensaio no livro *Sobre poesia: outras vozes* (2016), organizado por Célia Pedrosa e Ida Alves.

Nos dois textos, a poeta leva aos umbrais o gênero poético e ensaístico. Através de uma linguagem crítica e reflexiva, Marília Garcia levanta questões tocantes ao processo de escrita do poema, ao que define a poesia, se a poesia é uma forma de resistência e às diversas maneiras de se pensar/testar a poesia.

a poesia é uma forma de resistência?  
 sempre por definição? ou apenas  
 em determinados contextos sociais políticos culturais?  
 (Garcia, 2016, p. 117)

Vejam os que nesse trecho do poema, “A poesia é uma forma de resistores?”, a poeta questiona a possibilidade da poesia ser uma forma de resistência, é uma pergunta que vai perdurar por todo o poema e que não encontrará resposta absoluta. Considerando a produção poética de Garcia, é coerente afirmar que a resistência da qual trata a poeta não concerne apenas a contextos sociais, políticos e culturais, mas além disso ao próprio gênero que “resiste” em meio a tantas nuances e configurações das quais se discute o que é poesia, especialmente se a poesia brasileira contemporânea, marcada por tamanha multiplicidade e hibridez de forma, contaminada por outras manifestações de arte e de gêneros, pode ainda ser considerada poesia. A poeta também questiona os limites, as tensões do poema. Como se lê em “o poema no tubo do ensaio”:

em que medida o poema pode formular um pensamento?  
 quais questões levanta? como faz isso?  
 qual forma utiliza? qual dispositivo?  
 se escrever ensaisticamente é escrever experimentando  
 será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?  
 (Garcia, 2018, p. 66)

E ainda:

o texto deixa de ser poema por ser um livro de ensaios?  
 ou se faz poema por não sê-lo? um poema poderia ser tão  
 crítico quanto um ensaio?  
 (Garcia, 2018, p. 74)

Com esse poema, Garcia testa os limites entre poema e ensaio, trazendo à luz o caráter ensaístico não só de seus poemas, mas também de outros poetas, como Emmanuel Hocquard e Haroldo de Campos, referenciados ao longo do texto pela poeta. Não obstante, o aspecto crítico-reflexivo não acontece apenas nos poemas supracitados, mas o projeto poético de Garcia, grosso modo, é ensaístico. Sua produção está no limiar entre poema e ensaio. Com isso há um deslocamento das fronteiras e dos lugares preestabelecidos para a compreensão de cada um desses gêneros.

Até que ponto o poema deixa de ser poema e se torna ensaio ou vice-versa? O texto de Marília Garcia é poema como ensaio ou ensaio escrito em versos? O suporte no qual é publicado

modifica a compreensão de cada um dos gêneros? O fato de ser publicado num livro de poemas o faz poema? O fato de ser publicado num livro de ensaios o faz ensaio? Justino (2021, n.p.), ao se referir ao livro *Câmera lenta* (Garcia, 2017), atenta que “é um livro difícil, difícil de ler e difícil de colocar na prateleira da poesia”, pois, segundo o crítico, “para um leitor mal humorado, a poesia está nele pela mera institucionalidade do livro-de-poemas” (Justino, 2021, n.p.). Compreendemos que essa observação feita por Justino (2021) pode ser ampliada para outros livros da poeta, como *Um teste de resistores* (2016), *Parque das ruínas* (2018) e *Expedição: nebulosa* (2023).

Presumimos que a poesia brasileira contemporânea vive essa maleabilidade tanto da forma como do discurso. O terreno da poesia está cada vez mais movediço. Desta feita, deveríamos, retomando o pensamento de Müller (2012), ter atingido o ponto em que “não se trata mais de perguntar *o que é* a poesia, mas sim *onde ela está*. (Müller, 2012, p. 132). Entretanto, esta preocupação em definir a poesia, classificá-la, dar-lhe uma forma ainda é uma realidade da crítica literária de nossos dias, especialmente daqueles que ainda não superaram certos paradigmas da tradição teórica e crítica.

A poesia, ou, se quiserem, o poético – esse indefinível que sempre escapou à conceituação – disseminou-se largamente por formas de criação visual contemporâneas, cujas fronteiras, linguagens e manifestações é ocioso tentar demarcar. Diversificadas e ampliadas, resta apenas apreciá-las, cada vez mais embaralhadas, na proliferação das mídias (Oliveira, 2015, p. 31-32).

Há uma profícua diversidade e multiplicidade da poesia, por isso, torna-se inviável demarcar seu território. Pensar um lugar para a poesia, atribuir-lhe uma função, considerar sua aptidão ao real, são aspectos que não aparecem mais com tanta insistência, “queremos acreditar que essa época acabou (sua morte, aliás, já foi decretada de vários modos)” (Siscar 2016, p. 68). O lugar da poesia é, pois, descentralizado e prolífero. Numa acepção deleuze-guattariana, podemos afirmar que ela produz linhas de fuga e movimentos de desterritorialização. A poesia do presente não está presa ao modelo da árvore, verticalizada, enraizada, por conseguinte é rizomática, afinal o rizoma assegura a desterritorialização.

diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. [...] Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (Deleuze; Guattari, 1995, p. 31).

Compreendemos que a poesia, desde a modernidade, abre mão de sua natureza lírica, não se fecha no território poético, mas põe em jogo outras formas de linguagens e de manifestação artística, unindo as diferenças, quebrando as fronteiras entre o literário e o não-literário, entre a poesia e a não-poesia. Segundo a filosofia de Deleuze e Guattari 1995, p. 20), “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo”, por isso dizemos que a poesia brasileira contemporânea produz rizomas, uma vez que rejeita padrões estruturantes e ensimesmados.

A escrita é, pois, uma maneira de fazer rizoma, estender as linhas de fuga e aumentar o território por desterritorialização (Deleuze; Guattari, 1995). Na conjectura deleuze-guattariana, a desterritorialização pode se dar tanto no plano territorial como no plano do pensamento, porém, os campos artístico e literário são mais enfatizados pelos filósofos (Carneiro, 2013).

Na esfera do literário, a poesia abandona o território sedimentado, desterritorializando-se através das linhas de fuga, as quais são operadas por outras formas de discursos e linguagens artísticas “impróprias” à poesia. Com isso, há também um movimento de reterritorialização, na medida em que “a nova desterritorialização sempre nos proporcionará novas reterritorializações” (Carneiro, 2013, p. 36). Entretanto, “não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 37).

O lugar da poesia compreende esse espaço reterritorializado, que não pode ser medido, demarcado, que não é estriado, mas liso, amplo, sem limites. Ainda sobre esse “lugar impróprio”, como preferimos pensar à luz de Florencia Garramuño (2016), cabem algumas perguntas a partir da compreensão de outros estudiosos: “a poesia tem um lugar? O que significa reivindicar um lugar para a poesia [...]?” (Scramim, 2007, p. 64). “A poesia deve dizer a que vem? A poesia deve formular um universo de coerência, uma pedagogia, uma estratégia de ação?” (Siscar, 2010a, p. 115).

Estamos diante de uma poesia inacabada, “profanadora e ‘sacrificial’, distante do lugar comum nefelibata a que é submetida por alguns discursos das ciências humanas” (Siscar, 2010b, p. 11), sempre por se fazer e por ser compreendida. A incompreensão acerca dessa poesia gera, sem dúvidas, um mal-estar na crítica, sendo outro aspecto da crise o deslocamento, o distanciamento do lugar comum.

Na reflexão sobre o lugar da poesia, como vimos, deve-se incluir o pensamento sobre os seus limites e os paradoxos que isso gera. Sem lugar próprio, ou ainda, com base em sua impropriedade, a poesia usa sua potência

para questionar seus limites discursivos, ciente de que isso é o que lhe resta fazer, como ato (Scramim, 2007, p. 65).

Se não há lugar próprio para a poesia, depreendemos que é nos umbrais que ela se encontra, no limiar, no entre-lugar, no indizível. Assim, deve-se escusar paradigmas para designar um lugar “legítimo” à poesia contemporânea. Por acaso, “a poesia deve dizer a quem vem? A poesia deve formular um universo de coerência, uma pedagogia, uma estratégia de ação?” (Siscar, 2010a, p. 115). Diante de uma poesia tão vasta, tão diversa, já sabemos que é impossível mapear seu lugar, conseqüentemente não podemos defini-la sob esta ou aquela chave de leitura, tampouco designar sua utilidade pedagógica, não podemos ainda delimitá-la dentro de certas características dominantes que as caracterizem como parte de um mesmo projeto literário.

Não obstante, corroboramos com a compreensão de alguns pontos intrínsecos à poesia brasileira contemporânea pontuados pela professora Solange de Oliveira (2015), entendendo que tais aspectos esboçam um panorama dessa poesia, mas não a definem.

Face à impossibilidade de mapear topografia tão complexa, resta a alternativa de esboçar alguns traços muito gerais da poesia contemporânea que a história literária do futuro certamente registrará. Aí se incluem a metalinguagem, a preocupação com o próprio fazer poético, o experimentalismo radical, a tendência ao hermetismo, a problematização do eu, a ausência de temas e formas convencionalmente aceitos como poéticos, bem como um anti-lirismo que não chega a silenciar a ocasional retomada da efusão pessoal (Oliveira, 2015, p. 16).

A poesia contemporânea exige do leitor uma participação intensa e ativa, requer uma maior articulação de competências para além do campo literário. É, pois, uma poesia afetiva não só na relação poeta-leitor, mas também entre seus pares, isto é, poeta-poeta. Para Leone (2014), a poesia contemporânea brasileira e argentina estabelecem afetos entre os poetas por meio de parcerias autorais, de citações, de editoras, da produção de prefácios, de orelhas de livros, de encontros, de oficinas, entre outros. A autora defende que esta relação afetiva é uma outra característica comum à poesia produzida nesses dois países, mas reconhece que não há nessas produções um projeto poético preestabelecido ou um programa definido, do qual todos - ou grande parte - comunguem.

Porém, o que se pode pensar como o recuo da ideia de um projeto-guia, bem como a ausência de uma bandeira que albergue as diferentes singularidades sob um símbolo comum, não tem obliterado a vontade de agrupamento e de fazer junto, pelo contrário. Podemos apontar que, se algo caracteriza a produção das últimas décadas, são as trocas, as parcerias e os projetos

coletivos. Fato ainda mais evidente se levarmos em conta a explicitação dessa vontade nas dedicatórias de livros ou poemas a outros poetas ou amigos, as citações mútuas, os agradecimentos públicos, os prefácios, posfácios e orelhas, todas práticas tradicionais na vida literária, mas significativa e insistentemente reencenada pela poesia das últimas décadas. (Leone, 2014, p. 14)

A escolha por uma poética afetiva opera na formação de grupos que fortalece a organização coletiva de grupos e os mecanismos de consagração e visibilidade (Leone, 2014). Com isso, observa-se “a pluralidade ou diversidade de vozes e dicções” (Leone, 2014, p. 14), problematizando, assim, a relação entre o eu e o outro (Leone, 2014). Nessa conjectura, “o autor se dissemina, deixando de ser garantia do sentido e dono do escrito, deixando de apelar a uma ‘voz própria’, e articulando diferentes tempos, espaços e vozes de forma não hierárquica nem identificatória” (Leone, 2014, p. 13).

O poema se configura como “um dispositivo de citações, de aspas, de vozes ouvidas” (Leone, 2014, p. 13), há, portanto, a crise do próprio lugar de enunciação, conforme Leone (2014). Uma multiplicidade de vozes potencializa as produções da poesia contemporânea, as várias referências e diálogos com outros poetas não só estabelecem relações afetivas como promovem movimentos para fora do eu, o poema deixa de dar voz ao eu poético por excelência, e dar lugar a outrem, às diferentes vozes e singularidades, que consistem não só nas referências a outros poetas citados nos poemas, como também a voz poética está descentrada do eu ensimesmado, essencialista, identitário, agora os acontecimentos, o trânsito, a paisagem, o tempo, os espaços, os (des)encontros ganham voz.

A poesia brasileira contemporânea compreende uma escrita cujo eu está ininterruptamente em movimento para fora; este eu é fragmentado, incompleto, isso nos permite afirmar que a poesia é um agenciamento de singularidades, de multiplicidades. Para Franchetti (2013, n.p.), “a poesia permanece o lugar dos agrupamentos, polêmicas, disputas pelo nome e pelo direito de existir”, seu lugar é instável e não existe uma definição específica para demarcá-la na contemporaneidade. Nesse contexto, “a poesia contemporânea não seria definida por nenhuma característica apropriada, e tanto a poesia como sua temporalidade contemporânea seriam maneiras de se colocar no mundo” (Scramim, 2015, p. 18). Corroborar com este pensamento Siscar (2015), ao defender que

um pensamento do hibridismo é necessário, nas suas diversas manifestações. De certo modo, a própria poesia aponta para ele, ao colocar em primeiro plano a difícil questão de seus limites, de suas margens; ou seja, no fundo, a questão de seu “outro”. (...) Entretanto, também me parece importante manter em perspectiva os dados mais imediatos do discurso e da vida literária, em

especial do modo como se manifestam especificamente na obra (poesia, crítica, escritos diversos) dos poetas (Siscar, 2015, p. 33).

Na perspectiva de Siscar (2015), é impreterível compreender a poesia na contemporaneidade sob a óptica do hibridismo, sem deixar de levar em consideração a vida literária de seus poetas, que não compreende apenas a poesia, mas também outros discursos, como é o caso de suas vastas produções críticas. Se a produção poética é atravessada pelas diferentes formas de discursos, claramente não podemos ter uma poesia uniforme, mas multifacetada. Sendo assim,

esses pontos de tensão, em que oscilam os limites dos gêneros, sempre em metamorfose (em discussão, em redefinição), estão os pontos sensíveis que nos ajudam a reconhecer os desafios estéticos e culturais do contemporâneo (Siscar, 2015, p. 33).

Diante do exposto é possível defender assertivamente a ideia do devir para a poesia brasileira contemporânea. Uma poesia despoetizada, descentralizada, desterritorializada, insubmissa, indefinível só pode ser compreendida pelo devir, cujo princípio indica uma região fronteira, o que está no meio, no entre, e pode se manifestar “pela escrita, pela literatura, pelas revoluções, pela música, entre outras experimentações do pensamento” (Carneiro, 2013, p. 78). O entre, na concepção de Deleuze e Guattari, “implica no abandono das noções essencialistas, na medida em que se introduz, no lugar do verbo ser, a conjunção ‘e’. O entre é o espaço da fronteira, um ponto onde não se é nem uma coisa nem outra, mas se está entre os dois” (Carneiro, 2013, p. 78).

Há quem opte por termos como “não-poesia”, “pós-poesia”, “re-poesia”, “neo-poesia” (Siscar, 2015) ou contrapoesia (Siscar, 2016), ao se referir à poesia na contemporaneidade. Para Siscar (2015), ao considerar o tratamento dado por alguns teóricos, a discussão acerca dos limites da poesia hoje, além de ser um mecanismo de “nomeação” ou de “renomeação”, trata-se ainda “de retomar uma tradição poética que se estabelece a partir de uma crítica à ‘auréola’ do poeta” (Siscar, 2015, p. 36) ou de associar a “uma espécie de parnaso contemporâneo preso ao universo escolar, baseado numa postura cultural elitista e salvaguardado por uma presunção de autonomia” (Siscar, 2015, p. 36-37). Diante dessa complexidade da renomeação, acrescenta-se a necessidade de recategorização das obras e de sua redistribuição no espaço institucional, como salienta Siscar (2015).

O que está em jogo, em última instância, não é apenas uma negociação com as diferentes visões de prática poética, mas a escolha de uma tradição, de um

lugar cultural, de determinado tipo de relação com o texto à qual essas novas práticas de escrita, a partir de agora, se reportariam (Siscar, 2015, p. 38)

Sabemos que, desde a modernidade, a poesia tem se modificado; dar-lhe um nome, na contemporaneidade, é tarefa difícil; encontrar seus limites, suas fronteiras é inatingível. Frente a este cenário, ler a poesia brasileira contemporânea sob a chave do devir nos ajuda a compreendê-la sem a necessidade de categorizá-la. Por conseguinte, ao lermos a poesia na perspectiva do devir, não nos preocupamos em demarcar um território para o texto poético, atestando-o ou não como poesia, como gênero poético, queremos pensá-lo para além da categoria do gênero, entendendo-o, na contemporaneidade, como o espaço nômade, liso, aberto, marcado por "traços" que se apagam e se deslocam com o trajeto, opondo-se ao espaço estriado, sedentário, fixo, fechado, cercado por muros, predefinido (Deleuze; Guattari, 1997b).

Nesse contexto, a concepção do devir, a partir da leitura que Carneiro (2013) faz de Deleuze e Guattari, corrobora com o que temos discutido até então:

devir não se opõe a uma forma [...], não se trata de um estado transitório entre uma condução e outra, [...] nunca se conclui ou se concretiza em uma forma de ser. Devir [...] pode ser definido [...] como processo [...] que se opõe a contextos fixos e majoritários (Carneiro, 2013, p. 77).

O devir, ainda sob a leitura de Carneiro (2013), indica uma região fronteira. A nosso ver, é na fronteira que se encontra a poesia brasileira contemporânea, distante da teoria e da crítica majoritária. Esta poesia não pode ser definida, ela só pode ser compreendida a partir do verbo "estar", e não do verbo "ser", pois ela é processo, está acontecendo, é transitória, é vária. Não se pode enquadrar essa poesia em determinados contextos, eixos, temas, estruturas.

Desse modo, rompe com os estratos que lhe são muitas vezes atribuídos, não se limita a um certo determinismo. No entanto, como o devir, quebra com as oposições binárias, com as asserções excludentes, mesmo se opondo a uma dada forma, não se submete a outra, está em constante processo de criação, não se concretiza, mas está sempre por se fazer.

Outrossim, é inconcebível apreender o texto poético na contemporaneidade como uma unidade, uma vez que dialoga com outros gêneros - literários ou não -, com outras formas de ser, com a alteridade. A poesia contemporânea não se relaciona apenas com o uno, mas vai ao encontro do outro, do diferente. Portanto, é devir, uma vez que o devir se dá sempre a dois, através da aliança, da multiplicidade, das zonas de vizinhança, dos desdobramentos, da diferença.

Para Deleuze e Guattari (1997a, p. 68) “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires”. Inclusive a escrita deve produzir um devir-mulher, a partir de “partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irreduzíveis, indomáveis” (Deleuze; Guattari, 1997a, p. 59). Porém, o devir-mulher não significa um fim em si mesmo, mas representa um papel introdutório para uma infinidade de outros devires (Carneiro, 2013).

Na literatura, o devir-mulher abrange diversas singularidades à escrita, para além do espaço estriado da teoria e da crítica, do qual fora subscrita. A escrita de poesia rompe com o gênero convencional, a voz que ecoa dos versos assume também um devir-mulher, à medida que se abre ao inacabado, que se desancora de toda identidade, “o devir-mulher constitui-se, então, de linhas de fuga, que desfazem as essências e as significações enrijecidas em proveito de uma matéria mais intensiva, nas quais se movimentam os afetos” (Carneiro, 2013, p. 87).

Para Deleuze e Guattari (1997, p. 68), “é preciso antes que a escrita produza um devir-mulher, como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir”. Portanto, “o devir-mulher é imprescindível também para o escritor” (Carneiro, 2013, p. 83). Não obstante, devir-mulher não significa “imitar nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entram [...] na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular” (Deleuze; Guattari, 1997a, p. 68). Para tanto, é preciso criar para si um Corpo sem Órgãos (CsO), pois o CsO “é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular” (Deleuze; Guattari, 1997a, p. 60).

A poesia é, numa acepção deleuze-guattariana, corpo sem órgãos, a medida em que se liberta das formas institucionalizadas do gênero poético, libertando-se, portanto, dos automatismos. Temos, assim, “corpos esvaziados em lugar de plenos” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 10); corpos abertos a novas experimentações, corpos por forjar-se; corpos que confrontam o organismo, que se opõem à organização, àquilo que fora constituído canonicamente como poético.

Nesse ínterim, Deleuze e Guattari (1996, p.19) vão esclarecer que

o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo (Deleuze; Guattari, 1996, p. 19).

Ademais,

o organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil (Deleuze; Guattari, 1996, p. 19-20).

O Corpo sem Órgãos se opõe à organicidade, à normatização. Isto não significa abraçar o caos, mas libertar o corpo do organismo, dos automatismos, de determinismos, das instituições hierárquicas que estabelecem o que deve e o que não deve ser feito. Produzir para si um corpo sem órgãos é estar aberto à experimentação, é atravessar e desfazer os estratos, as superfícies de estratificação que o cerca (Deleuze; Guattari, 1996). Assim sendo, o CsO não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera (Deleuze; Guattari, 1996, p. 22).

Ler a poesia contemporânea produzida no Brasil sob a chave do CsO, ajuda-nos a notabilizar que esse corpo (a poesia) está vazio, aberto, furado, inacabado. A definição para a poesia erigida pela teoria e pela crítica tradicional já não se sustenta mais. Aliás, não existe conceito que defina plenamente a poesia produzida hoje. Ao pensarmos o texto poético enquanto CsO é imprescindível também nos perguntarmos de que modo esse CsO é produzido.

A poesia cria para si um CsO pelo menos em dois sentidos: à medida que se desfaz de um sujeito lírico, de um eu poético; e ao ir de encontro ao que a crítica literária tradicional espera(va) da poesia; rejeitando normas e formas. Entendemos que a poesia é um CsO uma vez que assume uma perspectiva diferente do senso comum, o que a diferencia frente ao literário. A poesia desfaz o organismo ao ir além daquilo que lhe fora preestabelecido.

Entretanto, “desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuição de intensidade” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 22). Ao romper com o organismo, a poesia recria, reinventa o modo de fazer e de pensar o gênero poético na contemporaneidade, abre-se ao inacabado, ao indizível. Por isso consideramo-la como um CsO, ao ponderarmos que “ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 9).

Nesse contexto, também se insere a produção poética de Marília Garcia, ao agenciar diferentes modos de pensar e escrever poesia. Tomemos nota de dois de seus livros que fazem parte do *corpus* desta pesquisa: *Câmera lenta* (2017) e *Parque das ruínas* (2018).

Em *Câmera lenta* (2017), a poeta apropria-se da linguagem e dos recursos cinematográficos para compor seus versos. Temos, por vezes, a impressão de estar diante de uma cena ou de uma gravação cinematográfica ao ler seus poemas, além das várias referências

de filmes e descrição de cenas, sobretudo do cinema europeu, que são integrados em seus textos. Ademais, a própria escolha por incluir, citar e referenciar o cinema europeu, em contrapartida ao cinema americano/hollywoodiano, à indústria cultural, já é uma das maneiras contundentes da poeta produzir CsO.

Em *Parque das ruínas* (2018), o caráter híbrido ganha destaque ao trazer para seus poemas fotografias e o gênero ensaístico, de modo que o leitor é levado a questionar se está de fato lendo um livro de poesia. A poeta quebra os limites do gênero poemático, vai além fronteiras, leva a poesia ao limiar.

Dessa maneira, é coerente analisar o projeto poético de Garcia enquanto devir e afirmá-lo como CsO. Embora tenhamos destacado anteriormente apenas dois de seus livros, e justificamos essa escolha por contemplar o nosso *corpus*, somos cientes de que essa leitura deleuze-guattariana atende não somente o recorte que fizemos de sua produção, mas quiçá toda a obra da poeta.

A poesia de Marília Garcia está em devir ao levar o status de poesia aos limites, à região fronteira. É indefinível, está no entre. Devir possibilita tornar-se outra coisa. É isso que faz Garcia em seus livros, produzir outra coisa, inominável, que não é poesia ou que é poesia com outro jeito de ser. Segundo Deleuze e Guattari (1997a), devir constitui uma zona de vizinhança e indiscernibilidade, não se objetiva a chegar nesse ou naquele modelo, mas experimentar a diferença há no meio, que se manifesta na variação (Carneiro, 2013).

A produção de Garcia está na zona de vizinhança entre o poema, o ensaio e o diário, além das diferentes formas de arte e de linguagem manifestadas em seus textos. Sendo indiscernível entre esse ou aquele, não pertence, pois, nem a um nem a outro. Podemos acrescentar a essa zona de indiscernibilidade a voz poética, que está entre o eu biográfico, eu poético-ficcional e o não-eu, haja vista que muitas são as vozes ecoantes nos seus poemas, esvaziando esse lugar do sujeito lírico, engendrando movimentos para fora do eu.

Para Carneiro (2013, p. 80), “tratar de uma tipologia dos devires é estar implicado em um processo de (des)subjetivação que remete a uma constante superação de si”, em Garcia evidenciamos esses dois pontos: a (des)subjetivação e a superação de si, visto que seu projeto poético descaracteriza a poesia e supera aquilo que se espera de um poema, tanto em relação a sua estrutura quanto às temáticas abordadas, rompe com os paradigmas, com o previsível, com o esperado. Diante desse cenário, podemos identificar o devir-mulher na poesia de Garcia, ao considerarmos que

Falar de devir-mulher trata-se, enfim, de estar aberto para novas experimentações; desfazendo-se a todo instante de hierarquias valorativas e de territórios existenciais predefinidos; o que significa estar sempre aberto a novas conexões e percepções externas (Carneiro, 2013, p. 88).

