



Jessica Di Chiara Salgado

**AMIZADE DAS FORMAS:
O poema-ensaio em Marília Garcia**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Pedro Duarte de Andrade

Rio de Janeiro,
abril de 2024



Jessica Di Chiara Salgado

**AMIZADE DAS FORMAS:
O poema-ensaio em Marília Garcia**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Patrick Pessoa

Departamento de Filosofia – UFF

Paloma Vidal

Departamento de Letras – UNIFESP

Gustavo Silveira Ribeiro

Departamento de Letras – UFMG

Rio de Janeiro, abril de 2024

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Jessica Di Chiara Salgado

Graduou-se em Filosofia na UFF (Universidade Federal Fluminense) em 2015. Mestre em Filosofia pela UFF em 2018, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte.

Ficha Catalográfica

Salgado, Jessica Di Chiara

Amizade das formas: o poema-ensaio em Marília Garcia / Jessica Di Chiara Salgado; orientador: Pedro Duarte de Andrade. – 2024.
203 f.: il. color.; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2024.
Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Marília Garcia. 3. Ensaio. 4. Poema-ensaio. 5. Poesia brasileira contemporânea. 6. Crítica. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Aos meus amigos, todos.

Agradecimentos

Uma tese não se escreve sozinha. Por isso, agradeço:

ao Pedro Duarte, meu querido orientador, por sustentar, em todos esses anos de formação, um canal aberto e afetuoso entre nós; por me apoiar e se colocar ao meu lado, nunca acima, nos caminhos e escolhas de pesquisa; por me ensinar, pelo exemplo, a coragem grande que é poder dizer *sim*;

a Paloma Vidal, Gustavo Silveira Ribeiro, Patrick Pessoa e Helena Martins e suplentes Danielle Magalhães e Pedro Sussekund, por aceitarem compor esta banca de defesa. Ao Gustavo e ao Patrick agradeço duplamente, também pelo momento da qualificação, valoroso e decisivo para a transformação do produto final da tese;

ao Gustavo, agradeço, ainda, pela amizade que se transformou em parceria de trabalho;

ao Patrick, por tanto que nem sei: você estava lá, no começo de tudo – aquela disciplina de Introdução à Filosofia para a turma de Ciências Sociais da UFF em 2010 – e, desde então, nunca deixou de estar presente em todos os momentos decisivos de minha trajetória acadêmica. Da iniciação científica ao doutorado, 14 anos depois, você continua aqui. E permanecerá depois desse fim, tenho certeza. Até porque o fim, nesse caso, se parece muito com outro começo. Olhando para você entendo porque a filosofia carrega o amigo dentro de si, em seu próprio nome;

ao Rafael Zacca, meu outro modo de dizer amigo, agradeço pela sorte de sua amizade, um presente raro da filosofia para a vida. Obrigada por ter sido um interlocutor privilegiado ao longo desses anos de formação, por tantos grupos de estudo e pesquisa, por ser minha dupla dinâmica em seminários e eventos acadêmicos, por me ensinar praticamente tudo que sei sobre Benjamin e também por ter me apresentado a poesia (brasileira) contemporânea. Você é a flor da poesia na minha estranha terra do saber!;

ao Gabriel Martins e à Beatriz Malcher, primeiros leitores deste trabalho, pelas trocas e contribuições, sem as quais essa pesquisa não se escreveria;

à Julya Tavares, por ser minha casa no primeiro ano do doutorado e pela revisão da tese;

à minha grande amiga, Ingrid Gomes, e à minha amada irmã, Stephanie, pelos incentivos e cuidados diários nessa reta final;

ao grupo de pesquisa sobre o ensaio, pelas leituras compartilhadas quinzenalmente durante o ano de 2023: Beatriz Malcher, Renata Catharino, Rafael Zacca, Gabriel Martins, Gabriel Gonzalez e Patrick Pessoa;

à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, por meio do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, pela oportunidade em desenvolver esta pesquisa;

aos professores do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, especialmente àqueles que tive aula durante os anos de doutorado, e a seus funcionários Edna Sampaio, Diná Lucia e Marcos Borges;