O caráter experimental, inovador, a quebra de paradigmas no projeto de Garcia fazem sua poesia empreender o devir-mulher, rejeitando uma escrita molar, enrijecida. É, pois, uma poesia que lança mão do novo, da experimentação, do teste. Outrossim, o devir-mulher é engendrado em seu projeto à medida em que seus textos não se preocupam em demarcar o território de uma escrita de mulheres ou para mulheres. Evidentemente, há muito as escritoras no Brasil se libertaram desse trabalho. Ana Cristina Cesar, ao discutir essa questão, no ensaio *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, defendia que a demarcação de uma literatura feminina ou mesmo uma poesia feminina seria uma ideia de homens, de alguns críticos que manifestam, na verdade, um complexo de superioridade masculina (Cesar, 1999).

No entanto, é inegável o fato das produções de escritoras mulheres ainda ocuparem um espaço de reconhecimento minoritário na literatura brasileira em relação às produções dos homens. Portanto, é um espaço que precisa e deve ser reivindicado. Para Garcia, “é preciso se dizer autora mulher até o dia em que os espaços sejam igualitários e talvez não seja mais preciso fazer essa marcação” (Garcia, 2018 *apud* Loures, 2018, n.p.). A nosso ver, ao reivindicar essa marcação de território ao mesmo tempo em que não se submete ao território, Marília Garcia produz CsO.

Vejamos:

O CsO grita: fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo! [...] Assim, ele oscila entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. Combate perpétuo e violento entre o plano de consistência, que libera o CsO, atravessa e desfaz todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam ou rebaixam (Deleuze; Guattari, 1996, p. 20).

A poesia de Garcia encontra-se entre dois polos: por um lado assumindo uma voz poética, afirmando-se enquanto autora mulher, enquanto poesia, estratificada na editora, nas prateleiras das livrarias; por outro, abrindo-se à experimentação, libertando-se de uma ‘poesia feminina’, libertando a voz poética, o verso, o ritmo para as diversas possibilidades de ser, de estar, de dialogar, desfazendo os estratos. Produz CsO à medida em que descaracteriza o gênero lírico, ao apropriar-se dos gêneros ensaístico e diarístico, ao incorporar outras formas de

manifestação artística em seus poemas, como a fotografia, o cinema, as artes plásticas, ao rejeitar o organismo, ao se opor à organicidade, às normas.

No entanto, o processo de desterritorialização, de experimentação, a capacidade de liberar linhas de fuga não deve ocorrer da ruptura abrupta com o organismo, com a estratificação, mas antes é preciso, a partir dos estratos, dos territórios, produzir linhas de escape, oportunidades de desterritorializar-se. Como se lê:

O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO (Deleuze; Guattari, 1996, p. 22).

Sem dúvidas, Marília Garcia usa dos espaços estratificados uma oportunidade de desterritorializar a poesia. É possível identificarmos esse modo de estratificar para desterritorializar na sua produção através dos seguintes aspectos: (1) ao ter seus livros publicados em grandes editoras, seguindo padrões, o que faz com que esteja num lugar “canônico”, privilegiado - que não é próprio às literaturas menores - em contrapartida, por exemplo, tem publicações em pequenas editoras, em editoras independentes; (2) ao ser classificada no nicho da poesia, quando, na verdade, esse nicho não define seu projeto; (3) na lírica entremeada em seus versos, menos havendo claramente uma recusa ao lirismo; (4) na unidade básica do poema, como o verso, apesar de sua produção estar fora desse âmbito formal; (5) na expressão de uma subjetividade que emana de suas experiências pessoais, embora agencie movimentos para fora do eu, despindo-se de toda interioridade. Contudo, é necessário ocupar esses lugares para desterritorializá-los, libertar-se do organismo, produzir linhas de fuga, engendrar devires, criar o CsO e, finalmente, produzir potencialidades.

A produção de Garcia encontra-se, pois, na zona da indiscernibilidade. Nesse contexto, chama-nos atenção a inespecificidade da poesia contemporânea, da qual trata Garramuño (2014), segundo a autora o que tornaria uma obra específica seria a sua intensidade fronteiriça, isto é, um texto que leva o gênero às fronteiras. Essa questão da inespecificidade é retomada por Reis (2024) em sua dissertação de mestrado, para o estudioso, “a inespecificidade, de modo paradoxal, já se apresenta como (uma das) especificidade(s) da arte produzida hoje” (Reis,

2024, p. 25) , pois ao tratá-la como inespecífica já estaríamos enquadrando-a numa forma de ser.

Além disso, “o embaralhamento de gêneros, a inserção de fotografia no texto, a inscrição da letra em suportes que não o livro etc. são, hoje, arriscaríamos dizer, especificidades do literário. (Reis, 2024, p. 25). Sem falar, que “os críticos continuam produzindo artigos sobre as literaturas ditas pós-autônomas e/ou inespecíficas, professores/as continuam trabalhando-as em aula, ou seja, deslocando-as para um ambiente familiar” (Reis, 2024, p. 26), continuam sendo, portanto, institucionalizadas, legitimadas. Misturar linguagens, gêneros não significa, necessariamente, perder a especificidade (Reis, 2024). O que ocorre a essas produções é o descentramento das suas instâncias, há a perda do eixo imanente (Reis, 2024).

Voltando a Marília Garcia, os seus poemas “estão sempre escapando, evitando definições do que seja a poesia, mas interrogando esta instância” (Reis, 2024, p. 111). A indiscernibilidade do seu projeto poético, da qual tratamos acima, configura-se mediante às diversas articulações que a poeta estabelece em sua produção, através do corte, da repetição, do deslocamento, de trazer imagens para o campo verbal, da apropriação/citação, da recontextualização, das tensões entre o real e o ficcional, do eu biográfico e da voz lírica (Reis, 2024).

Se podemos afirmar que no campo do texto verbal e visual, a poeta se apropria de diferentes formas de linguagens, o que torna sua tessitura híbrida, o mesmo podemos esperar da voz poética que ecoa de seus versos. E, este é um dos pontos que merece destaque na produção de Garcia. Temos uma voz que também é indiscernível, descentrada, que também está no entre-lugar, que é marcada pela alteridade,

a partir da realização de uma série de testes de subjetividade, Marília Garcia consolida uma poética que promove deslocamentos para transformar o sujeito-poeta em uma figura complexa e multifacetada, resultante de processos de hibridização entre o real e o ficcional pelo uso da linguagem poética. (Lares, 2024, p.156)

Ao se aventurar num discurso que hibridiza o eu e o ele, não se pode identificar, com precisão, em alguns poemas de Garcia quem fala no texto. Podemos afirmar, assim, que a poeta produz movimentos para fora do eu. Esta concepção foi objeto de nossa dissertação de mestrado (Ferreira, 2020), em que recuperamos a ideia do “fora do eu”, apontada por Cortázar (1947), em *Teoria do tunel*, e empregada por Justino (2015; 2019), em alguns ensaios em que discute a produção de singularidade através dos movimentos para fora do eu, o que consiste, segundo a sua concepção, em um viver com os outros para além de toda substancialidade e todo

substancialismo. O mesmo faz a poesia ao lançar mão de um eu poético ensimesmado, uno, identitário, essencialista, cerrado em si mesmo. A voz poética em Garcia não pode ser definida, pois, sob uma identidade essencialista.

Portanto, a poesia de Marília Garcia engendra movimentos para fora do eu ao abandonar a noção essencialista do sujeito poético. Esse sujeito ocupa agora o lugar fronteiro, está entre o real e o ficcional, está entre a primeira e a terceira pessoa do discurso. Não há a unicidade da voz, nem tampouco uma identidade para a voz poética. Esta voz é fragmentada, descentralizada.

[...] é a este processo de descentralização que temos chamado aqui de movimentos para fora do eu, os quais são resultados da produção de singularidades que acontece a partir do agenciamento de diferentes vozes, da diversidade de elementos do qual se constitui o poema e das multiplicidades que são afiguradas mediante aspectos que apontam para a negação de identidades encerradas em torno do eu poético. (Ferreira, 2020, p. 86).

Se pensarmos alguns livros de Marília Garcia, a exemplo de *Um teste de resistores* (2016), *Câmera lenta* (2017), *Parque das ruínas* (2018) e *Expedição: nebulosa* (2023), podemos nos questionar se não há ali uma escrita confessional, já que o diário é um gênero latente nesse livro da poeta. No entanto, a escrita diarística está presente em Garcia “para apreender aquilo que o olhar pragmático não é capaz de capturar” (Lares, 2024, p. 154). Nesse contexto, as experiências vividas pela poeta são uma forma da poeta se aventurar pela linguagem e pela alteridade, hibridizando o real e o fictício (Lares, 2024).

Outrossim, a voz poética de Garcia não está encerrada em si mesma, mas está sempre em saída, na relação com o outro, seja esse outro sujeitos, experiências e/ou lugares. Para Lares (2024, p. 154), “o eu se desloca do centro do poema e cede espaço ao mundo e ao outro”:

o sujeito-poeta de Marília Garcia aprende também que é incompleto, fragmentado e inacabado, aprende que precisa do outro, que só pode existir a partir do outro. Nesse sentido, a subjetividade poética desenvolve-se a partir da alteridade (Lares, 2024, p. 155).

Ao termo “sujeito-poeta” empregado por Lares (2024), preferimos entender aqui por “sujeito-poético”, pois entendemos a entidade que fala na poesia de Garcia como uma voz ficcional, ainda que dotada de traços do real, que se aproximam da vida da poeta, não a consideramos como um alter ego da escritora. Contudo, as definições abordadas pelo estudioso contribuem com uma pertinente e necessária interpretação para esta voz que emana no projeto poético de Garcia.

Ademais, a voz poética também é atravessada pelas vozes de outros escritores, dos quais Marília Garcia se apropria/cita, o que contribui para a tensão entre realidade e ficção, eu biográfico e voz lírica (Reis, 2024). Para Reis (2024), a escrita de si em Marília Garcia pode ser associada à performance, à autoficção. No entanto, a voz de seus poemas não forja uma única subjetividade, não pertence ao sujeito biográfico, é performático, além disso está em saída: para a produção de singularidades, para o encontro com o outro, para a promoção da alteridade.

Contudo, também está de saída para fora do suporte livro, como se observa em *Parque das ruínas* (2018), em que

o poema homônimo recusa-se a instalar-se em apenas um suporte, em apenas um gênero do discurso: é poema, é ensaio, é roteiro de performance; fora publicado em livro de poema, em livro de crítica, oralizado em diversos eventos” (Reis, 2024, p. 39).

Em *Câmera lenta* (2017) e *Expedição: nebulosa* (2023) também ocorre essa saída, há textos que foram produzidos para conferências, para aulas, que nasceram na oralidade, “para serem falados”, performatizados, mas que posteriormente foram publicados nas páginas do livro. Nesse ínterim, Garcia “promove diversas atividades fora de sua obra: promoção de seu livro por meio de palestras, oficinas, performances vocais de seus poemas etc.” (Reis, 2024, p. 33).

Os movimentos para fora que ocorrem no projeto poético de Garcia ainda se manifestam pelas saídas que o leitor pode fazer ao ler os seus livros, através das várias referências a outros textos, obras, escritores, através de links, Qr Code, que a poeta dispõe em seus textos, os quais funcionam como hiperlinks mesmo quando estamos diante da leitura do livro físico. Há sempre um convite à saída.

A potência do viver, das experiências vividas é indiscutível no projeto poético de Marília Garcia. Sua poesia é marcada pelo encontro com o outro, com os acontecimentos, pelo encontro com a alteridade. É, pois, uma poesia de experiência e de experimentação, de testes e de ensaios, no sentido mais amplo que esses termos podem ser compreendidos. Estamos diante de uma poesia deslocada, de um texto que teima em ser categorizado como poema, mas que não comporta ser classificado como tal. Seu projeto poético é marcado estrategicamente pelo hibridismo.

A poeta conta com o recurso do verso para produzir seus textos, mas nesses versos escreve ensaios sobre a poesia contemporânea; lança mão de referências poéticas, a exemplo

de escritores como Emmanuel Hocquard, Georges Perec, Louis Zukofsky, Charles Bernstein, Haroldo de Campos, entre outros, e de referências artísticas, como Debret, Marcel Duchamp e Rose-Lynn Fisher, os quais influenciam diretamente o seu projeto poético; reproduz fotografias de lugares, de objetos, de experimentos, de documentos; relata experiências de viagens, de contratempos, de mudanças, o que aproxima seus textos, muitas vezes, do diário; utiliza-se de fragmentos, de colagens, de repetição, produzindo, assim, palimpsestos. É preciso, pois, compreender esses recursos engendrados pela poeta como potencialidades atuantes no seu projeto.

Garramuño (2016) defende a ideia de um novo impessoalismo para a poesia contemporânea, com isso não quer dizer que há a dissolução ou a desaparecimento do eu, mas sim que os sujeitos aparecem despidos de interioridade, voltando-se para a exterioridade das situações, relações e experiências. O impessoalismo, do qual trata Garramuño (2016), deve ser compreendido como o esvaziamento do lugar do sujeito, tratando-se, pois, de uma voz imprópria, isto é, de uma voz que não assume propriedade alguma.

Esse pensamento de Garramuño (2016) nos ajuda a entender a poesia de Garcia, uma vez que seus textos transgridem a lírica, produz subjetividades, descentraliza a voz poética, engendra movimentos para fora do eu. Afeta e é afetada pelos acontecimentos que estão ao seu redor. Falamos, assim, de uma multiplicidade de vozes que operam em seu fazer poético. O agenciamento de vozes na produção de Garcia se dá tanto pela incorporação de discursos de outros poetas, de artistas, pela apropriação de outros tipos de linguagens em seus textos, a exemplo da linguagem fotográfica e cinematográfica, como pelos acontecimentos, pelos lugares, pelas pessoas, pelos objetos que ganham voz em seus textos.

A poesia de Marília Garcia é a poesia fora de si, da qual defende Garramuño. Apropriase de diferentes discursos e vai construindo narrativas descontínuas, fragmentadas. Diante de seus poemas podemos nos sentir confusos, porque estamos habituados com a leitura de um texto arbóreo, verticalizado, cujos sintagmas estão organizados em prol de um sentido linear, no entanto, a poesia de Garcia produz CSO, tira-nos do comodismo. Se a leitura de um poema já não é nada cômodo, muito menos quando se trata da poesia de Marília Garcia.

É uma poesia para inquietar, para nos fazer questionar o lugar da poesia e o que é poesia. Mas também é inquietante porque vai de encontro com a pressa e a aceleração do mundo contemporâneo. Ao passo que sua poesia toca em temas bem próprios ao meio urbano, como o barulho, a poluição, as mudanças velozes, também nos convida a desacelerar, a olhar o mundo com calma e a perceber o infraordinário, isto é, aquilo que acontece cotidianamente na nossa

vida, mas que por pressa ou acomodação não somos capazes de perceber. No entanto, para a poeta, é isso que de fato preenche a nossa vida (Garcia, 2018).

Os livros de Garcia são marcados pela experiência de olhar e ver (Garcia, 2018), pela busca de ver o lugar, de (vi)ver o momento presente. Mas, é a própria poeta quem pergunta, “*quanto tempo dura o presente?*” (Garcia, 2023, p. 39). O seu desejo de capturar o presente está justamente na sua busca por ‘olhar e ver’ o espaço e os acontecimentos nos quais está inserida. Nesse ponto, também habita a escrita diarística de Garcia, quando trata de sua mudança do Rio de Janeiro para São Paulo e de sua percepção acerca da poesia, em *Um teste de resistores* (2016); de seu medo e de seu incômodo diante da hélice de um avião, em *Câmera lenta* (2017); de sua vivência na França, em *Parque das ruínas* (2018); e de sua experiência materna, ao lado de sua mãe e de sua filha, em *Expedição: nebulosa* (2023).

Entretanto, ler a poesia de Garcia sob a perspectiva do diário, de uma escrita confessional, autobiográfica ou até mesmo autoficcional é restringir demais sua produção. Embora os pontos mencionados anteriormente façam, de fato, parte de sua obra, a potencialidade de sua produção está para além de uma escrita de si. Seu projeto poético é ricamente contemplado por diferentes chaves de leitura, e isso acontece pela diversidade de temas, de estratégias discursivas e de recursos engendrados em seus poemas.

Ao realizar uma leitura ampla da produção poética de Marília Garcia, damos conta de que alguns artifícios são recorrentes em sua poesia, a saber: o diálogo com outras formas de arte; a citação a outros escritores, sobretudo poetas; o recurso da repetição, o loop, o eco; o tempo, o presente; o meio urbano; o palimpsesto. *Expedição: nebulosa* (2023), seu último livro publicado, enquanto realizamos este estudo, remonta ao mesmo tempo que sintetiza todo o projeto poético de Marília Garcia, funcionando assim como uma espécie de palimpsesto de sua própria obra e como síntese disjuntiva ao produzir diferença a partir do mesmo, é o mesmo fazer poético que se divide em diferentes possibilidades de ser.

### 3 OS LIMIARES E A RELAÇÃO COM O FORA: POESIA E CINEMA EM CÂMERA LENTA

A relação entre cinema e literatura é uma discussão que tem instigado muitos estudos ao longo dos anos, seja na perspectiva das adaptações literárias para o cinema, ou vice-versa, seja do uso dos recursos cinematográficos para a literatura. Sendo, a nosso ver, este último menos explorado. Conforme Rosa Martelo (2012), há uma relação entre poesia e cinema que “diz respeito às cumplicidades entre duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem” (Martelo, 2012a, p. 12), isto é, sobre o processo de narrar.

Neste capítulo, discutimos como a poesia de Marília Garcia se apropria da cinematografia na produção de seu livro *Câmera lenta* (2017), não se trata apenas de diálogo, mas em Garcia as linguagens se fundem. Como o próprio título do livro já sugere, seus poemas são colocados diante do leitor sob as lentes de uma câmera, produzindo, portanto, imagens. Seus textos são um convite a olhar o mundo ao nosso redor e os acontecimentos rotineiros, que facilmente passam despercebidos, de forma lenta, vagarosa, embora a dinâmica da vida nos peça pressa, é um modo, pois, de subverter o tempo e a vida contemporânea. *Câmera lenta* (2017) é um modo de olhar, sentir e descrever a vida acontecendo, pulsando. As vozes que ecoam neste livro vêm das pessoas, dos lugares, dos acidentes que ora operam no plano da ficção ora perpassam a vida da autora. Estas vozes que falam não estão aquém daquilo que lhes acontece, são personagens, mas também autores; são vozes que articulam movimentos para fora do eu, pois já não têm uma identidade rígida, mas estão em devir, em transformação, em construção, nunca acabados, nem aprisionados em um eu ensimesmado.

Muitas vozes ecoam em seus versos, temos, pois, um agenciamento de singularidades. E, estas vozes estão voltadas para fora, para os acontecimentos exteriores, para outros escritores, para outras formas de manifestações artísticas. Falamos, portanto, de uma poesia que acontece na exterioridade das situações e que não é regida por um eu idêntico, único. Temos, muitas vezes, a voz que ressoa seja da própria poeta, ainda assim é uma voz que ecoa para fora, despido-se, por vezes, de interioridade. Reforçando, assim, a negação desse eu essencial: eu lírico, eu poético, eu subjetivo; o que só reforça a ideia dos movimentos para fora do eu.

*Câmera lenta* (2017) está, em suma, dividido em duas partes, sendo que, entre elas há um poema de abertura, como uma espécie de epígrafe, titulado “hola, spleen; uma “pausa”, mais ou menos na metade do livro, para o poema “tem país na passagem? (versão compacta)”; e, por fim, um poema epílogo, “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”. A forma como os poemas estão divididos no livro foge do convencional e nos sugere

uma subdivisão de cenas, com direito a uma “pausa”, pausa das cenas anteriores, pausa para fotografia, pausa para ver a vida acontecendo no ordinário do dia-a-dia. É um livro de movimento, de velocidade, mas também um convite a desacelerar, a olhar os fatos cotidianos em câmera lenta.

O formato de organização do livro, o título, os temas e os movimentos que perpassam os poemas dialogam com o cinema, especialmente com alguns recursos cinematográficos, como a montagem, e conseqüentemente, o corte e a repetição. A própria poeta fala dessa possibilidade de usar procedimentos cinematográficos no poema, como se lê no poema “Blind light”, em *Um teste de resistores* (2016):

giorgio agamben diz que  
no cinema  
a montagem é feita de dois processos     *corte*  
e *repetição*  
parece que o giorgio agamben  
está falando de poesia  
posso deslocar a leitura do giorgio agamben  
(ou *cortar*)  
e *repetir* para pensar na poesia  
*corte e repetição*  
(Garcia, 2016, p. 16)

Se em “Blind light”, Marília Garcia menciona tal possibilidade, citando Agambem, nos poemas de *Câmera lenta* (2017), a poeta vai se utilizar justamente desses recursos, evidenciando, a partir de seu procedimento poético, que a poesia e o cinema são artes muito próximas, podendo comungar das mesmas estratégias de produção. Como outras obras de Garcia, *Câmera lenta* (2017) é um modo de subverter a poesia, empreendendo novas formas de dizer e ser poesia.

Em “hola, spleen”, o poema que abre o livro, a poeta afirma que se trata de um poema sobre o tempo e que deveria lê-lo em voz alta, mas não pôde realizar essa leitura, pois ficou gripada e sem voz. Então, resolve que fará a leitura outro dia e que a chamará de caixa-preta. Partindo do pressuposto de que a caixa-preta é um sistema de registros de voz, entendemos que aquilo que seria falado, quando a poeta perdeu a voz, ficou guardado/gravado e será recuperado um mês depois. Mas a poeta ressalva:

assim,  
esta voz que fala aqui  
é a voz de uma marília de um mês atrás  
é a *minha voz* falando a partir do passado,  
é a minha voz,

mas sem controle.  
(Garcia, 2017, p. 10)

A poesia de Marília Garcia é uma provocação em relação a muitos critérios que aprendemos sobre o texto poético, enfatizamos a ideia de eu poético, que é transgredida pela poeta. Certamente esta transgressão não é restrita apenas a sua escrita, mas contempla a poesia contemporânea, de modo geral. Segundo Garramuño (2016), não se trata da dissolução ou do desaparecimento do eu, mas de um impessoalismo, em que “os sujeitos aparecem de modo insistente, ainda que despidos de toda interioridade” (Garramuño, 2016, p. 12). Ao se voltar para a exterioridade, a voz é atravessada por outras vozes, não há um eu interiorizado nem uma só voz. Todavia, a pluralidade de vozes que se porta na poesia não é exclusiva à contemporaneidade, já em T.S. Eliot, por exemplo, essa questão está presente (Berardinelli, 2007).

Se por um lado temos a compreensão de que a poesia é permeada de muitas vozes, por outro lado, houve por muito tempo a preocupação de afirmar a existência de um eu poético, e mais, que se diferenciava do eu do poeta: “o poema é a diferença entre o ‘eu do poeta’ e o ‘eu lírico’, pois a sua corporeidade pertence antes ao ‘eu poético’ que ao ‘eu do poeta’.” (Moisés, 2003, p. 138).

Com efeito, ao alinhar na brancura do papel uma sucessão de versos ou de períodos, o poeta está cedendo a outrem a direção do ato criador. Podia-se indagar se já antes não se processara a transferência criadora: nos labirintos do escritor-poeta não se operará um distanciamento que apenas se revela no transcurso da criação? (Moisés, 2003, p. 135).

Conforme a concepção de Moisés (2003), haveria, assim, um distanciamento entre o autor e a voz poética, sendo pessoas distintas. Em outras palavras, a voz que fala no poema não é do escritor, mas desse eu ficcional. Outrossim, “a voz é *real* em relação ao poema no qual se expressa [...]; e *fictícia* em relação ao poeta” (Moisés, 2003, p. 140). Essa concepção não se sustenta mais, haja vista, mesmo a impessoalidade, da qual trata Garramuño (2016), não negar a experiência pessoal do sujeito-autor.

O impessoal, portanto, não priva o eu de identidade, não implica uma completa “entrega de si mesmo” (Eliot), mas o coloca com limiar de um modo de reflexão sobre uma experiência que, só sendo pessoal, vê-se desde o prisma de uma experiência que poderia ser de qualquer um, e atravessada por uma tradição literária que aparece em destroços, fragmentos, cacos. Nesse sentido, é claro que esse limiar não implica o oposto ao pessoal (Garramuño, 2016. p. 14-15).

Em Marília Garcia, a voz autoral e a voz poética se confundem de tal maneira que não é possível negar a experiência pessoal que ali é colocada; a essa experiência ainda se agregam vozes de outrem. Embora a poesia de Garcia seja marcada por essa simbiose de vozes e, por isso, seus poemas sempre dizem muito, há também um espaço para o silêncio, para a escuta.

Ao longo do texto, ora mencionado, a poeta vai articular voz e escuta, sugerindo “fazer silêncio/ e deixar a escuta aberta/ *para ouvir*.” (Garcia, 2017, p. 11), para que nesse silêncio se possa ouvir algo além dos barulhos das aeronaves. A menção ao barulho dos helicópteros é posto no poema levando o leitor a adentrar no lugar de onde escreve a poeta - o espaço urbano, onde há agitação, barulho, velocidade de movimentos e acontecimentos. Com isso, além da sonorização que seu texto provoca, há também uma poesia imagética que leva o leitor a construir imagens, cenas, a partir de sua leitura.

- vocês estão ouvindo?  
 um som infernal  
 estrelas caindo do céu  
 em cima da cabeça  
 com as pontas viradas  
 para baixo.  
 o som está cada vez mais perto,  
 posso encostar a mão  
 se me viro vejo a sombra  
 em câmera lenta  
 sobre a cabeça.

imaginem que isso aqui é um quadrado  
 com *drones* volantes,  
 ou uma cena congelada  
 com o céu cheio de zepelins,  
 mas o som é um só:  
 barulho de máquinas  
 voadoras  
 pelo céu.  
 (Garcia, 2017, p. 12-13).

O trecho acima sugere um enquadramento de cena a partir da composição da imagem de aeronaves cruzando o céu. Considerando que o enquadramento é uma técnica utilizada pelo diretor para decupar e organizar o fragmento de realidade que aparecerá na tela (Martin, 1990), a página do livro torna-se a tela através da qual o leitor observa a cena.

Com isso é possível

deixar certos elementos da ação fora do enquadramento; mostrar apenas um detalhe significativo ou simbólico; compor arbitrariamente, e de modo pouco natural, o conteúdo do enquadramento; modificar o ponto de vista normal do espectador [...] (Martin, 1990, p. 35-36).

Ao levar o leitor a visualizar o céu através dos elementos voadores e barulhentos, a voz poética limita o campo de visão do leitor àquilo que ela deseja que ele visualize. Mas o que é deixado de fora também deve ser parte da leitura, da significação. Desta feita, há aqui uma consciência de que os enquadramentos são limitados, temos, pois, uma poesia que fala dos escapes, do fora.

Essa mesma cena é retomada no poema “um quadrado que cega”:

aqui a luz faz o contrário de  
iluminar: é como  
a desorientação ou a serendipia. *blind*  
*light*, um quadrado que cega.  
[...]

*o que eu penso ao lembrar*  
*de você é um buraco.*  
só um buraco.  
um buraco cegando tudo.  
diante do buraco, as hélices desenham a  
cena em pleno ar:  
imagina  
que desce durante o giro, o corpo em  
câmera lenta caindo.  
(Garcia, 2017, p. 55-56)

A ideia expressa aqui revela o enquadramento como um ponto que cega, isto é, que limita a nossa visão para aquilo que acontece no fora. O buraco pode ser interpretado como o dentro, como aquilo que cabe dentro do quadrado, que restringe a nossa capacidade para ir além do óbvio, daquilo que está aparente. Outra possibilidade é de que se trata de novas experimentações, de novas possibilidades de ver, de enxergar no escuro.

A poeta é a lente da câmera que captura os acontecimentos que atravessam seu caminho, e, vale lembrar, que “a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade” (Martin, 1990, p. 15), mas demarca e cria a imagem sob uma determinada perspectiva. De acordo com Bazin (2018, p. 105), “a câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo, mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada”, talvez, por isso, a insistência da voz para que haja silêncio, atenção e a visão dos acontecimentos em câmera lenta, a fim de que nada se perca, “e de repente neste silêncio/ acontecer de *ouvir algo por detrás/* dos ruídos das máquinas

voadoras que/ cruzam o céu.” (Garcia, 2017, p. 12), para além do audível e do visível. Nesse ínterim, integra-se o pensamento de Martin (1990, p. 22): “nosso campo auditivo, com efeito, engloba a todo momento a totalidade do espaço ambiental, enquanto o nosso olhar não consegue cobrir mais de sessenta graus de uma só vez”. Talvez isso justifique a necessidade de se fazer silêncio para se ouvir e a partir desse silêncio poder perceber mais do que o ruído das (e as) máquinas que sobrevoam o céu, mais do que o visivelmente óbvio, evidente, previsível. Outro sentido sugerido neste poema é o avesso do que proclamou a Modernidade: a exaltação da máquina, do barulho, da aceleração, substituído pelo silêncio, pela leveza e lentidão.

Os poemas que virão posteriormente colocar-nos-á nessa mesma posição de ver os acontecimentos através de fragmentos de cenas que são constituídos por imagens em movimentos. O caráter cinematográfico, em *Câmera lenta* (2017), é concebido por essa ideia das imagens, leve-se em conta que “a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica” (Martin, 1990, p. 21); o movimento, o qual é concebido como “o caráter mais específico e mais importante da imagem filmica” (Martin, 1990, p. 22); o som, “elemento decisivo da imagem pela dimensão que lhe acrescenta”; e também pela menção ou apropriação da linguagem cinematográfica incorporada nos seus poemas, como podemos perceber em alguns fragmentos citados a seguir.

Em “uma linha que não fecha”, a voz poética faz menção ao recurso da tela verde, que é bastante utilizada como fundo para gravação de cenas, e posteriormente é removida para sobreposição de cenários.

ele usava 24 tons de verde  
para desenhar, só não via do lado  
de fora. quando lembro  
dele, não penso no verde das telas.  
só penso no *buraco*:  
- *como se apaga um buraco?*  
(Garcia, 2017, p. 18)

Os 24 tons apontam a diversidade de possibilidades de variações e combinações das cores, mas também expressa as diferentes possibilidades de imagens que podem ser desenhadas, projetadas na tela. No entanto, mesmo em meio a tantas possibilidades, o que deveria significar diferentes perspectivas, o ele (expresso no poema) não consegue ver além, não consegue ver o lado de fora, isto é, não se permite ir além do meramente visível. Por outro lado, o eu, demarcado no poema pelo verbo conjugado em primeira pessoa, quer enxergar o que está dentro: “só penso no *buraco*”.

Temos, assim, uma relação entre o dentro e o fora, aquilo que pode ser visto explicitamente e aquilo que está sob camadas. Para Ferreira (2005), o dentro e o fora é o limite primordial, imanente, que produz realmente diferença. Logo, só se poder ir além do meramente óbvio, só se pode produzir diferença se houver essa predisposição de confrontar o dentro e o fora. Em alguns momentos da poesia de Garcia, podemos perceber esse confronto, a voz poética parte do evidente, do explícito, em busca do implícito, das entrelinhas, do subentendido.

Em “pelos grandes bulevares” faz referência aos frames que normalmente são utilizados no cinema, os quais compreendem 24 FPS (frames por segundo), isto é, 24 imagens que formam a sequência de um segundo de vídeo. Mais uma vez aparece a variação de imagens e de movimentos que podem ser reproduzidas através de uma mesma imagem. Na imagem projetada na poesia de Garcia, temos o rosto de uma mulher fechando os olhos e vendo algo. O movimento de abrir e fechar também pode ser pensado na relação dentro e fora. O fechar os olhos remete ao não ver, mas também ao dentro. Estar na perspectiva do dentro seria, então, não ver? Ou seria o ver sob outra perspectiva? E para ver, necessariamente precisaríamos abrir os olhos, isto é, ver sob a óptica do fora?

o cinema é 24 vezes  
a verdade por segundo. este segundo  
poderia ser 24 vezes a cara dela  
quando fecha os olhos e vê.  
(Garcia, 2017, p. 19)

Pensar a imagem em 24 FPS é considerar que a imagem se repete produzindo diferença. Portanto, a repetição pode ser um ensejo para produção de diferença. A repetição é um dos traços presentes na produção de Garcia. No poema “estereofonia”, a voz cria uma cena em que duas pessoas aparecem no meio da chuva dialogando, uma delas cantando, a cena construída parece ser a mesma do poema “é uma *love story* e é sobre um acidente”, do qual trataremos mais tarde. Em suma, temos a repetição da mesma cena, só as ações dos sujeitos que aparecem num e noutro poema se modificam. No fragmento abaixo, a própria voz indica essa repetição que, ao mesmo tempo que faz referência ao poema supracitado, pode também se referir à cena citada nas estrofes anteriores.

*nunca falei tão sério,*  
disse e, no meio da chuva,  
a cena se repete.  
(Garcia, 2017, p. 30)

A cena que se repete já não acontece da mesma maneira, *Câmera lenta* (2017) é um conjunto de fragmentos de cenas que se repetem, que não, necessariamente, se reiteram. Em “um quadrado que cega”, há a retomada da ideia do verde (das telas) e dos 24 FPS, apontando para um outro ponto de vista: “o verde não seria mais verde” (Garcia, 2017, p. 55).

A repetição é um recurso frequentemente utilizado nos poemas de *Câmera lenta* (2017), as imagens/cenas estão sempre surgindo de modo contínuo, inacabadas. A repetição é um recurso tão latente no livro que há um poema exclusivamente dedicado a esta temática, “aqui começa o loop”. Além do poema acontecer com uma espécie de loop, em que há uma sequência de repetições, o texto faz também uma retomada de alguns poemas anteriores, vale mencionar que este é o último poema do livro, antes do poema “epílogo”.

A retomada de textos anteriores não é um artifício exclusivo do poema “aqui começa o loop”, mas é um mecanismo que está presente no projeto poético da escritora. Seus poemas, de certo modo, são inacabados, há sempre o que (re)dizer, de outras formas, por outros meios, por isso são atualizados e/ou retomados em outros momentos, em outros espaços.

A repetição sugere movimentos contínuos, reincidentes. O objeto que se repete é o mesmo, mas já não é o mesmo; nada tem de diferente, mas nada tem de igual. Para Deleuze (2018), a repetição é uma potência, e concerne a uma singularidade que não pode ser trocada ou substituída, que se opõe à generalidade; “a repetição é a transgressão” (Deleuze, 2018, p. 12). Repetição é experimentação, é movimento. Duas características, pois, que adjetivam bem a poética de Marília Garcia.

Tais aspectos podem ser lidos na poesia de Garcia através dos corpos/sujeitos que trafegam, que vão de um ponto a outro, sem delimitar-se a nenhuma extremidade, que escolhem o meio, que observam o mundo ao seu redor; através do espaço/lugar que está sempre se modificando, paisagens que ganham novas construções ou que estão em ruínas; pelo tempo decorrido que atravessa os acontecimentos, a vida das pessoas; pela imagem-movimento que é produzida pelo texto verbal e não-verbal; pelas vozes articuladas em seus versos que abrem mão de um eu idêntico, subjetivo, que estão em saída, em movimento para fora.

Em *Câmera lenta* (2017), os poemas que compõem a primeira e a segunda parte do livro são narrativas de encontros, em que a voz poética dialoga com um “ele”, o qual, muitas vezes, não conseguimos identificar quem é. Algumas vezes parece ser alguém com quem a voz poética se encontrou e viveu uma “*love story*”, outras vezes, esse “ele” pode ser compreendido como o próprio leitor ou até mesmo referente a outros artistas, escritores citados na obra.

É importante enfatizar que não temos nos textos de *Câmera lenta* (2017) uma única voz, nem tampouco a voz de um eu poético. Não é poesia de um eu, há muitas vozes, marcadas,

como já dito, pelo “ele”, nem sempre é possível identificar quem é o sujeito nas orações. Esse é um recurso, utilizado por Marília Garcia, que confunde seu leitor e dificulta identificar quem de fato está falando no poema, o que causa o desassujeitamento do eu.

Os movimentos para fora do eu advém da multiplicidade de vozes que ecoam em seus poemas, dos diferentes discursos que lhes atravessam, de uma poesia que acontece a partir dos encontros com a alteridade, com os acontecimentos exteriores; é uma escrita que acontece sempre em face do outro. Os poemas são construídos a partir de encontros acidentais, isso se torna mais claro no poema “é uma *love story* e é sobre um acidente”. Esses acidentes, na sua poesia, podem ser entendidos tanto no sentido figurado como no sentido literal, tal qual acontece no poema apresentado a seguir.

primeiro, a cena congelada.  
um dedo pousa no vidro,  
a tela vibra.

  você lembra o que  
disse na hora? você gritou? doeu?  
você lembra o que aconteceu?  
- a curva, a chuva, um clarão.

[...]

*você lembra o que disse na hora  
em que o carro deslizou?  
três horas na chuva esperando,  
a curva, o estrondo - você lembra?  
você entre as ferragens  
perguntando o que houve*

(mas isso é um acidente  
e é sobre uma *love story*)

[...]

*o amor é alguém entrando  
na geometria da sua mão.*

neste momento atravessa o corredor:  
- não há mais isso entre nós,  
de onde o timbre da sua voz  
um efeito-estertor.  
(dentro do poema  
pode sentir o efeito  
e nessa hora todos os porquês  
ficam silenciados)

*o amor é isso, diz, não um corvo,  
mas um impermeável vermelho pendurado  
na janela vindo de outro poema*

*para tocar na sua tela.*  
(Garcia, 2017, 25-26)

As estrofes anteriores surgem como cenas na página do livro, na “tela”; “dentro do poema pode sentir o efeito” (Garcia, 2017, p. 26) da imagem, do estrondo, da voz. O texto ostenta a cena de um acidente ao mesmo tempo em que narra o término de um relacionamento, como se explica, entre parênteses: “(mas isso é um acidente/ e é sobre uma *love story*)” (Garcia, 2017, p. 25). As fatalidades causadas pelo acidente são confundidas com o fim do relacionamento: “o amor é este olhar que mancha/ a retina na hora da emergência,/ um olhar cinzento que treme” (Garcia, 2017, p. 26), e em voz quase inaudível, em efeito estertor, a decisão final: “*não há mais isso entre nós*” (Garcia, 2017, 25-26). A descrição das imagens e a forma como são enquadradas nos causa a impressão de estarmos, de fato, diante de uma cena cinematográfica.

A relação cinema e poesia é uma marca da escrita de Marília Garcia, seus poemas estão sempre no limiar entre a poesia e outras formas de arte, como o cinema e a fotografia. Para divulgar o lançamento do livro *Um teste de resistores* (2016), por exemplo, a poeta incorporou trechos de um de seus poemas à cena do filme *Pierrot le fou* (1965), dirigido por Jean-Luc Godard, em que o personagem Ferdinand está na estrada dirigindo um veículo e em determinado momento olha para trás e fala com o público. Segundo Magalhães (2017, p. 162), olhar para a câmera é um deslocamento, uma vez que o personagem sai da condição daquele que é olhado para mirar o espectador.

Para além dessa interlocução entre personagem/poeta e público/leitor, destacamos a relação intermediática que há na poesia de Garcia. No exemplo citado acima, temos um livro sendo apresentado a partir de um trailer, recursos próprios ao cinema são incorporados ao seu projeto poético, não trata-se, portanto, de apenas um diálogo: “A divulgação do livro seguia as fórmulas de lançamento de filmes, que, em função de sua premência comercial, criam um clima de curiosidade e expectativas, de modo a favorecer sua venda” (Miguelote, 2015, p. 98). Mas não só pelo favorecimento das vendas, é preciso ressaltar que a literatura contemporânea passou a ocupar outros lugares, inclusive do mercado.

Outrossim, em *Câmera lenta* (2017) há muitas repetições de acontecimentos, as narrativas se cruzam e são inconclusivas. Tomamos como exemplo o poema já mencionado “estereofonia”, o qual retoma o acidente e o fim do romance vivido pelos personagens: “no meio da chuva,/ a cena se repete” (Garcia, 2017, p. 30). Porém, essas repetições e retomadas

não acontecem apenas entre poemas diferentes, mas num mesmo poema essas questões são perceptíveis. Tal recurso fica explícito no poema “*em loop, a fala do soldado*”:

Vivo numa caixa preta  
de vinte centímetros.  
vejo o mundo por um visor,  
no meio uma cruz  
para mirar as coisas  
*prédios        estradas        objetos        cachorros.*

tudo que passa pelo quadro  
vira alvo, então penso em algo  
linear: você já reparou que algumas imagens  
se repetem? de repente,  
um cisco no olho.  
“eu vivo numa caixa preta”,  
disse. estamos sentados  
lado a lado no trem  
– em silêncio – os dois de calça verde  
e camisa branca.

*sei que não está tudo bem,*  
levanto o olhar tentando alcançar  
o dele e ouço apenas a voz  
de frente para o alvo.  
*vivo numa caixa preta, diz,*  
e eu não sei como parar  
a repetição.  
(Garcia, 2017, p. 32)

Ao mirar as coisas que estão fora: os prédios, as estradas, os objetos e os cachorros, a(s) voz(es) articula(m) movimentos para fora do eu. Nesse sentido, não é uma poesia que se interioriza, da qual se manifesta um eu poético, mas em que há confluência com a alteridade. A voz poética é do eu e do outro (ele), o que dificulta identificar quem fala nas orações. Ao afirmar “vivo numa caixa preta” temos a primeira pessoa do singular falando, mas na construção “*vivo numa caixa preta, diz*”, o itálico e o verbo dizer, conjugado na terceira pessoa do singular, permite-nos interpretar que não é mais o mesmo sujeito que fala nesta construção oracional.

O poema acontece num *loop* temporal, a reincidência da afirmação “vivo numa caixa preta” prende o personagem em uma repetição de acontecimentos e de fala/som, assim como acontece na função da caixa preta utilizada em aviões, na qual informações de voz e dados do voo são registrados numa mesma inscrição de tempo.

Essa relação entre o *loop* e a poesia acontece também na leitura do poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”<sup>1</sup>, em que a poeta lê os seus versos enquanto recortes de cenas do longa metragem *Je, tu, il, elle* (1975), da cineasta Chantal Akerman, vão sendo reproduzidas, algumas em *loop*. Esse trabalho é mencionado no poema “blind light”, publicado em *Um teste de resistores* (2016), no qual a escritora relata, na seção 19 do texto, que fora convidada, em 2008, para participar de uma antologia poética em homenagem a Ana Cristina Cesar, para tanto decide pegar versos do livro *A teus pés* (1982) e ordená-los alfabeticamente. Há semanas do lançamento, prepara um vídeo a partir de recortes de cenas do filme já mencionado - *Je, tu, il, elle* (1975) -, buscando imagens que estabeleçam relação com o texto, por fim disponibiliza, no próprio poema, o link onde é possível assistir ao videopoema.

Além do *loop*, outra característica cinematográfica que aparece frequentemente em *Câmera lenta* (2017) é o enquadramento: “tudo que passa pelo quadro/ vira alvo, então penso em algo/ linear: você já reparou que algumas imagens se repetem?” (Garcia, 2017, p. 32). O quadro também pode ser compreendido como os frames, isto é, cada imagem do filme processada e reproduzida em segundos. Relembremos que o enquadramento é um modo de ver, de estabelecer o que deve ser visto. Enquanto aquilo que está dentro do quadro é uma escolha daquilo que deve ser posto em evidência, podemos nos perguntar: e o fora? o que há no fora? Olhar para além do enquadramento é uma forma de leitura, tanto daquilo que foi escolhido para estar dentro, como daquilo que foi designado a estar fora. Nesse ínterim, os poemas de Garcia, através da diversidade de cenas que são construídas e retomadas ao longo do livro, nos convida a olhar para o meio, o que se configura com um entre-lugar que aparece insistentemente em muitos dos poemas de *Câmera lenta* (2017). O meio, em Garcia, não deve ser entendido, portanto, com aquilo que está no centro, mas como aquilo que não está nem no dentro nem no fora, mas no limiar.

e, de repente, um branco.  
as linhas se tornam cada vez mais  
quebradiças. um banco parado no meio da cena,  
um quadrado iluminado e a frase mais longa  
que ele me disse nos últimos seis meses.

o que significa um cachecol vermelho  
pinicando sozinho?  
*uma abelha*, pensa, mas o cachecol pinicando,

---

<sup>1</sup> O texto do poema também é publicado em *Um teste de resistores* (2016), com o título “Ordem alfabética” (GARCIA, 2016, p. 41). O vídeo reproduzido pela poeta, no qual ela faz a leitura do poema, está disponível no *Youtube*, através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>

voando como uma abelha, talvez um inseto  
estridente, incidente para ouvir quando ele  
chegar e vir.

agora sobrou apenas a estática  
tremendo e você leva de volta até o barco:  
- *a estática?*, pergunta,  *você lembra  
daquela vez?* e ela fica parada na chuva  
com o colete salva-vidas esperando  
alguma coisa acontecer.

[aqui o telefone  
vibra na bolsa e um parêntese  
para dizer que *não sabe onde está mas é longe  
não sabe onde está mas é frio  
não sabe onde está mas é quase.*

ao ouvir a voz,  
parece de verdade,  
e então ele levanta e me diz algo  
sobre o *fim*

ou sobre o *sim*  
e toca na tela uma imagem  
do filme]

(Garcia, 2017, p. 34)

O trecho acima, do poema “antes do encontro”, é um posicionamento de cenas que nos permite enxergar o cenário: “um banco parado no meio da cena/ um quadrado iluminado”; os movimentos dos personagens: “e ela fica parada na chuva”/ “e então ele levanta e me diz algo”; suas falas: “para dizer que *não sabe onde está*”/ “e me diz algo sobre o *fim*/ou sobre o *sim*”; toda cena é descrita em pequenos detalhes: “aqui o telefone/ vibra na bolsa”.

Esse enredo cinematográfico, construído ao longo de todo o poema, confirma-se nos últimos versos: “e toca na tela uma imagem/ do filme”, o que nos permite interpretar que tudo o que foi descrito anteriormente trata-se de uma imagem fílmica, de um recorte ou de um enquadramento de cena. Por outro lado, podemos entender também que esses versos finais tratam de uma descrição da mesma cena, isto é, após as imagens descritas anteriormente, aparece na tela, para o espectador, uma imagem do filme.

Inicialmente, não sabemos de que imagem nem de que filme se trata, mas possivelmente de uma imagem fílmica que esteja relacionada às descrições anteriores ou essa imagem do filme seja simplesmente o resultado final de toda a cena que fora descrita antes. Por outro lado, toda essa construção do poema se refere e dialoga com o filme *Boy meets girl* (1984), de Leos Carx, o que se torna explícito quando assistimos ao vídeo “antes do encontro”, produzido por Marília Garcia e publicado em seu canal no *Youtube*, sobre o qual trataremos mais adiante.

No poema “noite americana”, que faz referência ao filme *A noite americana* (1973), dirigido por François Truffaut, há uma percepção midiológica acerca dos procedimentos utilizados no cinema, sobretudo do enquadramento, do posicionamento da câmera em relação aos objetos capturados. O poema está dividido em três partes, três noites, que podem ser interpretadas como três cenas, três momentos diferentes, nos quais os acontecimentos vão sendo descritos ao mesmo tempo em que temos a impressão de estar vendo-os a partir das lentes da câmera: “então me afasto e/ vejo a cena em câmera/ lenta [...]” (Garcia, 2017, p. 38).

Em Ferreira (2020), discutimos que as partes que compõem esse poema são forjadas por deslocamentos do sujeito: noite 1, o deslocamento espacial – “está escuro e eles atravessam o espaço” (Garcia, 2017, p. 38); noite 2, o deslocamento temporal – “está escuro e eles atravessam o tempo ” (Garcia, 2017, p. 39); noite 3, espaço-temporal – “no escuro a luz atravessa o tempo e o espaço” (Garcia, 2017, p. 40). Contudo, gostaríamos de pensar também esses mesmos deslocamentos em relação ao deslocamento/posicionamento da câmera e ao enquadramento, e com isso, mais uma vez, apontarmos que é no meio, no movimento que se faz a poesia de Garcia, frequentemente em busca de dar visibilidade ao que poderia facilmente passar despercebido se dermos atenção apenas àquilo que a câmera enquadra. É preciso testar modos de olhar e ver, para assim poder enxergar as coisas de modo diferente.

É importante, pois, fazer memória da ideia de emancipação da câmera, de acordo com Martin (1990). Segundo o autor, a câmera ocupa o papel de agente ativo de criação da realidade fílmica, deixa de ser testemunha passiva e torna-se ativa, atriz. Através do enquadramento, imagens são postas em evidência ao passo que outras ficam de fora, influenciando, assim, a percepção e interpretação do espectador. Ainda conforme Martin (1990, p. 36), o enquadramento “é o mais imediato e o mais necessário recurso da tomada de posse do real pela câmera”. Em Garcia, é preciso, pois, olhar para além da perspectiva da câmera. A própria escolha por ver em câmera lenta já é uma maneira de mudar a ótica sobre aquilo que se observa.

Na noite 1, a cena se passa em câmera lenta, o enquadramento acontece a partir de um plano mais fechado, cujo foco é o encontro do casal em cena:

*noite 1*

no momento de maior intimidade,  
ficaram a 1cm de distância  
um do outro.

então me afasto e  
vejo a cena em câmera  
lenta: ali os dois não

se olham.  
*está escuro e eles atravessam o espaço.*

o ombro dela quase raspa  
 o braço dele,  
 os dedos dele  
 um pouco acima da mão dela.  
 os olhos fixos no chão  
 e a respiração em compasso.  
 (Garcia, 2017, p. 38)

Já na noite 3, o enquadramento parte de um plano mais aberto: “a câmera agora/ mostra a terra do alto” (Garcia, 2017, p. 40). Mais do que estabelecer relação com o cinema, no âmbito das adaptações fílmicas, a poesia de Garcia inscreve diferentes recursos cinematográficos na sua produção, como é o caso de “noite americana”, em que podemos perceber diferentes posicionamentos da câmera, a título de exemplo.