à CAPES, duplamente, pelo apoio financeiro concedido para a realização desta pesquisa, nacional e internacionalmente, pois foi no âmbito de seu Programa de Internacionalização (Capes-Print), que pude realizar o Doutorado Sanduíche (2020-2021) junto ao Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT-NOVA), da Universidade Nova de Lisboa, em Portugal. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001;

ao Prof. Catedrático Abel Barros Baptista, pela supervisão do sanduíche num período conturbado para todos, o primeiríssimo ano da pandemia da Covid-19, e também pela prolífica conversa em torno do ensaísmo português. Na sua figura, estendo meus agradecimentos ao IELT-NOVA, pela acolhida institucional;

ao João Pedro Cachopo e à Rita Basílio pela interlocução, teórica e afetiva, durante o período do sanduíche. À Rita agradeço, ainda, pela parceria e partilha de responsabilidade em tantos projetos, como as duas edições do Seminário Internacional Campo Aberto, o projeto de investigação Sobre Ensaísmo e Ensaísmo (SEE): a atitude ensaística, as artes, a literatura e a filosofia no século XXI, a editoração da Revista DOBRA, e por ser uma doce e animada amiga;

à Marília Garcia, pela correspondência gentil e generosa que travamos, desde 2019, a partir de sua obra, em torno dos aspectos ensaísticos da poesia e do poema, e pelo café que tomamos em 2022, na Casa das Rosas, acompanhadas do Leo e da Rosa;

aos amigos que fiz e reencontrei em Lisboa, especialmente: Luisa, João Pedro, Bruno, Cristina, Ayla, Igor, Ari e Thiago. Vocês foram vagalumes, pontos luminosos, em meio ao angustiante ano de 2020. Sem vocês tudo teria sido muito mais difícil. Obrigada por tornarem possível e mais leve atravessar a experiência de estrangeiridade, o confinamento e o isolamento social;

à Renata Estrela, por me acompanhar na inesquecível viagem à Bordeaux e arredores, em que pude conhecer a cabana onde Montaigne escreveu seus *Ensaaios*;

ao Cesar Kiraly e à Lu, pela hospitalidade parisiense;

à minha família, especialmente minha mãe, Eliane, e minha irmã, Stephanie, por todo amor e incentivo, e por compreenderem as minhas ausências. Esse doutorado não existiria sem vocês. E também a meu sobrinho, Joaquim, por sua existência alegre, inteligente, brincalhona e amorosa;

às amigas e aos amigos que, de perto ou de longe, dos mais diferentes círculos (da filosofia, da poesia, da infância, da vida, do trabalho), ampararam, animaram,

facilitaram e incentivaram a escrita desta pesquisa, direta ou indiretamente. Esta tese é dedicada a vocês;

aos colegas de pós-graduação, não só da PUC-Rio, companheiros de sala de aula, bares, seminários, revistas e organizações e participações de eventos, por tornarem a pesquisa e a vida acadêmica menos solitária e muito mais interessante;

aos colegas de trabalho do CEMO-INCA por, à despeito da Instituição, serem compreensíveis e incentivarem minha formação e a realização deste doutorado.