Interessa-nos, nesse sentido, algumas considerações de Martin (1990) sobre os enquadramentos e os movimentos da câmera. Primeiro, o enquadramento consiste na composição do conteúdo da imagem, é a forma como o diretor organiza o fragmento de realidade que será apresentado. A partir dos enquadramentos, pode-se deixar certos elementos da ação fora do enquadramento (elipse); mostrar apenas um detalhe significativo (sinédoque); compor arbitrariamente o conteúdo do enquadramento; modificar o ponto de vista normal do espectador; e, jogar com a terceira dimensão do espaço (a profundidade de campo) (Martin, 1990).

Segundo, Martin (1990) elenca diversas funções do ponto de vista da expressão fílmica, tais como o acompanhamento de um personagem ou de um objeto em movimento; a criação da ilusão do movimento de um objeto estático; a descrição de um espaço ou de uma ação; a definição de relações espaciais entre dois elementos da ação; o realce dramático de um personagem ou de um objeto; a expressão subjetiva do ponto de vista de um personagem em movimento; e, a expressão da tensão mental de um personagem. E, pontua três tipos de movimentos da câmera: *travelling* consiste no deslocamento da câmera para acompanhar um trajetória de deslocamento; *panorâmica* consiste na rotação da câmera (no eixo vertical ou horizontal/transversal) sem que haja seu deslocamento; e *trajetória*, uma mistura entre o *travelling* e a *panorâmica*, integra-se a uma narrativa descritiva que se desloca entre o enquadramento de um personagem e a abertura mais ampla para mostrar o universo/espaço da narrativa.

Se pensarmos no poema “noite americana” como cenas que estão sendo reproduzidas e, portanto, utilizam-se do enquadramento e dos movimentos da câmera, teríamos, conforme a

abordagem de Martin (1990), na noite 1, o enquadramento de detalhes significativos, como o ombro dela que se aproxima do braço dele, os dedos dele próximos da mão dela, os olhos fixos no chão; a definição de relações espaciais entre dois elementos da ação, a qual consiste na relação entre dois personagens, evidenciando o tipo de vínculo coexistente entre eles; o *travelling* que, neste caso, acompanha os movimentos de ações dos personagens. Na noite 2, a cena é mais descritiva, poderíamos defini-la como *trajetória*, há a descrição tanto do espaço quanto da ação desenvolvida; em relação ao enquadramento, joga com a terceira dimensão do espaço para obter o efeito dramático, haja vista a profundidade de plano até a aproximação do personagem: “me interesse por um único viajante/ no trem. ele busca uma noite específica/ e, de longe, parece/ em repouso invernal” (Garcia, 2017, p. 39). Na noite 3, pensaríamos na *panorâmica*, já que a câmera “mostra a terra do alto” (Garcia, 2017, p. 40), apresentando-nos um panorama do que é visto e descrevendo o espaço; o enquadramento é mais amplo, através da profundidade de campo.

O movimento, no sentido mais amplo da palavra, é explorado ricamente em *Câmera lenta* (2017). No poema epílogo, “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, Marília Garcia discorre longamente sobre as hélices das aeronaves, fala de sua experiência ao fazer uma viagem para Juiz de Fora, ao se deparar na pista do aeroporto com a hélice do avião: “era uma hélice grande demais/ para o tamanho do avião [...] uma hélice serve para *deslocar*/ mas uma hélice pode *paralisar* (Garcia, 2017, p. 73). E, foi justamente esse sentimento que a poeta experimentou ao se deparar com a hélice da aeronave: “vi a hélice e na mesma hora pensei:/ ‘não posso entrar nesse avião’/ eu congelei e não podia mais/ me deslocar” (Garcia, 2017, p. 74).

No decorrer do poema, outras questões relacionadas direta ou indiretamente com as hélices, vão surgindo, como a ideia do movimento, da repetição, da ação, da colagem e do deslocamento, como se lê:

quando vi a hélice  
na semana passada  
lembrei de um poema  
do drummond chamado  
“a morte do avião”

quando vi a hélice  
me lembrei da hélice do drummond  
furando as nuvens e “caindo na vertical”

eu queria falar sobre *movimento e ação*:  
queria pensar em como o deslocamento

da linguagem      caso da colagem e da citação  
 poderia nos levar a ver as coisas de forma diferente

eu queria falar aqui sobre *movimento*  
 mas só consigo pensar na hélice que paralisa  
 (Garcia, 2017, 81)

Esses conceitos também estão relacionados ao aspecto cinematográfico, haja vista serem recursos utilizados na produção do próprio poema, como é o caso dos movimentos e da ação: a voz narra/vive tanto um deslocamento físico com um deslocamento psicológico; a repetição – mais uma vez a ideia do *loop*: o encontro frente à hélice, as lembranças e os incômodos que isso lhe gera é repetido frequentemente.

Outrossim, ainda podemos pensar sobre o encontro da realidade com o imaginário, na poesia de Garcia. A imagem da hélice apresentada pela poeta nos reporta a sua imaginação, que ao mesmo tempo se alimenta da realidade que está diante de seus olhos. De acordo com Bazin (2018, p. 95), “é preciso que o que é imaginário na tela tenha a densidade espacial do real”. Isso não significa dizer que os fatos expressos na tela precisem ser realizados efetivamente diante da câmera (Bazin, 2018). Contudo, “para que haja plenitude estética do filme, precisamos *acreditar* na realidade dos acontecimentos” (Bazin, 2018, p. 95), isto é, é preciso que haja verossimilhança entre o imaginário e o real para que o efeito estético obtenha êxito.

Que Marília Garcia incorpora acontecimentos biográficos em seus textos, não há dúvidas sobre isso, entretanto, essa “realidade” operante em sua poesia confunde e traz ao caos o status de eu do poeta e eu-poético, o que já discutimos anteriormente. Logo, interessa-nos, neste momento, apreender como se estabelece o elo entre realidade e imaginação na sua poesia, tendo em vista que esse elo é semelhante ao que acontece no cinema.

A questão acerca do que é realidade é levantada no poema “diferenças”. Como se lê:

*a realidade é o que não  
 desaparece quando  
 deixamos de acreditar nela,  
 você dizia com os dedos abertos  
 tentando afastar aquela névoa dos  
 olhos.*

ali podia quase tocar o real,  
 mas no fim não entendia o  
 que ele tentava dizer. [...]

[...]

a realidade é o que não  
 desaparece depois de tudo, penso,

mas esta cidade não é real:  
o rio fica na parte alta -  
como faz para não escorrer  
sobre o asfalto?  
(Garcia, 2017, p. 65-66)

A premissa para que a realidade exista é acreditarmos nela, conforme o poema. Essa proposição aproxima a linguagem poética da linguagem cinematográfica, pois o espectador se relaciona com o filme desde a “crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem* (Martin, 1990, p. 18).

Na concepção de Martin (1990), “a imagem filmica, portanto, é antes de tudo *realista*, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade” (Martin, 1990, p. 22). A nosso ver, a poesia de Marília Garcia é forjada por experiências da realidade, o que não significa dizer que são reais, verdadeiras, mas são dotadas de aparências. Desta feita, tanto no cinema quanto na poesia, a realidade é inventada.

Como já visto, a poesia de Garcia é incorporada por diferentes formas de linguagens, a exemplo do cinema e da fotografia. Não obstante, o vídeo é um dos recursos utilizados pela poeta no seu projeto poético. Em alguns poemas, vemos a poeta se referir a determinados vídeos disponíveis no *Youtube*, os quais estão citados ao longo deste trabalho, como as leituras dos poemas “O que faz um poema ser um poema?”, de Charles Bernstein, e “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, de autoria da própria poeta.

Tomemos nota de outros vídeos da poeta, disponíveis no seu canal do *Youtube*, que tratam dessa relação do poema com o vídeo, aos quais chamaremos aqui de videopoemas. É importante ressaltar que não é nossa intenção fazer uma análise minuciosa dos videopoemas, mas apenas apresentar um panorama que revela que o caráter cinematográfico instaurado na poesia de Garcia está para além de um viés temático, mas se concretiza e se comprova nas produções de vídeos produzidos pela poeta, em que imagem, som, movimento e poema se incorporam, produzindo intertextualidade e intermedialidade.

No vídeo “antes do encontro”, publicado em 2013, no *Youtube*, a poeta reproduz recortes e montagens de cenas do filme *Boy meets girl* (1984), do cineasta francês Leos Carax.

Figura 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VjYe3MrWtEk>

Figura 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VjYe3MrWtEk>

O vídeo é composto essencialmente por cenas em *loop*, em *reverse* e por trechos do poema “antes do encontro”, publicado no livro *Câmera lenta* (2017). Inicialmente surge uma tela preta e nela está escrito, primeiramente, “antes do encontro”, e, posteriormente, “vi um filme do leos carax”, esta breve sentença situa o leitor-espectador acerca das cenas que virão em seguida, já que elas tratarão, de fato, cenas do filme de Carax.. Outro ponto que ajuda o leitor-espectador nessa compreensão, além das próprias cenas, é a descrição do vídeo, na qual se lê:

antes do encontro, vi um filme do l. carax / depois do filme, fui para o encontro  
/ mas antes do encontro fiz um poema sobre o filme chamado antes do

encontro / depois do filme fiz um poema chamado antes do encontro / antes do encontro fiz um filme sobre o poema que era sobre o filme visto antes do encontro. resumindo, boy meets girl com algo do geister trio do beethoven, da pina e do beckett. vídeo para acompanhar a leitura do poema "antes do encontro (Garcia, 2013).

De acordo com a descrição e com os recortes de cenas reproduzidos pela poeta, percebemos que o poema se trata de uma (re)leitura do filme. No vídeo em questão são apresentados alguns trechos, sobretudo algumas perguntas referentes à palavra amor, as quais encontraremos (re)escritas no poema “antes do encontro”: “- o que vem à sua cabeça quando digo a palavra amor?”; “amor em japonês se diz /ai/”; a estática *você lembra?*”; “ele diz algo sobre o fim (ou sobre o sim)” (Garcia, 2013; Garcia, 2017, p. 33-35).

O amor entre Mireille e Alex é o tema principal no filme de Carax, um jogo de luzes e sombras, de sons e imagens marcam essa produção. Cada personagem tem uma perspectiva diferente sobre o amor, enquanto o jovem é um sonhador apaixonado, a moça parece desacreditar da possibilidade de ser amada verdadeiramente por alguém. O poema “antes do encontro” faz, como já dito, uma (re)leitura do filme de Leos Carax. O texto de Garcia trata de um relacionamento amoroso entre duas pessoas, ambas estão em busca de um sentido para o amor, como pode ser comprovado a partir das perguntas feitas no texto do poema e no videopoema. O encontro entre os dois é marcado pelo embate sobre o que é o amor.

Aliás, muitos poemas de *Câmera lenta* (2017) vão trazer esse mesmo embate: o relacionamento entre duas pessoas a partir do encontro, algumas vezes tematizando uma ruptura desse relacionamento. O encontro acontece não só entre sujeitos, mas também entre os sujeitos com os lugares. O encontro com a alteridade provoca mudanças: “Evoca assim uma consciência aguda não somente da diferença entre o que somos e o que o outro é, como também entre o que somos agora e o que éramos antes do acontecimento” (Rotenberg, 2015, p. 50-51).

Em face do outro o eu não pode continuar sendo o mesmo, já não pode ter uma identidade, isto é, continuar idêntico. Do mesmo modo que o sujeito não permanece o mesmo, ele também não se torna igual ao outro, “o rosto aterrorizado não se assemelha àquilo que o aterroriza, mas o envolve em estado de mundo aterrorizante” (Deleuze, 2009, p. 245). Embora não se torne um outro igual, o encontro com a alteridade causa mudanças, rupturas. É, a partir desse encontro, que podemos ser outro(s).

As diferentes vozes e formas de linguagens que emergem na poesia de Garcia, colocam o eu em saída, em movimento para fora de si mesmo. Essa “experiência do fora coloca em crise toda a subjetividade (Levy, 2011, p. 123). O eu poético não ocupa mais o centro da poesia. Isso não significa “chegar ao ponto em que não se diz mais eu, mas ao ponto em que já não tem

qualquer importância dizer ou não dizer eu. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 17).

A multiplicidade engendrada em *Câmera lenta* (2017) corrobora das muitas vozes emergentes em seus poemas: de outros escritores, dos barulhos provocados pelos espaços urbanos, das aeronaves, dos filmes revisitados. Desta feita, podemos dizer que os agenciamentos são produzidos no livro de Garcia não só em relação aos encontros citados anteriormente, mas a partir do encontro com outrem, sejam pessoas, objetos ou lugares, isto é, com a alteridade.

Nesse contexto, podemos dizer que a relação com a alteridade é determinante para a constituição da experiência: os outros são presenças materiais que encontramos, presenças virtuais que nos habitam mesmo na ausência, acontecimentos que abrem a possibilidade do novo em nossa vivência (Rotenberg, 2015, p. 62).

O encontro com o outro, segundo Rotenberg (2015), configura-se com acontecimentos que possibilitam novas formas de vivências, novos modos de experimentar. Ao trazer vozes de outros artistas para seus poemas, ao descentralizar a voz do eu, advindo a voz do ele, a poeta experimenta diferentes possibilidades de enunciados nos poemas.

Isto colocado, consideremos o que diz Deleuze e Guattari (2003) acerca do enunciado coletivo:

E, primeiro, em que sentido é que o enunciado é sempre colectivo, mesmo quando parece emitido por uma singularidade solitária como a do artista? É que o enunciado nunca aponta para um sujeito. Também não aponta para um duplo, isto é, para dois sujeitos em que um deles poderia agir como causa ou sujeito da enunciação, e o outro como função ou sujeito do enunciado. Não há um sujeito que emita o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido (Deleuze; Guattari, 2003, p. 140).

Se o enunciado não aponta para um sujeito nem para um duplo, temos, portanto, a enunciação coletiva, esta, por sua vez, parte do agenciamento que é produzido para uma coletividade. “O que não quer dizer que essa colectividade, ainda não concedida (para o melhor ou para o pior), seja por sua vez o verdadeiro sujeito de enunciação, [...] a colectividade não é um sujeito, nem de enunciação, nem de enunciado”. (Deleuze; Guattari, 2003, p. 141). No entanto, a coletividade é peça fundamental para o agenciamento. De acordo com Deleuze e Guattari (2003), “a enunciação literária mais individual é um caso particular de enunciação colectiva” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 141).

O agenciamento desestabiliza o lugar do sujeito na enunciação, “possui pontas de desterritorialização; ou, o que dá no mesmo, que tem sempre uma linha de fuga (Deleuze; Guattari, 2003, p. 144). No projeto poético de Marília Garcia, o eu é desterritorializado, mas não só o eu, como também a própria poesia, haja vista os diferentes gêneros textuais e traços intermediáticos que atravessam sua escrita. Ao mesmo tempo em que seus textos reivindicam algo em comum - pensar o lugar da poesia e o que é poesia - desarranja o que se pode entender ou esperar do gênero poético. Nesse ínterim, corrobora a ideia de que “a escrita tem uma dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 86).

De certo, a poesia não cabe mais em certos paradigmas, está no entre-lugar, opera linhas de fugas. A nosso ver, o texto “pelos grandes bulevares” (Garcia, 2017) é um exemplo desse lugar fronteiro. O poema está dividido em duas partes, dois lugares: o lado de dentro e o de fora. Essa divisão não é aleatória, mas apresenta intencionalmente o sentido de fronteira presente no texto. O título também está na divisa, “pelos grandes bulevares”, isto é, por entre, caminhar entre os bulevares, estar no meio. A própria ideia de bulevar é limiar, pois combina via urbana e paisagística.

O poema é conduzido pela pergunta: o que ela vê?: “o que ela vê quando fecha os olhos?” (lado de dentro), “o que ela vê ao abrir a claraboia?” (lado de fora). Há, pelos menos, duas percepções de como o ambiente pode ser visto a partir da ótica da personagem, designada pelo pronome “ela”. O lado de dentro revela aquilo que está atrelado às imagens mentais da personagem; o lado de fora é o abrir os olhos e ver o mundo exterior. Contudo, na concepção deleuziana, abordada por Levy (2011), pensar é uma relação com o fora, “é preciso um fora para abalar o pensamento e fazê-lo capaz de pensar [...]. Pensar depende de um encontro, de uma violência, de forças desconhecidas que esvaziam nossas certezas” (Levy, 2011, p. 123).

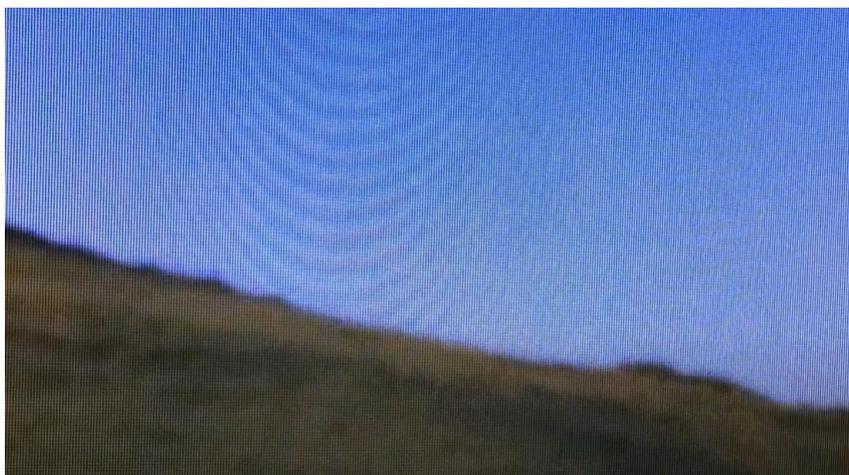
O vídeo, “O que ela vê quando fecha os olhos?”, produzido pela poeta e disponibilizado no seu canal do *Youtube*, apresenta a visão abordada no poema: “campos cortados”, “tudo fica tremido” (Garcia, 2017, p. 19-20), uma visão que acontece no abrir e fechar dos olhos, no dentro e no fora.

Figura 3



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=UoEC\\_PRPG04](https://www.youtube.com/watch?v=UoEC_PRPG04)

Figura 4



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=UoEC\\_PRPG04](https://www.youtube.com/watch?v=UoEC_PRPG04)

Figura 5



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=UoEC\\_PRPG04](https://www.youtube.com/watch?v=UoEC_PRPG04)

As imagens do vídeo são como entremeadas pelo piscar dos olhos, ora vemos uma paisagem com relevo, ora vemos a tela escura; ora as imagens aparecem mais nítidas, ora mais turvas. Poucos trechos do poema aparecem na tela, são eles: a pergunta, que também é título do vídeo, – “o que ela vê quando fecha os olhos?” – e, a afirmação, “o cinema é 24 vezes/ a verdade por segundo. este segundo/ poderia ser 24 vezes a cara dela/ quando fecha os olhos e vê.” (Garcia, 2017, p. 19). Assim como no cinema, que “é capaz de provocar o pensamento, ou antes se dirigir ao impensável no pensamento, como se fosse o invisível na visão” (Levy, 2011, p. 125), em que a realidade opera através da imaginação de quem vê e da velocidade através da qual os frames são reproduzidos, o fechar dos olhos permite-nos enxergar mais do que o visivelmente disposto, uma vez que a visão imaginativa se sobressai ao olhar físico, porém, é o contato com o externo que opera essa capacidade do pensamento.

Enquanto no poema há a descrição daquilo que ela vê, o vídeo mostra as imagens do que é visto, e ambas são correspondentes. Embora o vídeo apresente poucos versos, as imagens contemplam trechos que não aparecem. Com isso, o poema e o videopoema problematizam os modos de se ver e de se apreender a realidade, evidenciando que toda forma de representação é falha e insuficiente.

Essa assimilação da realidade é ainda colocada no texto ao trazer a ideia do aquário - “superfície de vidro esférico” - como representação do ambiente aquático:

o que ela vê quando  
olha em linha reta tentando  
descrever  
a garota que conheceu no café?  
a transformada de  
*wavelets* ou um peixe-lua-  
circular em uma região abissal.  
não é nada abissal  
estar nesta superfície,  
você quis dizer *de vidro? esférico?*  
ou um animal marinho em miniatura:  
um polvo de 1 mm?”  
(Garcia, 2017, p. 19).

Tendo em vista que o aquário é um recipiente apropriado ao convívio de pequenos peixes, seria inviável a criação de um peixe-lua, já que é uma espécie de grande porte, seu peso pode chegar até uma tonelada, como seria igualmente impossível a existência de um polvo de 1mm. Desta feita, o aquário contém insuficientemente a realidade do ambiente marinho. Da mesma forma, cinema e poesia não podem abarcar a realidade, embora possam engendrar-la de diversos modos e de diferentes perspectivas.

Nos primórdios, o cinema ansiava por reproduzir a realidade, compreendia a câmera como uma simples possibilidade de duplicar a realidade: “Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias” (Martin, 1990, p. 16). As inovações de D. W. Griffith foram decisivas para a criação de uma linguagem especificamente cinematográfica, bem como Eisenstein consolidou o cinema como meio de expressão artística, “o cinema tornou-se por isso mesmo meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte” (Martin, 1990, p. 16).

Ao longo dos anos, o cinema passou por inúmeras mudanças e formas de ser concebido, da arte à indústria cultural. A saber, o conceito de indústria cultural foi cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, a partir de seus estudos realizados na Escola de Frankfurt, na Califórnia (EUA): “Tudo indica que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro *Dialektik der Aufklärung*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã.” (Adorno, 1975, p. 288).

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, os fatores primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto (Adorno, 1975, p. 288-289).

Nesse contexto,

a ideia de Indústria Cultural desenvolvida por Adorno e Horkheimer é a de um sistema de produção de cultura que mantém estreitos laços com o capital, de modo que a produção desses bens culturais, como o cinema, o rádio e a televisão, são redirecionados para um projeto maior, calcado no lucro e controle social, distanciando-se, nesse sentido, de uma ideia de arte como lugar da fruição desinteressada e subjetiva (Melo, 2022, p. 12-13).

Para Adorno, então, “a arte deveria proporcionar reflexão, [...] e só dessa forma que o cinema seria considerado arte” (Colombo, 2015, p. 20). O cinema enquanto arte é aquele que possibilita reflexão. Para Adorno, um filme para ser

considerado obra de arte livre das amarras da indústria cultural e dos meios tecnológicos, é aquele onde a intenção do autor ultrapassa essas amarras e tenha como resultado um momento reflexivo, assim o cinema arte é então o cinema como reflexão. (Colombo, 2015, p. 25)

De acordo com essa concepção, o cinema-arte é aquele em que o caráter estético do filme se sobressai, ao passo que no cinema da indústria cultural prevalece a ideologia de consumo fornecida pela indústria (Colombo, 2015). Vale salientar que esses estudos partem do prisma econômico dos Estados Unidos e da produção cinematográfica de Hollywood. Em contrapartida, o cinema europeu, pós segunda guerra mundial, foi compreendido “como um cinema que é feito fora dos benefícios comerciais e das restrições da ‘box office’.” (Jácome, 2011, n.p).

Era classificado como “cinema de autor” aquele que incorporava as referências nacionais da literatura e do teatro, e cujo estilo remetia para um “cinema artístico”, habitado por protagonistas com psicologias complexas, muitas vezes influenciadas pelos alter-ego dos realizadores (Jácome, 2011, n.p).

As obras cinematográficas *Boy meets girl* (1984), de Leos Carax, e *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard, ambos empregados por Marília Garcia em seus vídeos, apresentam essa característica artística acentuada. Os casais de protagonistas Alex e Mireille, Ferdinand e Marianne, dos filmes de Carax e Godard, respectivamente, ilustram bem tanto as psicologias complexas, sobre as quais trata Jácome (2011), quanto aos alter-egos de seus criadores, que podem ser identificados em Alex e Ferdinand.

Não obstante, “a descida acentuada dos custos do digital face à película possibilitou que os filmes [...] quebrassem as barreiras entre a arte e o comércio, com que tradicionalmente o conflito Europa-Hollywood costuma estar conotado” (Jácome, 2011, n.p.). Ainda segundo Jácome (2011), nos dias atuais, o cinema europeu busca o melhor que é feito no resto do mundo, busca inovar, e não dominar o mercado cinematográfico. Desta feita, a multiculturalidade, o multiculturalismo e a interculturalidade são ideias bem acentuadas ao cinema.

É importante elucidar que os filmes citados por Marília Garcia são de origem europeia, cujos anos de lançamento situam-nos em um período em que o aspecto artístico do cinema europeu é predominante. Em *Pierrot le fou* (1965), por exemplo, podemos encontrar diálogos com diferentes formas de arte, como a literatura, a pintura e a música. Outrossim, o filme apresenta uma consciência cinematográfica, como, por exemplo, na cena em que Ferdinand vira para a câmera e conversa com o público, seguido pelo olhar de Marianne que também se dirige

à câmera ao questionar com quem ele estava falando. Temos, assim, a chamada quebra da quarta parede, isto é, quando o ator interage com o seu espectador, revelando sua consciência cênica, de atuação.