Resumo

Salgado, Jessica Di Chiara; Andrade, Pedro Duarte de. **Amizade das formas: o poema-ensaio em Marília Garcia**. Rio de Janeiro, 2024. 203p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Propondo uma leitura do traço ensaístico da obra da poeta brasileira Marília Garcia, esta tese apresenta uma pesquisa em torno do que nomeamos de “amizade das formas” entre poesia e filosofia. Marília Garcia tem produzido uma obra que pode ser considerada, em si mesma, experimental e desviante: desvia do poema ao produzir objetos discursivos piores de mecanismos investigativos, ao mesmo tempo que desvia do ensaio inserindo, na especulação e na teoria, procedimentos não apenas criativos, como afetivos. Constituída por três movimentos de escrita, intitulados “Perguntas”, “Imagens” e “Forma”, na primeira parte da tese, a centralidade é dada ao livro *Um teste de resistores* (2014) através da análise de seu poema de abertura, “Blind light”. Está em jogo, nesse movimento, deslocar os lugares tradicionalmente atribuídos ao poeta e ao filósofo na participação (ou não) na “terra estranha do saber”, segundo expressão de Walter Benjamin. No segundo movimento, partindo da afirmação da própria poeta de que as imagens a ajudam a pensar, centramos nossa leitura no uso das imagens técnicas em “Parque das ruínas”, poema-ensaio que intitula o livro homônimo de Garcia, publicado em 2018. No terceiro movimento, que versa sobre a forma do poema-ensaio, a centralidade é dada ao texto “O poema no tubo de ensaio”, publicado na antologia crítica *Sobre poesia: outras vozes* (2016) e em *Parque das ruínas* (2018), e à história de suas versões. Transversalmente, o trabalho dialoga com a proposição de Giorgio Agamben sobre o estabelecimento da filosofia enquanto forma de conhecimento por meio de uma relação de *inimizade* com a poesia. Diante desta cisão, que marca o ocidente, propomos pensar, apoiados na emergência da ideia primeiro romântica da crítica de arte e nas teorias do ensaio, uma “amizade das formas” entre poesia e

filosofia marcadamente através do poema-ensaio como forma, sendo esse, portanto, o mote que nos impulsiona em direção à poesia de Marília Garcia.

Palavras-chave

Marília Garcia; Ensaio; Poema-ensaio; Poesia Brasileira Contemporânea; Crítica.

Abstract

Salgado, Jessica Di Chiara; Andrade, Pedro Duarte de. **Friendship of Forms: the Poem-essay in Marília Garcia**. Rio de Janeiro, 2024. 203p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Proposing a reading of the essayistic trait in the work of Brazilian poet Marília Garcia, this thesis presents an investigation around what we named “friendship of forms” between poetry and philosophy. Marília Garcia has produced a work that can be considered, in itself, experimental and deviant: it deviates from the poem by producing discursive objects pregnant with investigative mechanisms, while also deviating from the essay by inserting, in speculation and theory, procedures that are not only creative but affective. Consisting of three writing movements, entitled “Questions”, “Images” and “Form”, in the first part of the thesis, centrality is given to the book *Um teste de resistores* (2014) through the analysis of its opening poem, “Blind light”. At stake in this movement is the displacement of the places traditionally attributed to the poet and the philosopher in the participation (or not) in the “strange land of knowledge”, to use Walter Benjamin's expression. In the second movement, starting from the poet's own assertion that images help her to think, we focus our reading on the use of technical images in “Parque das ruínas”, a poem-essay that titles Marília Garcia's eponymous book, published in 2018. In the third movement, which deals with the poem-essay as form, centrality is given to the text “O poema no tubo de ensaio”, published both in the critical anthology *Sobre poesia: outras vozes* (2016) and in the author's book *Parque das ruínas* (2018), and the history of its versions. Throughout, the work dialogues with Giorgio Agamben's proposition on the consolidation of the social position of philosophy as a discursive form through the establishment of a relationship of enmity with poetry. We propose to think of this split, which marks the West, in terms of its undoing, supported by the emergence of the first romantic idea of criticism and the theories of the essay. One possible way of realizing the proposition of a “friendship of

forms” seems to rest in the poem-essay, hence the driving force that impels us towards Marília Garcia's poetry through the analysis of three of her poem-essays.

Keywords

Marília Garcia; Essay; Poem-essay; Contemporary Brazilian Poetry; Criticism.