É esta a cena que Garcia cita no poema “Blind light”, presente em *Um teste de resistores* (2016) e a qual recorre na produção de um vídeo para divulgar o lançamento do livro ora mencionado, como uma espécie de *trailer*, de prévia do que encontraremos na obra.

A produção audiovisual “um teste de resistores (no prelo), pierrot” (Garcia, 2014), gera expectativa no leitor-espectador acerca do livro de Garcia que está em fase de edição para ser publicado. É uma síntese do que veremos no livro da autora: uma poesia que resiste e o diálogo que estabelece com o filme de Godard (1965), haja vista alguns questionamentos presentes no filme, os quais devem ser motivo também para a poesia se questionar, como a própria poeta cita no trecho 18 do poema “Blind light”:

18.  
 no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard  
 quando marianne pergunta a ferdinand  
 “com quem você está falando?”  
 sua pergunta nomeia a ideia de destinatário  
*com quem você está falando?*  
*quem está aí? quem está ouvindo?*  
*é um diálogo?*  
 quem está falando no filme  
 ferdinand? marianne?  
 godard se dirigindo ao espectador?  
 talvez importe fazer  
 perguntas  
 (Garcia, 2016, p. 32)

No início do vídeo, em fundo preto, aparece na tela o título do livro – um teste de resistores –, seguido pelo complemento “um teste de poesia”, o que nos possibilita interpretar que o teste e a resistência sobre os quais trata a poeta se referem à poesia. Em seguida, as frases já citadas são intercaladas com a cena de *Pierrot le fou* (1965), no momento em que Ferdinand e Marianne estão fugindo no carro, conforme vemos na imagem e é descrito no fragmento de 1, de “Blind light”.

Figura 6



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vfc0dDLIDQU>

Figura 7



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vfc0dDLIDQU>

1.  
 no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard  
 tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne  
 estão fugindo em um carro conversível vermelho  
 por uma estrada ensolarada  
 no litoral sul da  
 França

nesta cena de *pierrot le fou*  
 a câmera filma os dois a partir do banco de trás do carro  
 nesta cena de *pierrot le fou*  
 o ponto de vista do espectador é de quem está de fora  
 porque os dois estão de costas para a câmera  
 apesar disso a estrada vai se abrindo à frente  
 e o movimento carrega todo mundo pra dentro da história

nesta cena de *pierrot le fou*  
 o diálogo que ocorre entre ferdinand e marianne  
 tem um tom bastante leve  
 para a gravidade do assunto  
 eles discutem o que farão agora

depois de fugirem juntos depois que ele largou mulher e filha  
 depois de se envolverem com tráfico de armas  
 com um assassinato e de roubarem este carro  
 ferdinand quer parar em alguma praia tranquila  
 e ficar com marianne por um tempo  
 ferdinand diz mais de uma vez que está apaixonado  
 mas marianne responde que eles precisam de dinheiro  
 ela sugere que procurem seu irmão para conseguirem grana  
 e poderem ir para um hotel chique se divertir

nesse momento ferdinand se vira  
 olhando para trás na direção da câmera  
 e diz - *estão vendo*  
*ela só pensa em se divertir*  
 marianne se vira também olhando para trás  
 na direção da câmera  
 e pergunta pra ele - *com quem você está falando?*  
 ao que ele responde - *com o espectador*  
 esse curto diálogo de *pierrot le fou*  
 contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*  
 de algum modo essa menção ao espectador  
 fura o filme insere nele uma espécie de  
*corte*  
*interrupção* que dá a ver mais concretamente  
 a dimensão da *montagem* no cinema  
 a mídia que poderia passar despercebida  
 no produto final  
 irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo  
*o que sinto ao pensar em você*  
 ela disse  
 é um furo

se penso na poesia  
 quais recursos ao lado do corte  
 poderiam contribuir para tornar o poema  
*um poema?*  
 (Garcia, 2016, p. 13-15)

A cena descrita no poema chama atenção para o momento em que Ferdinand olha diretamente para a câmera e fala com seu espectador, seguido pela pergunta de Marianne sobre com quem ele está falando, virando-se para a câmera. Garcia denomina de furo essa interação dos personagens com o público. Em primeiro lugar, a partir desse procedimento “as personagens reconhecem serem parte de uma ficção” (Rocha; Martins, 2023, p. 54), por outro lado, esse furo insere no filme uma espécie de corte, a cena é interrompida para que haja essa interação, e, para Garcia, isso permite enxergar a dimensão da montagem no cinema.

Percebemos, dessa maneira, que a poeta entende a montagem como a instância do cinema capaz de conectar todos os elementos cinematográficos, estabelecendo a narrativa fílmica. Quando há um rompimento, um furo como

o ocasionado pela conversa da personagem com o espectador, compreendemos que o filme é “montado”, ou seja, é possível depreender que aquela cena foi filmada de forma deslocada do enredo do filme, que o som foi inserido posteriormente, que várias tomadas podem ter sido necessárias para chegar ao produto que está sendo exibido, entre outros aspectos (Rocha; Martins, 2023, p. 55).

Nesse sentido, o furo é uma fresta feita no enredo do filme, portanto, consoante a essa concepção, “a montagem é a instância do cinema que compõe o filme, que amarra as partes e as reposiciona em produto finalizado” (Rocha; Martins, 2023, p. 55). É, pois, de muitas montagens que é feita a poesia e os videopoemas de Marília Garcia. Nos filmes utilizados como pano de fundo para seus poemas, podemos verificar que normalmente o texto verbal e as imagens são justapostos. O filme não serve meramente como planos de fundo temáticos, mas se fundem diretamente no poema, bem como alguns recursos cinematográficos presentes naquele filme são empregados no poema de Garcia.

Retomando o vídeo de “um teste de resistores”, identificamos que a cena e as falas dos personagens, são intercaladas por trechos escritos do poema “A poesia é uma forma de resistores?” (Garcia, 2016). O vídeo termina com a imagem do filme que marca a fuga dos personagens e com o texto escrito sobre a imagem: “em breve... [e com algo de pierrot le fou] um teste de resistores de marília garcia” (Garcia, 2014).

Ao lermos o livro, encontramos de fato alguns aspectos de *Pierrot le fou*, as vezes em que a poeta se refere ao filme, evidentemente, mas não só. Alguns recursos utilizados por Godard também fazem parte da feitura de seus poemas em *Um teste de resistores* (2016), como o diálogo de Ferdinand que fura o fluxo do filme, Garcia abre a sua oficina, dar a conhecer o processo de sua feitura (Gutierrez, 2015); acerca dos recursos de corte nesta mesma cena e como esses recursos poderiam contribuir com o poema para se tornar poema; e, ainda, sobre esse diálogo estabelecido com o espectador, visto no filme, a poeta vai questionar se quem fala são os personagens – Ferdinand ou Marianne – ou o próprio autor – Godard. Tanto o diálogo quanto o questionamento são igualmente pertinentes à poesia, pois o poeta pode estabelecer um diálogo com o seu leitor, sendo possível questionar: quem fala no poema? a poeta? a voz poética, o eu poético? os personagens, vozes de outrem?. Em Godard estão presentes, como já mencionamos, diversas formas de manifestações artísticas, da mesma forma verifica-se em Garcia esse colóquio intertextual e intermediático. Isso comprova que há muito de *Pierrot le fou* (Godard, 1965) em *Um teste de resistores* (Garcia, 2016).

Outro vídeo referente a *Um teste de resistores* (Garcia, 2016), disponível no *Youtube*, é a leitura do poema “A poesia é uma forma de resistores?”. Ouvimos o texto ser lido pela poeta

ao passo que na tela aparecem imagens selecionadas e editadas do filme *Diário*, de David Perlov (1983), as cenas mostram o Brasil dos anos 80, conforme descrição do vídeo (Garcia, 2017).

Figura 8



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cmIUHhtqlx0&t=229s>

Figura 9



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cmIUHhtqlx0&t=229s>

O filme trata de gravações feitas por Perlov durante 10 anos de sua vida (1973-1983), de suas idas e vindas ao Brasil, seu país de origem, configurando-se como um diário cinematográfico: “Por dez anos, ele registrará seu dia a dia no apartamento onde vive com a família em Tel Aviv, os acontecimentos políticos de Israel e seus retornos ao Brasil, o que resultará em um monumental filme de seis horas” (Andrade, 2023, p. 1-2). No *Diário* de Perlov

estão presentes os ambientes privados e públicos da cidade, o movimento das pessoas e dos carros.

Esse mesmo procedimento pode ser percebido na poesia de Garcia, inclusive no poema lido no vídeo a escritora fala sobre sua mudança do Rio de Janeiro para São Paulo, sobre o clima e o trânsito dessa cidade. Em outros textos da poeta, a escrita em torno do cotidiano, o olhar atento para os acontecimentos mais comuns e banais aparecem com recorrência. Ademais, o poema “tem país na paisagem? (versão compactada)”, publicado em *Câmera lenta* (2017) e, a partir do fragmento 3, de “parque das ruínas”, publicado em livro homônimo, em 2018, apresentam bem esse aspecto.

Os poemas em questão tratam do que ela chama de “diário sentimental da pont marie”. Quando, em 2015, realizava uma residência na França, a escritora decidiu fazer todos os dias, no mesmo horário, uma foto da referida ponte, para pensar como ver o lugar. Além das fotografias da ponte, que podem ser encontradas no poema “parque das ruínas”, o texto verbal do poema descreve aquilo que fora observado pela poeta. Esse artifício usado pela poeta, a repetição das fotos, do mesmo lugar, na mesma hora, é uma maneira de produzir diferença, o mesmo que se repete todos os dias não é igual, a ação repetida não é a mesma. A repetição das fotografias é um modo de testar e ver, é uma maneira de perceber o lugar de modo singular e plural, de produzir potencialidades.

O fragmento 11 do poema cita explicitamente a influência do *Diário*, de Perlov, no procedimento adotado por Marília Garcia:

ao escrever o *diário sentimental da pont marie*  
também pensava no *diário 1973-1983* de david perlov  
um filme-ensaio-biografia  
em que ele grava o tempo passando  
e a própria vida

ele faz um registro do meio

seria possível furar o presente  
com o olho da câmera?

*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?

[*leva tempo aprender como fazer*]  
(Garcia, 2018, p. 37)

Além da menção a Perlov, a poeta faz ao longo do texto outras referências: às imagens pictóricas de Jean-Baptiste Debret do Brasil colonial, que pretendia retratar o cotidiano e o modo de vida desse período histórico; ao conceito de extraordinário, de Georges Perec, que compreende o ordinário, aquilo que acontece cotidianamente; e, a alguns filmes, como *Smoke*, de Wayne Wang (1995), *Blow up*, de Michelangelo Antonioni (1966), *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, de Harun Farocki (1989), a poeta se baseia em diferentes recursos utilizados nesses filmes para engendrar a sua escrita.

O cinema é, sem dúvidas, parte inerente do projeto poético de Marília Garcia e está presente em muitos de seus livros, seja através da menção e da integração de recursos cinematográficos, seja através dos diálogos que estabelece com essas produções. A nosso ver, em *Câmera lenta* (2017), a relação poesia e cinema se torna mais latente, a começar pelo título do livro e pelo modo com os poemas são construídos, dando-nos a impressão de que o texto funciona como cenas projetadas através do olho da câmera. A poeta, nesse sentido, seria esse olho.

A própria escritora afirma essa relação com o cinema na sua poesia, mas não era não era algo nomeado. Porém, em *Câmera lenta* (2017), ela decide nomear e fazer com que estivesse mais presente e aparecesse de fato, buscando trazer para seu livro vários recursos do cinema, não só a câmera lenta, mas a pausa, a desaceleração, a aceleração, o corte, por exemplo (Garcia, 2019).

Segundo a autora, a sua mudança, do Rio de Janeiro para São Paulo, fê-la desautomatizar e procurar deter mais atenção às coisas mínimas do dia-a-dia, ver o extraordinário. Para ela, a câmera lenta tem essa característica de desautomatizar, para encenar procedimentos de descrição de lugares, tal qual é feito nos seus livros, como em *Um teste de resistores* (2016) e *Parque das ruínas* (2018), o que nos mostra que esse recurso não é exclusividade de *Câmera lenta* (2017).

*Câmera lenta* (2017) é uma sequência de textos/cenas que narra histórias que algumas vezes cruzam-se ou interpenetram-se. A ideia do livro é apresentar, a partir dos poemas, uma sequência, uma unidade que remete ao cinema. Embora o livro não traga uma única história, acontecesse como se a mesma história fosse contada várias vezes e de vários ângulos (Garcia, 2019). A repetição é outro aspecto recorrente na composição poética da escritora: há histórias que se repetem, que atravessam poemas num mesmo livro, aparecem no começo e voltam no

meio ou no final; a mesma história pode atravessar diferentes obras publicadas; o mesmo poema pode estar presente em diferentes esferas, no livro e no vídeo, por exemplo.

Nessa perspectiva, podemos pensar acerca do ritornelo, abordado por Deleuze e Guattari em *Mil platôs 4* (1997) e *O que é a filosofia?* (1992). O ritornelo compreende a ideia de repetição e do retorno, ocorre mediante um acontecimento que se repete ou ao qual se retorna, “vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 115), desterritorializando-se e/ou reterritorializando-se.

O ritornelo merece duas vezes seu nome: em primeiro lugar, como traçado que retorna sobre si, se retoma, se repete; depois, como circularidade dos três dinamismos (procurar um território para si = procurar alcançá-lo). Assim, todo começo já é um retorno, mas implica sempre uma distância, uma diferença: a reterritorialização, correlato da desterritorialização, nunca é um retorno ao mesmo. Não há chegada, nunca há senão um retorno (Zourabichvili, 2004, p. 51).

Alguns poemas de Garcia se repetem, bem como alguns recursos e temas dos quais se utiliza para compor seus textos: a temática geográfica, o espaço, a paisagem, o extraordinário, o cinema, a fotografia e o diálogo com outros artistas. Está, pois, partindo de um território – a poesia –, desterritorializando-a e, conseqüentemente, reterritorializando-a com outras formas de ser. Desta feita, sua poesia pode ser compreendida sob a perspectiva da síntese disjuntiva (Deleuze; Guattari, 2010), porque nela opera um conjunto de elementos que engendra uma nova forma de existência. Retornaremos a este aspecto mais tarde, sobretudo, acerca de seu último lançamento – *Expedição: nebulosa* (Garcia, 2023).

#### 4 TESTE DE POESIA EM PARQUE DAS RUÍNAS

No livro *Parque das ruínas* (2018), encontramos uma poesia que talvez não possa ser compreendida como tal, uma vez que apresenta um copilado de características próprias ao diário, ao ensaio, incorporando ainda fotografias a sua escrita. Os poemas também são resultados de uma aula e de palestras proferidas pela própria escritora, como ela mesma destaca no poema *Post Scriptum*, no final do livro (Garcia, 2018), os quais podem ser entendidos como performances, pois, diz a poeta: “estes dois textos foram escritos para serem falados/ao contrário desta nota que digito para ser lida” (Garcia, 2018, p. 83).

O título do livro faz referência ao museu Parque das ruínas, localizado na cidade do Rio de Janeiro, sobre o qual fala Garcia no início de seu poema, contrapondo-o com outro museu, Chácara do céu:

eu queria tomar um café            mas lá não tinha café  
para tomar um café  
era preciso sair da “chácara do céu”  
e ir ao museu ao lado        chamado “parque das ruínas”  
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\***  
(Garcia, 2018, p. 15)

Embora mencione os dois museus, é sobre as ruínas que se detém a poeta. Por que as ruínas? A nosso ver, é também sobre os escombros que é construída a poesia de Marília, ao não se prender naquilo que a teoria e a crítica do século passado esperam do poema (mas será que, na atualidade, essa concepção mudou?). Sua poesia está em ruínas, ao passo que abre mão de normas preconcebidas, ao experimentar diferentes formas de escrever poesia. A indeterminação, a heterogeneidade que caracterizam seus versos fazem seu texto não ser poesia? Levar a poesia às ruínas é colocá-la em xeque, é desestabilizar os seus conceitos e aquilo que fora considerado gênero poético pelos formalistas.

Em *Parque das ruínas* (2018) há uma indeterminação entre poesia e ensaio, seus poemas são atravessados pelo diário pessoal, por fotografias, por cartões-postais, por vozes e experiências de outrem. Questiona o que é ou não poesia, fazendo testes e mesclando outras formas de discurso. Nessa obra, a escritora leva o status de poesia às fronteiras. Sendo assim, “nessa zona porosa do limite, da fronteira, [...] tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura” (Brizuela, 2014, p. 7).

Em análise a obra de Bellatin, Brizuela (2014) defende que a fotografia é o meio privilegiado, é o veículo do deslocamento que leva a literatura para fora de si. Na produção de Garcia, essa afirmação pode ser parcialmente considerada, pois não só a fotografia desempenha esse papel, mas também os demais engendramentos que são empreendidos, como a intertextualidade que nos põe num lugar de indecibilidade acerca do gênero que escreve a poeta.

O livro está dividido em duas partes, a primeira, nomeada “parque das ruínas”, apresenta um olhar atento e sem pressa para os acontecimentos que facilmente passam despercebidos, uma marca recorrente na escrita de Marília Garcia. No poema em questão, a poeta se atenta a eventos como a lágrima que escorre dos olhos, aos nomes dados a museus, as ruínas de uma universidade, as pontes, ao lugar onde se vive, as fotos e as cartas antigas da família. É com este mesmo olhar atento que se detém sobre as obras de Jean-Baptiste Debret, discutindo, a partir de suas pinturas, seu modo de ver e pintar o Brasil colonial. Parece-nos que ao mesmo tempo em que há uma explícita crítica ao modo como o país é retratado por Debret, há também uma associação entre aquilo que o artista francês pinta com aquilo que a própria poeta escreve, em ambos há esse exercício de olhar o lugar, e, este é posto a partir de seus modos de percebê-lo.

Desta feita, o poema de Garcia se apresenta como forma de ensaio discutindo temas sócio-políticos e o modo como se pensa e se faz poesia. Esta proposta ensaística de seus textos se torna ainda mais clara na segunda parte do livro, “o poema no tubo do ensaio”. O próprio título já é bastante sugestivo para o que vai ser encontrado no poema, ora temos formas sendo ensaiadas, testadas no poema, ora temos o poema enquanto forma de ensaio. Logo no início do texto, o leitor é colocado diante dessa poesia que se configura tanto como ensaio quanto como teste:

quando comecei escrever esse texto  
 para uma jornada sobre ensaio na unifesp  
 eu queria falar de um poema do escritor americano  
 charles bernstein o poema era um teste  
 chamado “um teste de poesia”  
 eu queria começar falando  
 daquele teste mas acabei sendo levada a falar de  
 outro teste  
 (Garcia, 2018, p. 59)

Ao passo que o poema avança, percebemos que no ensaio está imbricado o próprio teste: “o ensaio é teste experimento prova” (Garcia, 2018, p. 64) e diversas maneiras de testar são colocadas ao longo do poema: testar o mundo, a memória, a vista, os resistores, a solidão,

a etiqueta, o espaço, e, por fim, a poesia. Embora seja apenas na segunda parte do livro que a poeta trate dessa questão do poema como forma de ensaio/teste, na primeira parte, já é possível identificar esses aspectos, em que a poeta escreve acerca de situações de seu cotidiano, testando para o seu fazer poético.

Sua poesia, em geral,

[..] se sustenta sobre o risco de si própria, o risco de estar entre, de deixar a dúvida a respeito de seu encaixe em classificações pré-estabelecidas; o risco de se colocar biograficamente como sujeito poético, de citar nomes próprios, lugares por onde passou, de traçar mapas afetivos de maneira escancarada (Reis, 2015, p. 288-289).

Lemos e vemos, no poema “parque das ruínas”, os museus “Chácara do céu” e “Parque das ruínas”, o nome deste último se torna título de seu livro e de um de seus poemas; a Universidade do Estado do Rio de Janeiro em ruínas; algumas obras do artista francês Jean-Baptiste Debret; a Ponte *Marie*, localizada na França, onde a poeta fez residência; fotografias da família e de cartas de parentes.

Diante disso, perguntamo-nos: a poesia de Marília Garcia é literatura? Contudo, não parece que esta seja uma preocupação do seu fazer, enquanto escritura do presente situa-se “em uma realidade cotidiana para ‘fabricar um presente’ e esse é precisamente seu sentido” (Ludmer, 2007, p. 1). Em sua poesia, assim como nas literaturas pós-autônomas, há a perda da autonomia literária mediante as transformações que operam (Ludmer, 2007).

É uma poesia que acontece a partir dos perceptos e dos afectos, mas estes vão além das percepções e das afecções vividas (Deleuze; Guattari, 1992). Estas categorias deleuze-guattariana compreendem a experiência do sujeito com o vivido à medida que não é mais alguém ao que se passa, mas se torna também parte das experiências vividas, “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido” (Deleuze; Guattari, 1992, 222). Os afectos e os perceptos são devires que agenciamos mediante o mundo, a cidade, a natureza, as paisagens não humanas (Deleuze; Guattari, 1992).

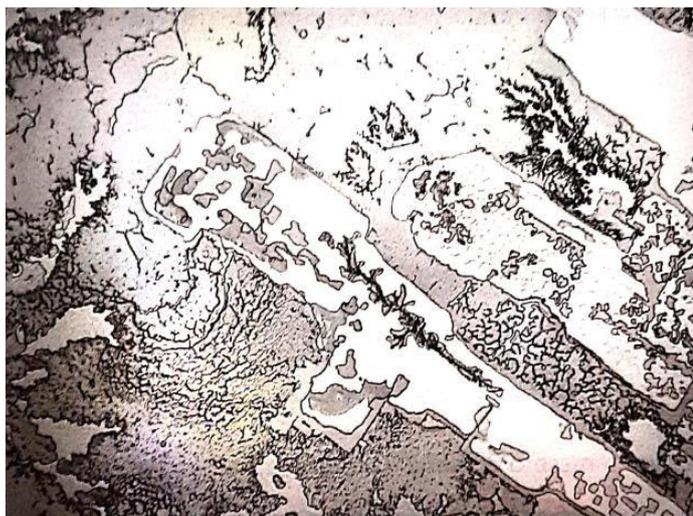
Nesse sentido, entendemos que a poesia de Garcia acontece no contato com a alteridade, forja e ao mesmo tempo é forjada pelos acontecimentos, pelos lugares, pelas situações, pelas sensações, como se percebe em “parque das ruínas”, ao iniciar o poema apresentando as fotografias da artista americana Rose-Lynn Fisher, as quais “[..] consistem em registrar/ um pequeno instante na vida de uma lágrima” (Garcia, 2018, p. 11).

Temos, assim, uma escrita que é multidão, ao considerarmos alguns critérios que Justino (2019) levanta na poesia de Stella do Patrocínio, e que também podemos identificá-los

no projeto poético de Marília Garcia: sua escrita exige a presença de outros; sua voz põe em cena uma interdiscursividade, acontece sempre em face de interlocutores e de ambientes; sua singularidade não pode ser pensada isoladamente, mas num processo dialógico; sua poética pode ser compreendida numa relação de indecidibilidade entre escrita e imagem (Justino, 2019).

Nos versos supracitados, vemos sua poesia dialogar com os registros fotográficos de Fisher. A poeta descreve minuciosamente o método utilizado pela artista para fazer seus registros, bem como sua finalidade, “ela queria descobrir se as lágrimas de tristeza/ teriam o mesmo desenho das lágrimas de alegria/ das lágrimas de cebola/ ou das lágrimas de um bebê ao nascer” (Garcia, 2018, p. 11-13). Toda primeira parte do texto, denominada epígrafe, apresenta o experimento da artista e é entremeada por algumas fotografias do seu projeto, o endereço para acesso ao site, onde seu trabalho foi publicado, pode ser encontrado no poema: “o trabalho está no seu site/ <http://rose-lynnfisher.com/tears.html>” (Garcia, 2018, p. 13).