Sumário

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	8
ABSTRACT	10
SUMÁRIO	12
LISTA DE FIGURAS	13
FRAGMENTOS INTRODUTÓRIOS	16
NÃO ESCREVER	16
EXPEDIÇÃO: MARÍLIA GARCIA	34
1 PERGUNTAS	50
1.1 A PERGUNTA, O TESTE, O ENSAIO	50
1.2 <i>UM TESTE DE RESISTORES</i> E A INVENÇÃO DO POEMA-ENSAIO	55
1.3 O USO DAS PERGUNTAS EM “BLIND LIGHT”	66
1.4 “UMA ESTRUTURA DE PESQUISA INCESSANTE”: NO POETA ASSIM COMO NO FILÓSOFO	79
2 IMAGENS	85
2.1 A IMAGEM, O PENSAMENTO	85
2.2 BREVE DIGRESSÃO SOBRE A RUÍNA	92
2.3 O USO DAS IMAGENS EM “PARQUE DAS RUÍNAS”	98
3 FORMA	137
3.1 O ENSAIO É UMA FORMA MESMO QUANDO ELE É UM POEMA?	137
3.2 EM TORNO DA CONFUSÃO: POEMA-ENSAIO	148
4 SEM FIM	166
EROS E CRÍTICA: CARTA PARA RAFAEL ZACCA	166
O FIM SE PARECE MUITO COM O COMEÇO	172
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181
6 ANEXOS	189
UMA PARTIDA COM HILARY KAPLAN	189
LISTA DAS 32 PERGUNTAS DE “BLIND LIGHT” NA ORDEM EM QUE APARECEM NO POEMA	193
LISTA DAS 36 IMAGENS DE “PARQUE DAS RUÍNAS”	195

Lista de figuras

Figura 1: Incêndio do Museu Nacional, em 2 de setembro de 2018. Arquivo pessoal. [E parecia não só a imagem distante do fogo, mas também a mancha de uma estranha constelação.]	101
Figura 2: Fotografia da série “Topografia das lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher (2017).....	195
Figura 3: Fotografia da série “Topografia das lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher (2011).....	195
Figura 4: Fotografia da série “Topografia das lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher (2017).....	195
Figura 5: Fotografia da série “Topografia das lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher (2017).....	196
Figura 6: Imagem do portão de entrada da Chácara do Céu, em Santa Teresa	196
Figura 7: Canteiro de obras Campus UERJ Maracanã	196
Figura 8: Campus da UERJ Maracanã sendo erguido	196
Figura 9: Imagem de uma cidade arruinada	197
Figura 10: Cartaz de divulgação da exposição “Debret e a missão artística francesa no Brasil 200 anos”, no Museu Chácara do Céu, de julho a setembro de 2016.	197
Figura 11: Ilustração de um mamão, por Debret (1834)	197
Figura 12: Ilustração de um peixe galo, por Debret	197
Figura 13: Perfil de Dom João VI	197
Figura 14: Gravura Debret	198
Figura 15: Fotografia da placa da Pont Marie	198
Figura 16: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	198
Figura 17: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	198
Figura 18: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	199
Figura 19: Imagem caderno de anotações “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	199
Figura 20: Frame do filme “Blow up”, de Michelangelo Antonioni (1966)	199
Figura 21: Frame do documentário “Imagens do mundo e inscrições da guerra”, de Harun Farocki (1989)	199
Figura 22: Fotografia aérea do campo de concentração de Auschwitz, CIA, 1944.	200
Figura 23: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	200
Figura 24: Fotografia de David Perlov	200
Figura 25: Frame da casa de infância de Marília Garcia a partir do filme “Diário 1973-1983”, de David Perlov (1983).....	200
Figura 26: Fotografia de arquivo pessoal da família de Marília Garcia, com seu pai e tio destacados.....	201
Figura 27: Carta enviada pelo tio de Marília Garcia para sua esposa, no front, Segunda Guerra Mundial, Itália, 1945.	201
Figura 28: Carta enviada pelo tio de Marília Garcia para sua esposa, Segunda Guerra Mundial.	201
Figura 29: Cartão-postal com imagem de uma cidade (Rouen?) bombardeada, Segunda Guerra Mundial	201
Figura 30: Aviso de alerta de atentado na França, “Vigipirate”	202

Figura 31: Capa do Jornal Le Monde em 9 de janeiro de 2015	202
Figura 32: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	202
Figura 33: <i>Angelus Novus</i> , Paul Klee, 1920	202
Figura 34: O fantasma da Pont Marie. Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	203
Figura 35: O fantasma da Pont Marie. Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	203
Figura 36: O fantasma da Pont Marie. Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	203
Figura 37: O fantasma da Pont Marie. Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015	203

Tratava-se de uma comunidade cúmplice que começava a entender – no meu caso, diria que talvez pela primeira vez – que a crítica era um ato de amor tão desfrutável como a poesia.