Figura 10



Fonte: Garcia, 2018, p. 11

Figura 11



Fonte: Garcia, 2018, p. 13

O mesmo método de registrar o ‘insignificante’ é adotado por Marília Garcia para escrever seu poema. Ao visitar os museus “Chácara do céu” e “Parque das ruínas”, a poeta questiona-se o porquê de tais nomes tão dicotômicos, faz registros através de fotos e no texto do poema:

Figura 12



Fonte: Garcia, 2018, p. 14

e fiquei pensando em como passar do céu  
 para as ruínas e depois voltar ao céu  
 os dois museus ficam um ao lado do outro  
 – têm entre eles apenas uma passarela de ligação –  
 por que um tinha sido batizado  
 como *céu* e outro como *ruína*?  
 (Garcia, 2018, p. 15)

Ainda refletindo sobre as ruínas que nomeiam o museu, cita o momento em que recebe um e-mail de um professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro para participar de um encontro, “onde apresentei este texto que você está lendo agora” (Garcia, 2018, p. 16). Com isso, lembra-se das ruínas em que se encontrava a UERJ:

naquela época julho de 2016  
 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  
 (Garcia, 2018, p. 16)

Figura 13



Fonte: Garcia, 2018, p. 17

Seu texto é seguido pelas fotos que sugerem as ruínas dos prédios da instituição, um método que será seguido por Marília durante todo o poema, como ela mesma salienta:

[eu costumo falar este texto  
 mostrando imagens  
 são ao todo 240 imagens]

[uma vez me perguntaram  
 se esta apresentação

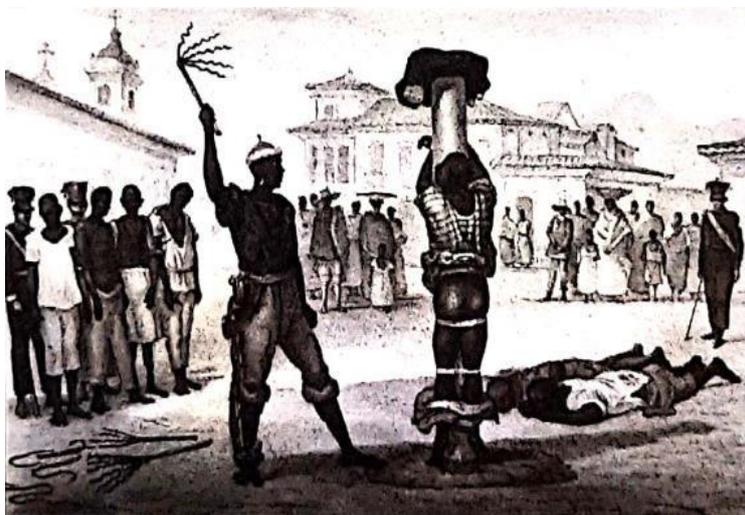
não estava muito ilustrativa]  
(Garcia, 2018, p. 40)

Desta feita, a poeta afeta e é afetada por aquilo que observa, torna-se parte daquilo, porque deixa-se afetar. Neste sentido, seu texto é também uma escrita de multidão, haja vista a multiplicidade de subjetividades que perpassam seu dizer, ademais “a multidão recusa-se à representação” (Negri; Cocco, 2002, p. 24), mas se torna parte daquilo que performa.

Neste sentido, identificamos os afetos e os perceptos, que atravessam a vida e o vivido. Para Deleuze e Guattari, “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir.” (Deleuze; Guattari, 1992, 218). É nessa perspectiva do ‘tornar-se com e como’ que se circunscreve a poética de Garcia: “desde aquele dia não consegui tirar mais da minha cabeça/ algumas imagens:/ a chácara e a ruína/ – e as formas de ver o mesmo lugar – [...] também não consegui mais tirar da cabeça as imagens da/ exposição do debret” (Garcia, 2018, p. 18).

A poeta define como pitoresca a forma de Debret retratar o Brasil colonial e apresenta também algumas de suas obras:

Figura 14



Fonte: Garcia, 2018, p. 21

Segundo Garcia, a partir de suas pinturas, Debret busca retratar o cotidiano, construindo “um pequeno inventário da fauna e da flora/ brasileiras” (Garcia, 2018, p. 19), e posteriormente, “começa um trabalho de cronista” (Garcia, 2018, p. 21), pintando o que via na rua. E isso acontece ao se impressionar com “um grande número de escravos/ convivendo com europeus recém-chegados” (Garcia, 2018, p. 21).

A obra de Debret é constituída a partir do que vê ou da forma como percebe o lugar onde se encontra, o mesmo parece fazer a poeta. Abrir o poema apresentando os procedimentos de Fisher e Debret não é por acaso, mas já é um modo de dizer ao leitor o que encontrará em sua poesia. Ao mesmo tempo em que nos deparamos com o olhar reflexivo da poeta sobre o seu fazer – “gostaria de começar/ contando o que aconteceu/ no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto” (Garcia, 2018, p. 15) –, descortina-se diante de nós seu procedimento poético (El-Jaick, 2020). Sua escrita é pautada na experiência do vivido, é, pois, um inventário de suas vivências, seu procedimento é tal qual o do cronista, um modo de ver e escrever o cotidiano.

A partir dessas experiências pessoais com os lugares e com as obras de Fisher e Debret, Garcia incorpora o procedimento destes artistas e continua seu texto apresentando-nos fotografias da ponte *Marie* e de seu cotidiano quando esteve na França:

Figura 15



Fonte: Garcia, 2018, p. 22

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)

Impelida pelas perguntas “como lidar com o próprio lugar?” [...] como ver o lugar?” (Garcia, 2018, p. 23), a poeta decide fotografar todos os dias, do mesmo ângulo, a ponte que fica em frente ao lugar onde está hospedada e escrever “o diário sentimental da pont marie” (Garcia, 2018, p. 24). A sua escrita e as suas fotografias partem sempre de um mesmo preâmbulo. É produzir diferença a partir do mesmo, a partir da repetição; é o mesmo que é diferente.

Essa atitude, enquanto turista, em outro país, é compreendida por Landowski (2002) como uma busca de visão do mundo e de si mesmo em relação ao outro.

É o que ocorre quando o viajante, pouco inclinado a se confiar de corpo e alma ao gênio dos lugares que vai percorrer - com o risco talvez de descobrir-se a si mesmo, sob o domínio deles, *como um outro* -, prefere ir buscar, aonde quer que se dirija, confirmação de uma visão do mundo e, portanto, de si mesmo em sua relação com o Outro (e também com o espaço-tempo, outro por construção, desse Outro), já inteiramente pronta antes de sua partida e, na medida do possível, a ser trazida de volta intacta. É assim com o turista, que, aonde quer que chegue, chega sempre a um espaço sinalizado, setorizado, constelado de pontos de atração predefinidos, cuja própria disposição determinará rigorosamente sua agenda, o de sua “visita”. No espaço-tempo onde se desdobra seu circuito cronometrado, nada, por construção, “vale o desvio”, a não ser em função do sistema de valorização específico que, *de lá* (isto é, de sua casa), determinou para ele, por antecipação, a escolha dos locais “a fazer” e o tempo a lhes conceder [...] (Landowski, 2002, p. 72).

Determinar o espaço-tempo onde as fotos vão ser registradas leva a escritora a criar um “espaço sinalizado”, essa predefinição, segundo Landowski (2002), permite à pessoa (ao turista) manter-se intacta, sem desvios. Isto é, a predeterminação do espaço-tempo faz com que o turista, mesmo encontrando-se com o outro, preserve a si mesmo. Mas até que ponto esse encontro com outro, mesmo seguindo uma determinação prévia, mesmo delimitando espaço e tempo, não nos modifica?

Ao escrever a partir das fotos, Marília Garcia manifesta uma consciência midiológica que está não só em viver o que descreve, mas em observar o seu olhar sobre o vivido (Justino, 2021). É, pois, a partir desta percepção que se manifesta a relação, que não é apenas diálogo, com a fotografia na sua poesia. A poeta lança um olhar desacelerado para os espaços que fazem parte do seu cotidiano, para aquilo que acontece e se repete todos os dias, com o anseio de ver o que há de diferente nas cenas que se repetem. Produz, pois, diferença a partir da repetição.

Para Deleuze (2018, p. 11) a repetição existe “em relação ao que não pode ser substituído”, portanto, “concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível”. Ainda segundo o filósofo, “os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança

ou da equivalência” (Deleuze, 2018, p. 11), assim acontece nas fotografias registradas por Garcia, embora sejam registros do mesmo lugar, no mesmo horário, não há equivalência entre elas, cada repetição fotográfica é outra, assim como o eco não é o som que ecoa da voz, assim como o reflexo não é a imagem refletida, portanto, não há semelhança naquilo que se repete. A repetição é uma potência que exprime singularidade contra a natureza da generalidade, a repetição é transgressão (Deleuze, 2018).

O poema de Garcia acontece a partir das fotografias que se repetem, mas a repetição também pode ser encontrada em seu texto através da escrita diarística, na qual ao mesmo tempo em que se repete a ação de escrever diariamente sobre o mesmo lugar, há a pretensão de escrever acerca desse lugar sob uma óptica diferente, à luz também de outras experiências vividas que se relacionam com as experiências do agora.

O poema é construído em partes, e quase todas elas se detêm a descrever aquilo que fora fotografado em cada dia. Além da descrição, temos acesso aos registros fotográficos da ponte. A imagem ocorre tanto na noção do verbal como da iconicidade, haja vista as fotografias que compõem o poema. As imagens fotográficas estão presentes em todo o livro, tornando-se partes constituintes dos poemas, “uma das acepções em que a imagem então abre uma problemática estruturante é precisamente a que faz do poema uma coisa para ver, em sentido icônico” (Martelo, 2012b, p. 18). Desta feita, a poesia de Marília é forjada tanto no campo da palavra como do ícone, seus textos são de fato uma coisa para ver, para dizê-la nas palavras de Martelo (2012b).

As fotos feitas pela poeta são sua maneira de olhar e registrar o espaço onde está, de apreender o mundo ao seu redor, de perceber aquilo que passa despercebido, provocando o seu leitor a fazer o mesmo. A poeta tem diante de seus olhos uma ponte e toma a decisão de retratá-la, com o objetivo de demonstrar aquilo que de fato vê. O objeto diante dos seus olhos não é apenas um estímulo visual, mas torna-se parte do vivido; seu olhar acolhe o espaço que enxerga.

Ademais, a poesia de Garcia exhibe diversas fotos que revelam a cidade na sua vida cotidiana, em seu movimento. A forma como o texto e as imagens estão dispostas evocam fragmentos de memória que fazem parte de um passado recente, como sua estadia na França, ou mais distante, como a história que perpassa a árvore genealógica de sua família, ao relembrar uma história que, quando criança, sua mãe sempre lhe contara sobre seu tio-avô:

o tio dela era médico  
e quando o brasil entrou na segunda guerra  
ele se voluntariou para ir à guerra como médico  
pois assim o irmão dele                      meu avô

que era o filho mais velho  
 não precisaria ir para a guerra como combatente  
 a regra era que apenas um homem da família tinha que ir  
 (Garcia, 2018, p. 41)

Figura 16



Fonte: Garcia, 2018, p. 41

A relação texto e imagem torna a produção de Marília não só uma coisa para se ver, mas também apresenta lembranças palpáveis, como acontece quando expõe a foto de família acima, as fotografias das cartas e alguns registros de cartões postais do período da segunda guerra.

Figura 17

Espero com ansiedade as tuas fotografias. Enviarei-te uma depois, mas é difícil a oportunidade de tira-las, muitos por que não prometo mandá-las com maior frequência.

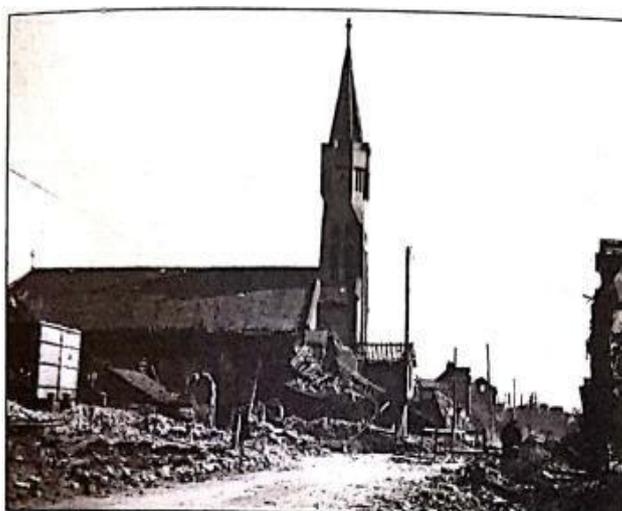
Retribua as lembranças aos órs. teus  
 pais e parentes, e tu receberás o mais saudoso  
 dos abraços, do

— João

Somewhere in Italy, 4/1/45

Fonte: Garcia, 2018, p. 42

Figura 18



Fonte: Garcia, 2018, p. 45

Tanto a fotografia da família quanto as cartas e os cartões postais funcionam como fragmentos de memória - vale ressaltar que a memória também é uma forma de repetição, cuja experiência se difere do vivido - que narram acontecimentos a partir de uma perspectiva interpessoal, que remontam a história da própria escritora.

Como o tempo, que não nos seria sensível não fossem os acontecimentos e as mudanças que o escandem (e que, realizando, frustrando ou superando as expectativas dos sujeitos, afetam a cada instante seus estados), o espaço, do mesmo modo, não surge diante de nós, como extensão ou como jogo de relações entre os objetos que o constelam, a não ser a partir de nós, no momento em que nos apreendemos como presentes a nós mesmos em nossa relação com uma exterioridade, seja qual for exatamente sua natureza. Em compensação, para um sujeito perfeitamente dobrado sobre si mesmo e que se acreditasse imutavelmente idêntico ao que ele é, não haveria por definição nem espaço nem tempo - em todo caso, nem duração que passe, nem extensão para ele onde se situar. Assim, com a condição de relativizar meu “ser”, isto é, de descobrir o ser do outro, ou sua presença, ou de me descobrir eu mesmo como parcialmente outro, eu faço nascer o espaço-tempo, como suporte de diferenças posicionais entre mim mesmo e meus semelhantes, como efeito de sentido induzido pela distância que percebo entre meu aqui-agora e todo o resto - lugares distantes, tempos distintos -, ou ainda, como resultante da relação que me liga, eu sujeito, a um objeto cujas formas discretas, à medida que as recordo, me revelam a mim mesmo (Landowski, 2002, p. 68).

Mesmo havendo um distanciamento, através do tempo, dos fatos rememorados, estes só afetam a poeta porque ela se vê presente na relação com a exterioridade. Ao descobrir o ser do outro, ela se descobre também como esse outro. Na concepção de Landowski (2002), para que essa descoberta seja possível é preciso fazer nascer o espaço-tempo, como suporte que difere o sujeito do outro, fazendo-o perceber seu aqui-agora em relação a lugares, pessoas, tempos e

acontecimentos distantes. Ou ainda, permitindo-lhe, à medida que esses vínculos são recordados, reconhecer a si mesmo.

Os registros familiares bem como as fotografias das lágrimas, das obras de Debret, das ruínas da UERJ e da ponte *Marie* acontecem como forma de narrativa, ao dar acesso à experiência do processo de escrita da poeta, como também ao montar e recontar suas memórias do período em que esteve na França. Entretanto,

O dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade (Brizuela, 2014, p. 11).

As palavras atreladas às imagens fotográficas na poesia de Garcia acontecem numa perspectiva narratológica, ao elucidar fatos cotidianos de sua realidade, os quais foram selecionados, recortados, montados, abordando-os de forma real ou ficcional, o que nos causa a impressão, enquanto leitores, de estarmos lendo em seu poema uma sequência de narrativas. Nesta perspectiva, a maneira como texto e imagem são colocados em sua poesia nos permite entendê-la como forma de narrativa visual.

Contudo não podemos, nem é nosso interesse, definir a poesia de Marília dentro de um arquétipo, mas sim perceber as diversas possibilidades de conceber sua produção. Se por um lado temos um poema que pode ser compreendido pela chave da narrativa visual, por outro temos “o poema no tubo do ensaio”, que experimenta os limites entre os gêneros poema e ensaio.

De antemão, o título nos oferece ao menos duas possibilidades de interpretação para a palavra “ensaio”: no sentido do ensaio enquanto gênero textual – “o texto deixa de ser poema por ser um livro de ensaios?/ ou se faz poema por não sê-lo? um poema poderia ser tão/ crítico quanto um ensaio?” (Garcia, 2018, p. 74) –, uma vez que sua escrita discute criticamente sobre como se escreve poesia, contextualizando, inclusive, com poemas de outros escritores, como Charles Bernstein, Emmanuel Hocquard, Haroldo de Campos e Louis Zukofsky; ou ainda, o ensaio pode ser entendido no sentido de teste – “tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando/ de descobrir algo escrevendo: descobrir com a mão/ entrar na escrita ao modo da tradução” (Garcia, 2018, p. 62) –, ao escrever uma poesia que experimenta, que testa formas de ser/dizer, por exemplo, quando escreve versos que no seu conteúdo e discussão traz características muito próprias ao ensaio (enquanto gênero), quando traz a fotografia como forma

de narrar seus versos, quando cita links da internet. Esse jogo que experimenta formas faz de sua produção uma poesia que ensaia, que faz testes.

O livro *Parque das ruínas* traz poemas que fazem testes, que experimentam. O projeto poético de Marília Garcia é uma poesia de teste, como se lê no livro *Um teste de resistores* (2014): “em 2014 publiquei um livro que era um teste/ e que conversava com o livro de hocquard/ tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio/ para dentro do poema (Garcia, 2018, p.69); e também no livro *Câmera lenta* (2017), ao trazer elementos próprios do cinema para compor seus poemas, como vimos no capítulo anterior.

No texto “o poema no tubo de ensaio” (Garcia, 2018), a poeta ensaia a poesia nas diferentes possibilidades de escrita e de abordagem temática. O gênero poético se confunde com o ensaístico de modo que não é possível analisar os limites entre um e outro; sua escrita testa limites e transgride definições. Diferentes testes nos são apresentados, sendo o experimento poético o principal deles.

“O poema no tubo de ensaio” acontece nessa possibilidade de ensaiar, de testar o poema, ao passo que nos entrega uma metapoesia, ao tratar por diversas vezes da sua feitura, dando-nos acesso à tessitura de seus versos. O extenso poema é dividido em nove “testes” ou em nove partes, e cada um pode ser lido de forma independente, são eles: [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] e [testar a poesia].

A primeira parte, “[1, 2, 3 testando]”, contextualiza como foi escrito o texto. O aspecto metalinguístico, metapoético se sobressai, a poeta apresenta o seu procedimento de escrita na construção desse poema.

quando comecei a escrever esse texto  
 para uma jornada sobre o ensaio na unifesp  
 eu queria falar de um poema do escritor americano  
 charles bernstein o poema era um teste  
 chamado “um teste de poesia”  
 eu queria começar falando  
 daquele teste mas acabei sendo levada a falar de  
 outro teste  
 (Garcia, 2018, p. 59)

Inicialmente a voz poética conta que pensou em escrever sobre o poema “Um teste de poesia”, do escritor americano Charles Bernstein e mencionará esse desejo diversas vezes ao longo do texto. Contudo, só na sua última parte voltará ‘de fato’ ao poema de Bernstein. Na

verdade, desistirá de lê-lo, mas direciona o leitor a fazer a sua leitura através de um link onde pode encontrar o texto traduzido. Como se lê:

que o leitor não desista  
e possa ler a tradução do haroldo de campos:  
<http://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>  
(Garcia, 2018, p. 78)

Conta Garcia (2018) que um chinês estava traduzindo um poema de Bernstein e precisou tirar algumas dúvidas, para tanto enviou uma carta cheia de perguntas. Versificando essas perguntas, o poeta escreveu “Um teste de poesia”. Embora decida falar de outro teste, é nessa mesma perspectiva, de testar a poesia, que escreve a poeta, mas especialmente testando os limites do poema e do ensaio, haja vista esse poema ter sido escrito para um evento sobre o gênero ensaio.

Percebe-se, desse modo, que, em uma jornada sobre o ensaio, Marília queria escrever sobre um poema e, por isso, realiza uma testagem não apenas a respeito dos limites e das restrições da própria jornada sobre o ensaio, mas também da poesia enquanto gênero textual, visto que, neste caso, o seu poema precisaria conter alguma carga teórica pertinente sobre o gênero ensaio (Bittencourt; Mayer, 2022, p. 38-39).

O poema se constitui, portanto, desse hibridismo entre os gêneros, de uma poesia fronteira, “ora repete traços característicos do gênero poesia, ora repete traços característicos do gênero ensaio, convertendo seu trabalho em exercício de experimentação” (Bittencourt; Mayer, 2022, p. 39). E, esta experimentação não acontece apenas no âmbito dos gêneros, mas também concerne nos diferentes testes que a escritora vai se referir ao longo do texto.

Além do teste de poesia de Bernstein, um outro teste do qual trata a poeta, ainda nesta primeira parte do poema, refere-se a um teste laboratorial, o exame para verificar o contágio do Ebola, o que para ela “extrapolou a condição de teste laboratorial/ foi um teste que virou teste coletivo” (Garcia, 2018, p. 59).

Em meio ao surto mundial do Ebola, no ano de 2014, um homem vindo da Guiné ao Brasil foi internado com sintomas associados à doença, o teste fora realizado e dera negativo. Contudo, ressalva Garcia:

mas desde que a suspeita de contaminação tinha aparecido  
o teste laboratorial passou a levantar algumas questões éticas  
ligadas à possibilidade de patrulhamento das fronteiras  
e nos submeteu a vários questionamentos

provocados pela ideia de teste  
(Garcia, 2018, p. 60)

É movida por esses questionamentos, certamente, que discute as diversas ideias de testes. Ao retomar a escrita do texto, quatro meses depois, a poeta relata que precisou passar por uma série de testes realizados pela polícia francesa, ao fazer uma viagem à França, onde passaria sete meses, “o teste é composto de várias etapas [...]” (Garcia, 2018, p. 60), como entrevista, exames oftalmológicos e um raio-x. Após a realização dos testes no setor da imigração, a escritora conta que sonhou que faria um teste, no sonho o teste era um texto: “eu escrevia um texto e entregava para alguém/ a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado/ a pessoa me explicava que o texto precisava ser refeito” (Garcia, 2018, p. 60).

Ao refazer o texto, a poeta se dá conta de que estava escrevendo e não traduzindo, mas a pessoa afirmava que era uma tradução. Com isso, a escritora percebe que, no sonho, escrever e traduzir eram a mesma coisa,

tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando  
de descobrir algo escrevendo: descobrir com a mão  
entrar na escrita ao modo da tradução  
(Garcia, 2018, p. 62)

A estratégia de experimentar as palavras, como se faz na tradução, é sem dúvidas um dos recursos utilizados por Marília Garcia para escrever esse poema. Aqui também se encontram outros significados para a palavra teste: o experimento que por si só já é um teste; a tradução como forma de experimento das palavras; e, a escrita tal qual essa possibilidade de testar, de experimentar as palavras.

O experimento dos vocábulos não diz respeito apenas às escolhas lexicais, mas ao entrecruzamento de outros discursos que incluem diálogos com fragmentos, dizeres de outros escritores; com outras manifestações artísticas, como o cinema e a fotografia; com os acontecimentos mundiais/nacionais; com o tempo e o espaço onde estão inseridos. Haja vista, parte da poesia contemporânea construir “um discurso-percurso-corpo pontuado por citações afetivas ou, em outras palavras, por momentos de encontros discursivos” (Leone, 2015, p. 132).

Podemos compreender este estilo de poesia sob a perspectiva que Garramuño (2014) define a literatura fora de si, uma literatura que supõe a imaginação de novas comunidades. Segundo a autora, as comunidades construídas nesses textos

não se referem a tradições nacionais, nem a espaços fixos e fechados, nem ainda a trajetórias sócio-históricas semelhantes, mas a fluxos contingentes de amizades, leituras e mútuas inspirações transnacionais (Garramuño, 2014, p. 31).

Além desses fluxos, no texto de Marília Garcia há outros engendramentos de uma poesia fora de si, quando trata, por exemplo, da experiência cotidiana, abordando as várias formas de testar a nossa vida no dia a dia com as diferentes materialidades que nos circundam. Na abordagem dessa experiência, retoma à leitura de Avital Ronell, professora e crítica literária, no livro *The test drive*,

em que analisa a centralidade do teste  
na experiência cotidiana:  
desde os testes de QI aos testes de comércio os motores  
[...]

segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja  
testado ou ao menos sujeito ao teste  
(Garcia, 2018, p. 62-63)

Marília Garcia discute os diversos significados para a palavra teste; empreende várias e diferentes formas de testar, testa o limite da poesia, testa as palavras, as formas de expressão, testa o leitor.

no sonho que descrevi eu fazia um teste  
não importava tanto o resultado mas sim testar  
aqui eu começo testando esse texto: [alô 1 2 3 testando]  
eu testo a paciência de vocês testo o tempo de leitura  
de cada um  
(Garcia, 2018, p. 63)

O poema em si já é uma forma de teste, ao experimentar os limites desse gênero em contrapartida ao ensaio. No fragmento “[testar o mundo]”, a poeta compreende o ensaio como teste, experimento e prova; apresenta algumas definições para o ensaio, segundo Max Bense e Jean Starobinski; e relaciona essas definições com o seu procedimento de escrita. Para Max Bense, o ensaio significa tentativa, “assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa/ de falar* - como aqui eu tento falar - e ao mesmo tempo/ como uma *tentativa de testar o mundo* (Garcia, 2018, 64).

para usar as palavras de jean starobinski  
numa definição que se aproxima da de bense

“os ensaios levantam a possibilidade de pôr à prova  
o mundo mas também a própria capacidade de testar”  
(Garcia, 2018, p. 64)

Conforme Garcia (2018), essa capacidade de teste que há no ensaio poderia ser usada para sua definição, mas, na verdade, aponta para uma indefinição. O procedimento do ensaio de testar o mundo é o mesmo para testar a si mesmo, para isso dispõe de restrições.

a cada vez é preciso produzir as *restrições*  
como diz o jacques roubaud  
um texto produzido a partir de uma restrição  
fala desta mesma restrição.  
(Garcia, 2014, p. 65)

Neste texto, em que são entretecidos ensaio e poema, não há como examinar as restrições de um e de outro gênero, logo a poeta não produz a partir das restrições, mas excede seus limites. Com isso, causa incômodo num leitor circunspecto. Lemos poema ou ensaio? Onde estão os limites de cada um? Onde começa o ensaio? Onde há poesia? O que os define?