(...) Se havia um prazer tão ou mais intenso do que ler poesia, era o de ler os que sabem lê-la. E, se nesta possível antologia de leituras de trabalho já situei a poesia como a primeira antologizável, vou situar, agora, em segundo lugar, o ensaio ou a teoria ou a crítica como se quiser chamar esse generoso gênero, que, à maneira dos curadores ou também dos psicanalistas, nos traduz o intraduzível não para explicar nada, mas para iluminar, em modo lanterna, a página que nossa hipermetropia não nos deixava ver.

Tamara Kamenszain, *Livros pequenos*

Todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro.

Haroldo de Campos, *Galáxias*

Toda tese é uma tese de ensaio de ensaios da tese.

fragmentos introdutórios

Não escrever

1.

Começo contando a vocês uma história. É sobre os vários desvios no *meio* do caminho de alguém que só queria voltar para casa. Essa não é uma história nova nem desconhecida. Pelo contrário, ela está entre nós, sendo contada de boca a boca há pelo menos 29 séculos. Trata-se da *Odisseia*, de Homero, uma das obras fundadoras da literatura ocidental. Sabemos que a Homero, poeta grego do século VIII a. C., são atribuídas as autorias de a *Ilíada* e a *Odisseia*, e que o contexto desses dois poemas épicos é a famosa Guerra de Troia. Enquanto a *Ilíada*, que se passa durante a guerra, narra a ira de Aquiles, grandioso herói grego, o tema da *Odisseia* é a saga de retorno para casa de Odisseu, peculiar herói responsável pelo fim da guerra e pela vitória dos gregos sobre os troianos. Foi dele a sugestão e a ideia do “cavalo de Troia”, o famoso “presente de grego” que daria aos aqueus a possibilidade de adentrar os portões da cidade inimiga e selar definitivamente sua vitória e o fim de uma guerra que se arrastava por anos. Ulisses, como também é chamado Odisseu na tradição latina, é um herói peculiar, pois suas características heroicas não são convencionais: seu heroísmo não provinha exatamente de sua força, impulsividade, juventude, coragem e beleza, mas sim de sua astúcia – ou seja, de sua inteligência, reflexividade e habilidade linguística.

Finalizada a guerra, esse herói pouco convencional (porque tenta – e consegue – solucionar os problemas mais através da lógica e da retórica do que da força, contradizendo os atributos tradicionais dos heróis) dá início a sua viagem de retorno a Ítaca, terra natal onde era rei. Depois de lutar por uma década, Ulisses deseja apenas voltar para casa, mas será obrigado a navegar sem rumo por mais dez anos. Aí começa sua verdadeira “odisseia”: uma jornada de aventuras, desafios e provações, obstáculos e perigos, mas também belezas, desvios e descaminhos que testam, novamente, não apenas suas habilidades heroicas (astúcia, inteligência e retórica), como o seu próprio desejo (de fidelidade e retorno ao lar). De ilhas paradisíacas a monstros terríveis (na mesmíssima medida que belos ou poderosos)

até um passeio pelo reino dos mortos (o Hades), as perdições e desvios no *meio* do caminho são inúmeros.¹

Desde então, a história de Ulisses é fonte inesgotável de inspiração e manancial criativo para as mais diversas investidas e interpretações, da literatura à filosofia, passando por muitas linguagens e *meios* artísticos como a escultura, a pintura, o cinema, etc. Ao longo dos séculos, a obra foi recriada, recontada e estudada. Influência incontornável na literatura ocidental, a *Odisseia* serviu de inspiração para: obras clássicas, como a *Eneida*, de Virgílio (séc. I a. C), e *Os*