Questiona-nos a poeta em “[testar a memória]”, retomando uma entrevista concedida pelo escritor francês Emmanuel Hocquard:

em que medida o poema pode formular um pensamento?  
quais questões levanta? como faz isso?  
qual forma utiliza qual dispositivo?  
  
se escrever ensaisticamente é escrever experimentando  
será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?  
[...]  
  
será que um poema pode ser colocado no tubo de ensaio?  
(Garcia, 2018, p. 66-67)

Formular pensamentos, levantar questões, escrever experimentando, é assim que Garcia coloca o poema no tubo de ensaio, testa os limites entre os gêneros e burla as restrições. Ao mencionar Charles Bernstein, que escreve o poema “um teste de poesia”, a poeta lembra outro teste de poesia, “um teste de solidão”, de Emmanuel Hocquard. Segundo a poeta, a história da escrita do livro de Hocquard se aproxima de como Michel de Montaigne escreveu seus ensaios:

a história da escrita deste livro nos aproxima de montaigne  
hocquard se isola numa cabana em bordeaux  
e busca pensar o mundo e pensar a solidão  
assim escreve o livro

a história dos *ensaios* de montaigne é conhecida:  
 ele se retirou do mundo  
 seguindo a tradição humanista de refletir na solidão  
 e foi viver nas propriedades de sua família em bordeaux  
 para escrever a si próprio  
 (Garcia, 2018, p. 67)

Ao escrever na solidão, o escritor observa a si próprio e o mundo que o cerca. Reavendo essas práticas de Hocquard e Montaigne, a escritora faz de seus textos um modo de escrever o mundo e de pensar diferentes formas de escritas, bem como essas formas se situam e atendem (ou não) aos distintos gêneros textuais/literários. Testar o mundo é, pois, testar a si mesmo e seu modo de dizer-se no mundo.

Ler o mundo é poder nomear as coisas que vemos, que tocamos. Para Bosi (2000), “esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é doador de sentido” (Bosi, 2000, p. 163). E dar sentido não só porque dá nome, porque escreve sobre, mas o faz igualmente quando olha, quando lê.

Na sua ida à França, Marília Garcia precisou realizar um teste oftalmológico de leitura, na ocasião pediram que lesse um verbete da enciclopédia de Diderot. O texto lido é citado, entre aspas e itálico, em “[testar a vista]”, aborda a questão do ensaio, da prova e do experimento, fazendo alusão a cada um.

*A experiência é relativa à existência  
 o ensaio ao uso  
 a prova aos atributos  
 (Garcia, 2018, p. 68)*

O teste de poesia em “o poema no tubo de ensaio” passa por essas três concepções: experimentar, ensaiar e pôr à prova o ser da poesia. Testar a poesia é um procedimento de escrita da própria escritora, como lembra em “[testar os resistores]”:

em 2014 publiquei um livro que era um teste  
 e que conversava com o livro de hocquard  
 tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio  
 para dentro do poema  
 será que assim daria para ver  
 a carga teórica de um poema?  
 depois de publicado o livro me perguntaram:  
 por que você insiste em chamar de *poema*?  
 será que o poema continua sendo poema?  
 será que o poema deixa de ser poema  
 por que se confunde com outro gênero?

será que esse teste poderia ser um ensaio?  
 quais os limites de cada um? quais as medidas?  
 ferramentas? restrições?  
 (Garcia, 2018, p. 69)

O livro ao qual a poeta se refere trata-se de *Um teste de resistores*, publicado pela primeira vez em 2014, pela editora 7letras, no qual a poeta incorpora características próprias ao ensaio em seus poemas. O limiar entre os gêneros é empreendido especialmente no poema “a poesia é uma forma de resistores?”. A poeta discute o que seria a poesia como forma de resistência e se a poesia é uma forma de resistência; assim como discute o que é a poesia.

A pergunta em torno do que poderia definir a poesia está presente também em “o poema no tubo do ensaio”, em que há o questionamento sobre quais são os parâmetros que definem um poema. Certamente, o objetivo da escritora, com este questionamento, não é necessariamente encontrar a resposta para tal pergunta, mas nos fazer refletir sobre o lugar da poesia contemporânea e como esta tem se manifestado.

se quero pesar a poesia                      quais são os parâmetros?  
 a relação com determinada tradição? o verso? o tom?  
 o que faz um poema ser um poema?  
 talvez seja difícil pesar porque temos um excesso  
 de parâmetros  
 (Garcia, 2018, p. 70)

Em *O ser e o tempo da poesia* (2000), Alfredo Bosi traz essa discussão da poesia enquanto resistência ao passo que busca compreender o ser da poesia, isto é, o que a constitui.

**A poesia resiste à falsa ordem**, que é, a rigor, barbárie e caos, "esta coleção de objetos de não amor" (Drummond). **Resiste ao contínuo "harmonioso"** pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e **resiste imaginando uma nova ordem** que se recorta no horizonte da utopia. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, **o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes** (Bosi, 2000, p. 169 - *grifos nossos*).

A ordem da qual fala Bosi pode ser compreendida como os parâmetros sobre os quais fala Garcia. Embora a discussão de Bosi aconteça em um momento diferente do que produz Marília Garcia, ainda assim podemos pensar a partir das perspectivas de ambos sobre o que faz um poema ser poema.

Segundo a poeta, há um excesso de parâmetros para a poesia, contudo, sua forma de resistência consiste em burlar essas ordens, criando para si novas ordens, ou, melhor, desordens. O poema não precisa ser um contínuo harmonioso, mas se contrapõe a formas e métodos, contradiz a ordem.

Em “[testar a solidão]”, a poeta cita a antologia poética de Louis Zukofsky, na qual o escritor reúne e compara textos de várias épocas e com traduções diferentes, mas que abordam o mesmo tema. Segundo Marília Garcia, essa é uma forma de buscar parâmetros, de ler de outro modo, de testar (Garcia, 2018).

Por outro lado, a poeta busca testar o poema pelos parâmetros do ensaio: “estou tentando pesar um poema com os parâmetros do ensaio/ será possível pesar colocando na balança coisas distintas?” (Garcia, 2018, p. 71). Em contrapartida, a poeta questiona que Zukofsky faz o mesmo (pesa coisas distintas) mesmo usando apenas poemas, pois cada um traz a medida de sua época, cada um traz um parâmetro.

A poeta volta a citar “Um teste de solidão”, de Emmanuel Hocquard:

no livro *um teste de solidão*  
 emmanuel hocquard observa o mundo e reflete  
 ele se isola numa casa com jardim e constrói uma cabana  
 contempla o mundo medita reflete  
 busca compreender algo que seria uma realidade provisória  
 ele maneja o mundo com as palavras  
 ele maneja as palavras  
 às vezes vai à padaria comprar pão  
 vê a padeira que se chama viviane  
 compra pão volta para casa observa e escreve  
 (Garcia, 2018, p. 71)

Observar o mundo não é apenas uma atividade contemplativa, passiva, mas sim ativa, é um modo de manejar as palavras a partir daquilo que observa. Marília Garcia retoma mais uma vez os ensaios de Montaigne, cuja produção parte de sua experiência pessoal e de sua leitura do mundo. Esse exercício de isolar-se e de contemplar a sua volta, o que acontece em ambos trabalhos, é uma forma de testar as palavras, testar a escrita, testar a si mesmo e testar o universo ao seu redor, bem como testar o ensaio: “talvez nesse sentido exista uma indistinção no ensaio/ entre o teórico e o literário” (Garcia, 2018, p. 73)

Conforme Garcia, tanto os ensaios de Montaigne como os poemas de Hocquard em um teste de solidão buscam fazer uma leitura do mundo. O mesmo faz a poeta no poema “parque das ruínas”, no qual faz uma leitura desde o período que esteve na França, a partir das

fotografias que fez da ponte *Marie*, até as leituras de obras de Debret, as ruínas da UERJ e os cartões postais da época de 1945/1946.

Outra questão levantada por Marília, sobre um teste de solidão, é o fato de que o livro é um poema longo composto por 58 textos. O livro *Parque das ruínas* (Garcia, 2018) é composto essencialmente de dois poemas, contudo, cada um desses poemas é subdividido em fragmentos que podem ser lidos independentemente. O poema “parque das ruínas” é composto por 19 textos e 36 imagens fotográficas; “o poema no tubo de ensaio”, por sua vez, é composto por 9 textos.

A poeta ainda questiona se cada texto de “um teste de solidão” poderia ser um ensaio. Esse mesmo questionamento pode ser levantado acerca de seus poemas: será que o que lemos é mesmo poesia? Por outro lado, poderíamos considerá-lo um livro de ensaios? “Talvez seja essa a pergunta ao ler certos livros:/ o que faz um poema ser um poema?/ e por que você insiste em chamar de poema? me perguntaram” (Garcia, 2018, p. 73).

No final do poema, Garcia ainda levanta a problemática em relação aos subtítulos que, para ela, são como uma espécie de etiqueta. Esta discussão é amplamente discutida no poema seguinte: “[testar a etiqueta]”. Neste texto, a poeta fala sobre o livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, “experimento que ganhou algumas etiquetas: poema longo livro de viagens livro de ensaios.” (Garcia, 2018, p. 74).

Mais uma vez a poeta levanta a questão do que faz um texto ser ou não um poema:

o texto deixa de ser poema por ser um livro de ensaios?  
ou se faz poema por não sê-lo? um poema poderia ser tão  
crítico quanto um ensaio?  
as *galáxias* partem dos materiais do mundo  
(o visto ouvido vivido lido)  
e vai contar um percurso (e percorrer ao contá-lo)  
(Garcia, 2018, p. 74).

O método de escrita, enfatizado pela poeta, continua sendo o mesmo citado anteriormente: ler o mundo e escrever a partir da experiência dos acontecimentos. A repetição acerca desse método enfatiza o modo de se pensar e escrever poesia, mas a repetição se configura também como o método usado pela escritora para a feitura de seus versos: “repetição não só linguística mas, de fato, procedimental” (Cunha, 2020, p. 29). A criação a partir da repetição “dialoga fortemente com a maneira criativa de Garcia, que lida com seus textos de uma perspectiva eminentemente procedimental e oficiosa” (Cunha, 2020, p. 29).

Além de usar a repetição como um procedimento de escrita, a poeta causa instabilidade no significado de algumas palavras ao repeti-las, como é o caso da palavra teste, repetida 85

vezes durante o poema (Bittencourt; Mayer, 2022). O que comunga uma vez mais com a ideia de repetição defendida por Deleuze (2018), a palavra repetida toma sentido diferente, pois já não é a mesma, mas ganha novo significado conforme seu contexto de uso.

Desse modo, ao repetir a mesma palavra ao longo dos versos, Marília provoca certa instabilidade em seu significado, um efeito que se cria no mesmo vocábulo e por intermédio dele: traz ao texto os múltiplos significados que podem constar na mesma palavra e, com isso, apropria-se também, declaradamente, do texto de outros(as) autores(as) (Bittencourt; Mayer, 2022, p. 40).

Ao apropriar-se, por exemplo, das *Galáxias*, de Haroldo de Campos, a escritora pontua que a discussão acerca do poema como ensaio poderia também ser colocada em evidência. Porém, a poeta prefere se apropriar de outro poema e elencar, assim, outra discussão. Testando as diversas possibilidades de ser e de se dizer através da escrita.

poderia ler essa *lâmina* de *galáxias*  
e colocar na balança para pesar como um ensaio

mas queria mesmo era falar do poema de charles bernstein  
“um teste de poesia”  
estamos quase chegando nele  
(Garcia, 2018, p. 75)

A ideia de teste é retomada aqui e será abordada ainda muitas vezes no poema. Mas o que destacamos neste trecho é o diálogo que a poeta estabelece com o leitor: “estamos quase chegando nele”, e, de fato está, temos mais um trecho do poema e, em seguida, a poeta abordará o teste de poesia. Porém, ao chegar o momento de falar sobre o poema, a escritora desiste e volta a falar com o leitor:

por fim queria ler o poema “um teste de poesia”  
do charles bernstein  
mas vou desistir  
que o leitor não desista  
e possa ler a tradução do Haroldo de Campos  
<http://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>  
(Garcia, 2018, p. 78)

No diálogo com o leitor, a poeta não só comunica sobre sua desistência em falar sobre o poema de Bernstein, como oferece um caminho extratexto para que o leitor mesmo possa buscá-lo e acessá-lo. Outrossim, a problemática que pode ser levantada através desse diálogo,

como nos demais poemas que fazem parte do livro, é a questão da voz poética a qual é profusamente autoral. A nosso ver, isso se dá principalmente porque o texto reflete sobre o processo de construção e de elaboração dos poemas. A linguagem metapoética, o discurso sobre a sua feitura, coloca-nos frente às reflexões da própria escritora acerca de seu processo de escrita, bem como de experiências pessoais, como sua viagem para França, dando-nos a impressão por vezes de que estamos diante de um diário de viagem, como acontece especialmente no poema “parque das ruínas”.

Contudo, embora haja essa experiência pessoal sendo relatada não vemos aqui um eu poético que se sobressai, um eu identitário, ensimesmado, isto é, preso em si mesmo, já que as experiências com o mundo exterior e as relações com a escrita fazem com que seus poemas operem movimentos para fora do eu, a voz escreve em face de outros, de exterioridades, e não de um eu subjetivo e interiorizado.

Na oitava parte do poema, “[testar o espaço]”, podemos perceber a voz poética vazia de interioridade, ao trazer a experiência de Emmanuel Hocquard quando etiqueta seus textos como sonetos.

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

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

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

da mesma forma que o autor faz uso de uma etiqueta poética  
para testar a ideia de poesia  
[ou certa ideia de poesia]  
ele também usa nesses testes  
um tão descritivo objetivo quase mecânico  
para falar de algo pessoal como a solidão  
para partir de uma experiência pessoal  
e testar o mundo

os textos de seu teste contém duplo movimento:

contemplam o mundo os objetos  
interagem com o que têm diante de si  
e ao mesmo tempo medem a linguagem  
(Garcia, 2018, p. 76-77)

A princípio, testar o espaço se trata de discutir e pensar acerca do números de linhas do texto, da disposição dos versos na página e como essa disposição pode ou não influenciar na definição do poema/soneto. Esta discussão, aparentemente obsoleta, fora abordada por Paes (1991), em seu depoimento para o livro *Artes e ofícios da poesia*, organizado por Augusto Massi (1991), o poeta afirma que o verso já não pode ser compreendido como uma sucessão regular de sílabas nem como cortes para atender a eufonia rítmica, mas será o fraturamento entre as semânticas da forma e do conteúdo. É, pois, sob esse fraturamento que tem se desenhado a poesia brasileira contemporânea.

Podemos entender ainda esses espaços, aos quais se referem o poema em questão, como meios por onde circulam a voz poética, o que se comprova nos últimos versos do trecho supracitado, quando sugere os movimentos que os textos fazem através da interação com o mundo e com os objetos que estão diante de si, ademais quando testam a linguagem.

A escrita parte de um lugar, de um espaço e das experiências que são feitas ali, do “modo de presença no mundo” (Landowski, 2002, p. 70), o qual se configura através de “uma forma única de atenção sensível, uma disponibilidade total, um acordo imediato com as coisas e as pessoas que ali advêm, com os miúdos acontecimentos previsíveis” (Landowski, 2002, p. 70-71). Essa é a estratégia usada por Marília Garcia, seus procedimentos partem de experiências com o outro, com os objetos e com os acontecimentos cotidianos. É uma poesia que testa o olhar. É uma poética do olhar. E este olhar é sensível, atencioso.

Destacamos o contato com o outro, especialmente com escritores e, conseqüentemente, com os seus respectivos textos, o que confere à poesia de Garcia o aspecto interpessoal. Ao dialogar com o fazer de outros escritores, problematiza seu próprio modo de escrita. Sua poesia está a todo momento fazendo testes, experimentando, sobretudo, os limites do poema.

Em “[testar a poesia]”, última parte de “o poema no tubo de ensaio”, a escritora traz o texto “O que faz um poema ser um poema?”, de Charles Bernstein, e ainda disponibiliza o link do *Youtube*, onde se pode assistir a sua leitura.

esse poema é uma performance  
e gostaria de descrevê-la:  
charles bernstein diz que vai ler um poema  
chamado “o que faz um poema ser um poema?”  
e diz que vai ligar o cronômetro

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

“O que faz um poema ser um poema?”

Não é a rima das palavras no fim do verso  
 Não é a forma  
 Não é a estrutura  
 Não é a solidão  
 Não é o espaço  
 Não é o céu  
 Não é o amor  
 Não é a luminosidade  
 Não é o sentimento  
 Não é a metrificação  
 Não é o lugar  
 Não é a intenção  
 Não é o desejo  
 Não é o tempo  
 Não é a esperança  
 Não é o tema escolhido  
 Não é a morte  
 Não é o nascimento  
 Não é a paisagem  
 Não é a palavra  
 Não é o que há entre as palavras  
 Não é a metrificação  
 Não é a...  
 (Garcia, 2018, p. 79)

Em torno da pergunta “o que faz um poema ser um poema?”, quais são seus parâmetros, a resposta que surge é uma série de negações acerca do texto poético, isto é, evidencia-se aquilo que ele não é, mas não se alcança uma definição do que ele seja. Segundo Florência Garramuño (2016), quando perguntamos acerca do lugar da poesia, na verdade, visto de outra perspectiva, estamos buscando uma definição de poesia que é constantemente adiada e lançada para frente. É improvável, na contemporaneidade, encontrarmos uma definição para a poesia. Desta feita, conclui a crítica, “a poesia constroi para si um lugar que melhor caberia descrever como *impróprio*” (Garramuño, 2016, p. 11).

Penso que esse lugar impróprio da poesia contemporânea se relaciona de modo estreito com a elaboração de um trabalho com o impessoal que, para além da doutrina modernista do impessoalismo em poesia, se define como limiar entre o pessoal e o impessoal que faz da voz lírica um lugar impróprio. (Garramuño, 2016, p. 11)

Parte dessa impropriedade está relacionada ao fato de não termos um conceito definitivo de poesia, mas acepções. Portanto, não há um lugar, uma definição de poesia. Por outro lado, o impessoalismo, do qual trata Garramuño (2016), diz respeito ao sujeito despido de toda interioridade. Com isso não há o apagamento ou a ausência do sujeito, mas este “se volta para a exterioridade de situações, relações e experiências” (Garramuño, 2016, p. 12).

Em Marília Garcia, as experiências de outras leituras, dos lugares por onde passou, dos eventos que participou ecoam fortemente na sua poesia. Embora sua escrita emane, em grande parte das vezes, das suas próprias experiências, “a voz escreve, sempre, entre: entre lugares, entre pessoas, entre coisas” (Garramuño, 2016, p. 12). Portanto, não podemos entendê-la como uma escrita subjetiva ou confessional, pois seu texto parte de uma exterioridade e acontece a partir de experiências com a multiplicidade, com as singularidades.

Por fim, temos o poema P.S., como o título já sugere, é um texto *post scriptum*, trata-se de uma nota acerca dos poemas anteriores, dividida em duas partes. Na primeira, a poeta faz considerações sobre as vezes que apresentou os poemas: em novembro de 2014, “o poema no tubo de ensaio” foi apresentado na Jornada de Literatura Contemporânea da UNIFESP; em 2015 o texto foi reescrito e publicado no livro “Sobre poesia: outras vozes”, pela 7letras, Organizado por Célia Pedrosa e Ida Alves; em 2016, apresentou o “parque das ruínas” na ABRALIC da UERJ, o texto também foi publicado no livro *Câmera lenta*, em 2017, pela Companhia das Letras; sua última apresentação também aconteceu em 2017, na PUC-SP, no encerramento de uma disciplina ministrada pela professora Maria Rosa Duarte de Oliveira. Ao final da apresentação, a poeta foi surpreendida pelo comentário de uma aluna, a respeito de sua performance:

neste dia  
 uma aluna se levantou ao final      fez alguns comentários  
 sobre o formato da fala      e disse que ao me ver entrar na sala  
 e perceber que eu estava grávida  
 ficou se perguntando como eu conseguiria fazer a “performance”  
 Isto é

*como eu me jogaria no chão com aquela barriga*

ela disse que até ali  
*performance* para ela era isto: se jogar no chão  
 naquele dia eu não me joguei no chão  
 mas me lembrei do *nu descendo a escada*  
 do marcel duchamp      o marcel duchamp diz que o  
 movimento

é a origem desta tela  
 mas o movimento ali      diz ele  
 está no espectador:      “no fundo é o olho do espectador

que incorpora o movimento ao quadro”  
(Garcia, 2018, p. 84)

O movimento do qual trata Marília Garcia em seu poema é o motor dos dois poemas que fazem parte do livro *Parque das Ruínas* (2018), mas está sobretudo “no olho do espectador e na escuta de quem lê” (Garcia, 2018, p. 84), assim como acontece na obra de Marcel Duchamp, “Nu descendo uma escada” (1912), sobre a qual a poeta faz menção.

Figura 19



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/nu-descendo-uma-escada-no-2-1912>

Nessa obra, Duchamp apresenta uma experiência de movimento que é desencadeada pela desaceleração e pelas experimentações cronofotográficas, as quais “consistiam em tirar sucessivas fotografias de vários instantes de um movimento, capturadas em uma única chapa fotográfica” (Pereira, 2012, p. 88). O tempo cronofotográfico é desacelerado, o que permite, no quadro de Duchamp, desacelerar a figura que desce a escada, sendo possível visualizar o movimento dilatado no tempo (Pereira, 2012).

Esse desaceleramento pode ser visto ainda na poesia de Marília Garcia, o que exige do leitor um olhar atento sobre as diferentes formas de movimentos operantes em seus textos. Sua poesia coloca o leitor em movimento do olhar e do ouvir, sugerindo um modo para ler seus poemas: “estes dois textos foram escritos para serem falados/ ao contrário desta nota que digito para ser lida” (Garcia, 2018, p. 83).

também gostaria de pensar que o movimento  
é o motor desses dois textos      um movimento  
que está no olho do espectador  
e na escuta de quem lê

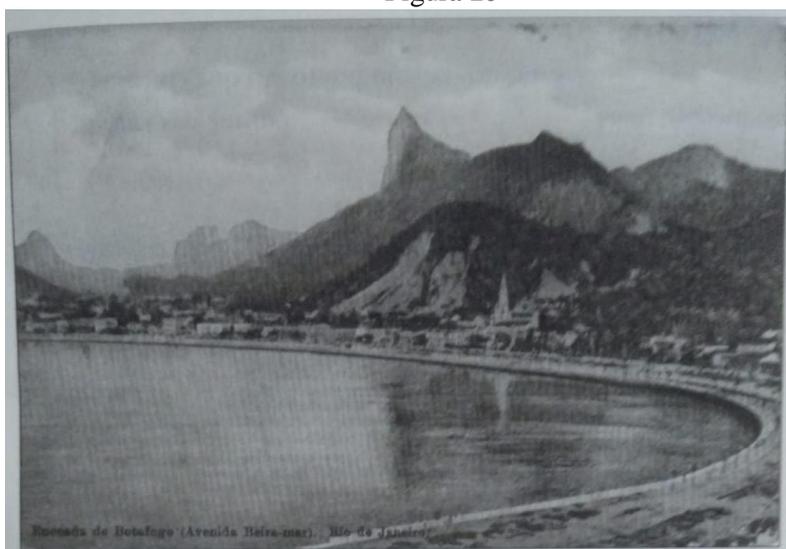
que este livro possa ser uma espécie de *site specific*  
e se refazer a cada leitura e contexto  
podendo se jogar no chão também quando preciso  
(Garcia, 2018, p. 84)

Uma poesia em movimento exige um leitor em movimento. Inclusive, para interpretar seus poemas, é preciso fazer esse movimento de ida e vinda nas mais diversas formas de artes e áreas de conhecimento. Outrossim, o movimento de seus textos está presente na forma como as palavras e os versos estão dispostos nas páginas. Desta feita, tanto os dois poemas como a nota final de seu livro circunscrevem movimentos que operam concomitantemente com o leitor.

Por fim, nesta primeira parte da nota, Marília Garcia espera que seu livro possa ser uma espécie de *site specific*. O termo diz respeito a obras criadas e planejadas, geralmente a título de convites, em lugares estratégicos como áreas urbanas, ambientes naturais ou galerias. Nesses espaços, os artistas realizam intervenções a fim de projetarem suas obras (Enciclopédia Itaú Cultural, 2015). Ao tratar o livro/poema como *site specific*, trabalhamos com a ideia do texto como algo inacabado e permeado por vários significados, a depender do objetivo para o qual se destina. Sendo assim, o livro/poema pode ser (re)feito a cada leitura e a cada novo contexto no qual esteja inserido.

A segunda parte do poema se caracteriza como uma segunda nota que trata dos cartões postais que a poeta vai em busca quando está na França “para descobrir o que as pessoas se diziam durante a guerra” (Garcia, 2018, p. 84).

Figura 20



Fonte: GARCIA, 2018, p. 85

Figura 21



Fonte: Garcia, 2018, p. 85

A imagem acima se trata de um cartão enviado ao Rio de Janeiro, em 1914. No final do texto, a poeta apresenta a transcrição traduzida do cartão postal:

*10 de novembro  
 Meus queridos  
 queridos amigos.  
 Neste momento de tanta dor, que alento seria ter notícias suas.  
 Estou triste mas cheia de confiança e coragem. Lamento não  
 pode ser útil. Gostaria tanto de estar perto e dividir o pesar.  
 Penso muito e com todo afeto em vocês. Um beijo nas crianças.  
 (Garcia, 2018, 86)*

Ao trazer o cartão-postal bem como sua transcrição, o caráter híbrido entre os gêneros, sobressai ao conteúdo escrito no cartão, transcendendo, assim, o aspecto verbal. Partimos da compreensão de que “o hibridismo consiste na articulação de diferentes gêneros em uma obra” (Porto; Porto, 2011, p. 153). Desta feita, “a combinação de gêneros ocorre quando ao texto literário são incorporados diferentes gêneros, que podem ser literários ou extraliterários” (Porto; Porto, 2017, p. 154).

O hibridismo em Marília Garcia, no entanto, não se destaca apenas no poema supracitado em relação aos cartões-postais, mas em todo o livro: ao trazer fotografias, obras artísticas, quadros de aviso e cartaz; bem como ao confundir os gêneros poema, ensaio e nota. Neste ínterim, corrobora Oliveira (2015):

O texto literário faz-se mediador de outros sistemas semióticos, e vice-versa. Desvincula-se do verso, quase chega a dispensar o verbal. Encena-se uma nova estética do olhar, que estabelece um hibridismo singular, uma contínua tensão entre o legível e o visível. (Oliveira, 2015, p. 24-25)

Se há um exercício do olhar em perceber as exterioridades, como dito anteriormente, esse olhar está igualmente voltado para o seu próprio fazer literário, como identificamos no seu poema-nota.

termino com este cartão postal  
[um século depois]  
de volta ao rio  
termino no mesmo ponto em que comecei  
no mesmo lugar *parque das ruínas*  
ponto de partida e chegada

*“estou triste mas cheia de confiança e coragem”*  
(Garcia, 2018, p. 86)

O texto é finalizado com a poeta mencionando sua volta ao Brasil, após sua estadia na França. O trecho citado acima retoma os eventos narrados desde o primeiro poema, costurando seu texto como uma colcha de retalhos, composto por fragmentos dispersos. Este poema é mais uma vez um teste de poesia. Será possível uma nota *post scriptum* ser um poema? Cabe no poema o ensaio, o cartão-postal, a fotografia?

Ao mencionar sua volta ao Rio de Janeiro, ao museu Parque das ruínas, a escritora não se refere apenas a um lugar geográfico, mas especialmente ao ponto de onde parte sua escrita e para onde ela volta. Podemos compreender que com isso “transforma o ambiente geográfico e referencial num meio vivo e articulado, sensível e significante” (Landowski, 2002, p. 70).

*Parque das ruínas* (2018) é lugar de convergência e divergência, onde a poesia é antítese de si mesma. Esse caráter paradoxal é endossado, no trecho supracitado, a partir de algumas ideias que se contrapõem: término-começo, partida-chegada, triste-confiante. Mas, se revela em todo o livro, pela confluência híbrida entre os diferentes gêneros e as diferentes formas de expressão e de manifestação artística. A poesia de Marília Garcia está e se faz nos umbrais, é, pois, fronteiriça.

## 5 SÍNTESE DISJUNTIVA: POR UMA EXPEDIÇÃO NEBULOSA

Antes de mais nada (e depois de tudo que foi dito até aqui) é preciso ainda respondermos a uma pergunta: por que tratar *Expedição: nebulosa* (2023) nas considerações finais deste trabalho? Porque o livro viabiliza revisitarmos o projeto poético de Marília Garcia, porque, de fato, nos leva a uma expedição aos livros estudados aqui, permitindo-nos, assim, tecer considerações acerca da pesquisa empreendida.

À luz da síntese, *Expedição: nebulosa* (2023) nos ajuda a reunir elementos que se repetem no projeto de Garcia para produzir diferença. A disjunção, por sua vez, proposta por Deleuze e Guattari (2010), consiste exatamente na proposta de reunir as diferenças, quebrando a lógica binária, em que não precisamos fazer distinção entre ou isso ou aquilo, mas entender esse “ou” como inclusão e como marco em que tudo se torna possibilidade.

Os textos de *Expedição: nebulosa* (2023) se aproximam do ensaio, dialogam com outros poetas, outros artistas e outras manifestações de arte. O poema homônimo ao título do livro é uma publicação anterior ao livro, sendo performatizado pela poeta e publicado pela revista *Serrote*, em 2019. As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo aparecem insistentemente em suas experiências, assim como o extraordinário, os pequenos acontecimentos do dia a dia, o tempo presente, o desaceleramento. Esses procedimentos podem ser lidos em toda produção poética de Garcia. *Expedição: nebulosa* (2023) é, pois, um eco de seus livros anteriores, em que ouvimos a multiplicidade de vozes que forjam a sua poética, através da evocação de outros poetas, de outros poemas; em que vemos o entrelaçamento das diferentes formas de artes visuais e musicais; em que há a convergência, a síntese disjuntiva, entre a poesia e as outras formas de ser, entre os diferentes gêneros e formas de arte.

A poesia de Garcia segue em fluxo contínuo, não se prende a definições, não se preocupa em afirmar-se poesia, do ponto de vista do gênero. Quebra, portanto, com o binarismo, sua poética pode ser poema ou ensaio ou diário ou fotografia ou cinema. Vale ressaltar que entendemos este ou como inclusivo, portanto, “designa um sistema de permutações possíveis entre diferenças que sempre retornam ao mesmo, deslocando-se, deslizando” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 25). A produção de Garcia desterritorializa-se e reterritorializa-se, em contínuo movimento de produção de diferença e permitindo que estas diferenças entrem em contato, possibilitando uma abertura a novas perspectivas para a poesia.

O teste e a experimentação são marcas indiscutíveis na poesia de Garcia, seu projeto poético experimenta as diversas possibilidades de ser/estar da poesia, seus poemas “estão

sempre escapando, evitando definições do que seja a poesia, mas interrogando esta instância” (Reis, 2024, p. 111).

A poesia de Marília Garcia testa possibilidades, acontece junto com outras formas de linguagens e outras formas de arte. Lemos uma poesia imagética que desperta nossos sentidos, entre palavra, som e imagem, os quais são engendrados ao longo de seus versos. Fotografia e cinema perpassam seu fazer, bem como experiências de viagens e encontros, o que nos permite experimentar aquilo que escreve como quem vê e ouve não só como leitor, mas como quem conhece os bastidores, o avesso da sua produção.

No livro *Câmera lenta* (2017), esse teste é forjado sobretudo pela linguagem cinematográfica, mas também pelos movimentos e acidentes do espaço urbano; pelo barulho e pelo incômodo causado pelas aeronaves; pelos encontros e desencontros; pelo começo e pelo fim. É, pois, uma forma de olhar o mundo e o que acontece rotineiramente ao nosso redor. É sentir a pressa dos grandes centros e decidir percebê-los em câmera lenta. É um modo, enfim, de subverter o tempo. O tempo, protagonista que também estará presente em *Parque das ruínas* (2018) e *Expedição: nebulosa* (2023).

Em *Câmera lenta* (2017), somos colocados diante da câmera e através dela assistimos às cenas acontecerem pausadas, em movimentos, intercaladas, convergentes, divergentes, mas dialogando de algum modo. A poesia de Marília Garcia acontece a partir das relações e dos diálogos que podem ser estabelecidos, bem como das tensões entre as diferentes linguagens, sejam estas literárias ou não (REIS, 2015). Desse modo, corroboramos com Silva (2018) ao identificar que o projeto poético de Garcia testa as possibilidades e os limites da linguagem poética, ao mesmo tempo em que suscita a participação do leitor nesse projeto.

Há muitas vozes ecoando nesse livro, do eu, do ele, dos objetos, dos acontecimentos, dos lugares. Tudo quer comunicar. Contudo, essa comunicação ocorre não só através da verbalização dos ditos, mas através dos espaços em branco que há nas páginas, das cenas imagéticas expressas nos versos, do som que ecoa.

Os recursos cinematográficos utilizados por Marília Garcia fazem a leitura de *Câmera lenta* (2017) ser densa e profunda. Todavia, dessa profundidade emanam significados que enriquecem ainda mais o seu texto, como a repetição (o *loop*) que nos leva a ver diferença a partir do mesmo; o enquadramento de cenas, que nos permite ler tais trechos com maior atenção e com mais precisão, que nos desafia a abrir uma chave de leitura em detrimento a outra, que nos provoca a ver o que está fora, o que não foi enquadrado; os movimentos, que nos leva a

caminhar por diferentes espaços e ver por diferentes ângulos; e, a montagem, que favorece a construção de narrativas fragmentadas.

Outro recurso empregado pela poeta é o diálogo com diferentes produções cinematográficas, como os filmes *Pierrot le fou* (1965), dirigido por Jean-Luc Godard, do qual extrai cenas para divulgar a publicação do livro *Um teste de resistores* (2016); *Je, tu, il, elle* (1975), da cineasta Chantal Akerman, utilizando cenas em *loop* para realizar a performance do poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”; e *A noite americana* (1973), dirigido por François Truffaut, o qual é referenciado em “noite americana”.

A intermedialidade é uma marca da poesia de Marília Garcia, não só em *Câmera lenta* (2017), mas também em *Parque das ruínas* (2018), ao dispor diversas fotografias no seu livro; em *Expedição: nebulosa* (2023), ao trazer provocações sonoras através de suas experiências com a música. A poesia de Garcia nos provoca a testar os nossos sentidos, especialmente o olhar e a escuta. Usando esses sentidos com calma e atenção.

Neste teste de olhar e ver, explorado sobretudo em *Câmera lenta* (2017) e em *Parque das ruínas* (2018), a voz poética traz imagens e acontecimentos que facilmente passam despercebidos aos nossos olhos, como a paisagem do lugar onde moramos, os lugares que visitamos, as conversas e as fotografias de família. Sua poesia é um convite a desacelerar o olhar e perceber aquilo que cotidianamente está diante de nós.

É, pois, nesse contexto que identificamos, em *Parque das ruínas* (2018), um olhar crítico, incomodado e atento para os eventos à sua volta. Entre texto e fotografias, somos interpelados a ver e sentir aquilo que descreve e fotografa; imagens surgem a partir das palavras e dos registros iconográficos. Com isso coloca a fotografia como meio capaz de narrar acontecimentos que vão além da narrativa da palavra, sem hierarquizar uma ou outra.

Temos, portanto, uma escritura do olhar, que apresenta a realidade dentro de uma escrita que hibridiza gêneros. Facilmente questionamo-nos, durante a leitura, se estamos diante de um texto literário, se o que lemos é, de fato, poesia. Ora temos a impressão de estar lendo um ensaio, ora uma performance, ora um diário. Finalmente, chegamos à compreensão de que seu texto é um emaranhado de possibilidades no qual diferentes recursos estão operando, sobretudo o visual.

As imagens emergentes em seu poema operam traços de memória, imagens e palavras; comunicam e recuperam lembranças do passado; atualizam as memórias sufocadas no e pelo presente. Os recursos verbais, visuais e imagéticos constroem a narrativa de seus versos, permitindo ao leitor acesso ao seu método de escrita, mas também a sentimentos nostálgicos experimentados ao longo de sua vida.

Ao lermos a poesia de Garcia, uma pergunta insistente teima em aparecer na mente do leitor: O que lemos é poesia? Como podemos concebê-la, afinal? Não temos a pretensão de respondê-las, mas, junto ao projeto poético de Marília Garcia e na leitura de seus poemas, refletir sobre como acontece a poesia na contemporaneidade. Em Marília Garcia, a poesia é acontecimento, é ação, é um modo de ver o mundo de modo performático, experimental. No seu procedimento de escrita está implicada a sua visão, o seu modo de pensar e ver a poesia.

O potencial que habita sua escrita se manifesta nesta tensão que impossibilita definir o que é poesia, “esse bicho que tanto amamos odiar” (Justino, n. p., 2021). Mas é preciso defini-la? Não há possibilidade para discriminar e/ou estabelecer seus parâmetros. Outra potencialidade que há em seus textos é fazer de sua poesia crítica da poesia, atravessando-a com o ensaio, ao nos fazer pensar sobre o poema, ao nos permitir estudar a poesia na contemporaneidade, a partir de suas concepções e compreensões, através de suas chaves de leitura de outros poetas.

O caráter crítico engendrado nos seus poemas faz com que eles deixem de ser poemas? A temática, a reflexão crítica determina o que é ou não um poema? Conforme Mattoni (2016), esse aspecto crítico da poesia existe desde os primórdios da modernidade, entretanto, a forma do poema ainda estava atrelada a uma personalidade dominante: o eu.

Segundo os estudos de Garramuño (2016), a poesia contemporânea, de modo geral, tem produzido a impessoalidade, isto é, o esvaziamento do lugar do sujeito, e não só por negar o lugar desse sujeito, mas, sobretudo, por assumir uma voz imprópria “que não assume a propriedade nem sobre si mesma nem sobre os lugares ou sobre os discursos que a habitam” (Garramuño, 2016, p. 12).

A nosso ver, este lugar impróprio da poesia em Garcia também se constrói ao passo que se confunde com outras manifestações artísticas ou outros gêneros textuais/literários, como ocorre em “o poema no tubo do ensaio”, que facilmente se confunde com o ensaio. Outrossim, esse esvaziamento do lugar do eu se dá nas relações que estabelece entre o dentro e o fora, não para impor limites, mas para atravessá-los, desfazê-los, transgredi-los. Produzindo, portanto, o espaço liso, nômade, que está continuamente se modificando, territorializando-se e desterritorializando-se.

Na poesia de Garcia o binarismo é postergado, o que encontramos é a produção de diferenças, em que não há determinismos, e as quais são engendradas por meio das relações do dentro e do fora, mas também por meio da repetição, da síntese disjuntiva, unindo o que é diferente e repetindo o mesmo a fim de produzir diferença. Aspectos estes que são claramente identificado em *Expedição: nebulosa* (2023), um livro palimpsesto de seu projeto poético, um

eco de sua voz e de tantas outras que soam em seus versos, um mapa que nos convida a atravessar percursos afetivos de sua vida, um retrovisor que nos provoca a ver o antes e o agora de sua poesia.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. Poesia contemporânea: uma aproximação horizontal. **Encontros de Vista**, Recife, 19 (1): 118-130, jan./jun. 2017.
- ASSIS, Machado. O ideal do crítico. In: VIOLA, Alan Flávio (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.
- ANDRADE, Patrícia Mourão de. As despedidas de David Perlov. **Galáxia**. São Paulo, v. 48, p. 1-19, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/Y7DsnXVS8DWH66zJvhXKTff/#> Acesso em 17 jul. 2023.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; MAYER, Bianca Raupp. Será que esse teste poderia ser um ensaio? A repetição e a fuga em “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia. **Texto Poético**, v. 18, n. 37, p. 37-58, set/dez. 2022.
- BLOW UP. Direção de Michelangelo Antonioni. Itália/Reino Unido: 1966.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOY MEETS GIRL. Direção de Leos Carax. França: 1984.
- BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CARNEIRO, Altair de Souza. **Deleuze & Guattari: uma ética dos devires**. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste, Toledo, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COLOMBO, Angélica Antonechen. A crítica ao cinema a partir do conceito de Indústria Cultural. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, Londrina, v. 36, n. 1, p. 19-28, junho 2015. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/14158/17403> Acesso em 19 jul. 2023.
- CUNHA, Rayi Kena Ferraz da. Nada se perde, tudo se transforma (em Marília Garcia). **Eutomia**, Recife, v. 26, n. 1, p. 23-44, dezembro 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/245309/37411> Acesso em: 15 de jul. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs 3**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto, et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIÁRIO. Direção de David Perlov. Israel: 1983.

DI CHIARA, Jessica . Um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema? Uma leitura de 'O poema no tubo de ensaio', de Marília Garcia. In: Eduardo Aníbal Pellejero; Jorge L. Viesenteiner; Marcela Oliveira; Patrick Pessoa; Pedro Duarte de Andrade. (Org.). **Estética**. 1ed. São Paulo: ANPOF, 2019, v. , p. 54-61 [http://www.fil.puc-rio.br/gtestetica/pdf/jessica\\_dichiara.pdf](http://www.fil.puc-rio.br/gtestetica/pdf/jessica_dichiara.pdf)

ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Site Specific**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific> Acesso em: 12 abr. 2023.

EL-JAICK, A. P. G. Uma geografia sensível a um centro. **OuvirOUver**, 16(1), p. 56-68. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-50960> Acesso em: 07 out 2020.

FERREIRA, Jailma da Costa. **Movimentos para fora do eu e produção de singularidades na poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres**. 2020. 100f. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020.

FERREIRA, Jailma da Costa. “Gosto do deslocamento”: espaços urbanos e testes de poesia em Marília Garcia. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 54, n. 52, p. 356-377, dezembro 2020

Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/24609/17601>. Acesso em: 09 jan. 2023.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **O dentro e o fora**. 2005. Disponível em: [https://pedropeixotoferreira.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/05/ferreira\\_2005\\_o-dentro-e-o-fora\\_efqdi.pdf](https://pedropeixotoferreira.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/05/ferreira_2005_o-dentro-e-o-fora_efqdi.pdf) Acesso em: 20 dez. 2024

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. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5156> Acesso em: 30 de agosto de 2019.

GARCIA, Marília. **Encontro às cegas**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

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

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

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

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

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

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

GARCIA, Marília. **Expedição**: nebulosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GARCIA, Marília. Um teste de poesia. **Le pays n'est pas la carte**. Disponível em: <http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/2012/01/um-teste-de-poesia-charles-bernstein.html> Acesso em 16 de fev. de 2023.

GARCIA, Marília. **Infraordinário, com Marília Garcia**. Youtube. 20 jan. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hbPMiKAfo-M> Acesso em: 13 jul. 2023.

GARCIA, Marília. **Antes do encontro**. Youtube. 02 Jul. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjYe3MrWtEk> Acesso em: 29 Jun. 2023.

GARCIA, Marília. **A poesia é uma forma de resistores?** Youtube. 9 ago. 2017 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmIUHhtqlx0> Acesso em: 25 jul. 2023.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores (no prelo), pierrot**. 22 jul. 2014 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vfc0dDLIDQU> Acesso em: 22 jul. 2023.

GARCIA, Marília. **O que ela vê quando fecha os olhos?** Youtube. 1 jul. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UoEC\\_PRPG04](https://www.youtube.com/watch?v=UoEC_PRPG04) Acesso em: 4 jul. 2023.

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

GARRAMUÑO, Florencia. A poesia contemporânea como confim. In: SCRAMIM, Suzana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. **Linhas de fuga**: poesia, modernidade e contemporaneidade, 2016, p. 11-17.

GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Poesia e retenção: Um teste de resistores, de Marília Garcia. **Fórum de literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 245-251, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17446> Acesso em: 24 mai. 2019.

IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA. Direção de Harun Farocki. Alemanha: 1989.

JÁCOME, Jorge. **A renovação política e estética do cinema europeu**: suas identidades nacionais e culturais numa era de crescente globalização. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/518> Acesso em 22 jun. 2023

JE, TU, IL, ELLE. Direção de Chantal Akerman. Bélgica/França: 1975.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: Eduepb, 2015.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura de multidão: crítica literária e trabalho imaterial. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Poesia, não-poesia, Marília Garcia**. Disponível em: <https://medium.com/objorc/semi%C3%B3tica-negra-c6c2b2cddc88>. Acesso em: 18 mar. 2021.

LARES, Leandro Marinho. **Um teste de subjetividade**: lirismo, aventura e intimidade na poesia de marília garcia. 2024. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2024.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

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

LEONE, Luciana di. Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia. In: SCRAMIM, Suzana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. **O duplo estado da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 125-134.

LOURES, Marisa. **Marília Garcia**: “Acho difícil me colocar em algum lugar neste vasto campo da literatura; gosto do deslocamento”. 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](http://me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html)

Acesso em: 23 set. 2024.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera. **Sopro** 20, Desterro, n. 17, p. 1-6, jul. 2007. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> Acesso em: 14 set. 2021.

MAGALHÃES, Danielle. A poesia como um teste de resistores. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, n. 23, p.160-176, ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.31110> Acesso em: 2 out. 2019.

MARTELO, Rosa Maria. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012a.

MARTELO, Rosa Maria. De imagem em imagem. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Uff**, Niterói, v. 5, n. 9, p. 15-26, nov. 2012b.

MARTELO, Rosa Maria. Poesia, imagem e cinema: qualquer imagem é um filme?. **Revista do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa**, Porto, n. 17, p. 196-213, dez. 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MATTONI, S. Retorno ao rascunho. Anotações sobre Ponge. In: SCRAMIM, Suzana; SISCAR, Marcos.; PUCHEU, Alberto. **Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade**, 2016, p. 31-40.

MIGUELOTE, Carla da Silva. Intermedialidade e efeito cinema na poesia contemporânea. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 88-103, maio 2015. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1974](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1974) Acesso em: 04 jul. 2022.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Carlos Felipe. A crítica reflete a poesia? In: MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2019, p. 167-170.

MÜLLER, Adalberto. **Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura, artes e mídias: poesia brasileira contemporânea. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 13, n. 1, p. 11-33, junho 2015. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/479> Acesso em: 25 jun. 2023.

PAES, José Paulo. Um Poeta como Outro Qualquer. In: MASSI, Augusto (Org.) **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p.182-196.

PEDROSA, Celia. ALVES, Ida. (Org.). **Sobre poesia: outras vozes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PEREIRA, Caroliny. A temporalidade na pintura nu descendo uma escada, de Marcel Duchamp. **VIII Encontro de História da Arte**. Campinas: Unicamp, 2012. p. 88-94.

PIERROT LE FOU. Direção de Jean-Luc Godard. França: 1965.

PORTO, Ana Paula Teixeira; PORTO, Luana Teixeira. Práticas discursivas híbridas: reflexões sobre a prosa brasileira contemporânea **Nonada**: Letras em Revista, Porto Alegre, v. 1, n. 16, , p. 151-163, setembro 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451674012.pdf> Acesso em: 25 jun. 2023.

REIS, Julya Tavares. A palavra iminente de Marília Garcia. Seminário dos alunos dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Letras da UFF. Rio de Janeiro. **Estudo de literatura**. Rio de Janeiro: UFF, 2015, p. 283-291. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/article/view/369> Acesso em: 30 out. 2019.

REIS, Uédipo Ferreira dos. **Escrever com uma tesoura nas mãos**: políticas da escrita em Marília Garcia. 2024. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

REZENDE, Renato. A poesia brasileira contemporânea e sua crítica. In: VIOLA, A. F. (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 121-142.

ROCHA, Mariane Pereira. MARTINS, Aulus Mandagará. Pensar [n]a poesia: a linguagem cinematográfica na autorreflexão sobre a poesia em “Blind light” de Marília Garcia. **Texto poético**. V. 19, n. 38, p. 50-68, abril 2023. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/917> Acesso em: 05 jul. 2023

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97. (Fortuna Crítica, v. 6) [Entrevista de 1965, em Gênova, Itália].

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROTENBERG, Alessandra. **Nas margens**: alteridade e partilha da experiência. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2015. Disponível em: [https://app.uff.br/slab/uploads/2015\\_d\\_AlessandraRotenberg.pdf](https://app.uff.br/slab/uploads/2015_d_AlessandraRotenberg.pdf) Acesso em: 04 jul. 2023.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. **Poesia brasileira**: violência e testemunho, humor e resistência. Vitória : EDUFES, 2018.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

SILVA, Andréa Catrópa da. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 55, p. 309-323, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185516> Acesso em: 01 set. 2019.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. **Sibila**: revista de poesia e cultura, n. 8-9, p. 41-60, 2005. Disponível em [https://sibila.com.br/wp-content/uploads/2009/04/Sibila\\_Ano4\\_N8\\_9\\_2005.pdf](https://sibila.com.br/wp-content/uploads/2009/04/Sibila_Ano4_N8_9_2005.pdf) Acesso em: 18 de maio de 2024.

SISCAR, Marcos. As desilusões da crítica de poesia. **Teresa**, São Paulo, n.10-11, p. 111-122, 2010a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116853/114393> Acesso em: 15 de abril de 2024.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora Unicamp, 2010b.

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

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

SMOKE. Direção de Wayne Wang. Alemanha: 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Crítica da crítica**: um romance de aprendizagem. Trad. Maria Angélica Deângeli; Norma Wimmer. São Paulo: Unesp, 2015.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Poesia contemporânea nacional: reincidências e passagens. In: VIOLA, Alan Flávio (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 107-119.

VIOLA, Alan Flávio (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.