¹ Para os curiosos de plantão, transcrevo aqui um breve (e talvez confuso) resumo das aventuras de Ulisses em relação à estrutura da *Odisseia*, poema épico apresentado em 24 cantos. Como dito anteriormente, a *Odisseia* já começa com a Guerra de Troia terminada e com Odisseu tentando voltar para casa, particularmente perseguido por Poseidon, deus dos mares. Nesse início, em pleno canto I, Odisseu se encontra na ilha de Calipso, tendo chegado lá acidentalmente, em função de um naufrágio provocado pelo deus dos mares. A história com Calipso, uma ninfa que vive solitária na ilha aonde Ulisses vai parar depois do naufrágio e que, mantendo-o como refém, faz de tudo para conquistar o seu amor, chegando até mesmo a lhe prometer a imortalidade, e seu desenlace se darão apenas no canto V, mas ele já está na ilha desde o começo da história, e é este o primeiro ponto da narrativa de retorno. Os esforços de Calipso serão todos em vão, pois Ulisses se manterá fiel ao seu desejo de retorno a casa e a sua mulher, Penélope, que o espera em Ítaca. Entre os cantos I e V, o poema vai narrar a *Telemaquia*, as ações de Telêmaco, filho de Ulisses, em busca do pai, e então no canto V será apresentado o mito de Odisseu e Calipso propriamente, os anos que passa sob a custódia da ninfa e o desenlace final de sua liberação. Contudo, saindo da ilha de Calipso, Ulisses novamente naufraga e acaba chegando a nado na terra dos Feácios, estadia que ocupará vários cantos (IX a XII). Assim, é a partir do canto IX que o poema vira um grande *flashback*, um extenso memorial, se quisermos, pois Odisseu é convidado por Alcínoo, rei dos Feácios, a contar suas memórias desde a partida de Troia até a chegada em sua terra, onde se encontra no momento em que narra sua própria história. Ou seja, a *Odisseia* começa formalmente *in media res* (no meio do caminho), daí não ser incomum uma certa confusão com a ordem dos acontecimentos, uma vez que o poema não pratica uma narrativa cronologicamente linear, mas sinuosamente circular. Depois da *telemaquia* e de toda a estadia feácia (que abarca todas as grandes proezas passadas e narradas por Odisseu), a terceira e final sequência (cantos XIII a XXIV) é a sua partida enfim exitosa para Ítaca e as ações que lá ocorrem após sua chegada, encerrando o poema. Como vimos, o retorno de Ulisses é impactado continuamente pela ira de Poseidon (motivo pelo qual o poema é conhecido por ser de maravilhas marítimas, assim como a saga do próprio Odisseu). E o principal motivo para isso se dar é o de Ulisses ter cegado Polifemo, um dos ciclopes filho do deus dos mares. Esse episódio, no tempo da narrativa, acontece quase no meio do poema, mas, na biografia do herói, digamos assim, é anterior. O mito de Odisseu e Polifemo é narrado pelo próprio Odisseu no início do canto IX – quando a narrativa em *flashback* tem início, e é logo o primeiro, porque coincide com o início da sua sina (e perdição). Mas a própria chegada dele à terra onde vive o ciclope também se dá por tempestades marinhas. Ou seja, parece que Poseidon já não gostava muito de Ulisses mesmo antes de o herói cegar seu filho, e um dos motivos possíveis é que na *Ilíada*, em dado momento, Poseidon também perde um neto para os aqueus e, por isso, já andava mais para “troiano” nessa disputa, tendo de ser regulado por Zeus. As tempestades extraviavam toda a frota que Odisseu comandava – cerca de 12 naus – ao lado dos seus conterrâneos de volta a Ítaca e fazem-nos acidentalmente chegar à terra dos ciclopes. Este é, portanto, o primeiro desvio. Após cegar Polifemo, muitos e muitos outros virão, o que fará com que Ulisses leve dez anos para chegar em casa, o mesmo tempo de duração da guerra. Entre a chegada à ilha de Calipso e o incidente com o ciclope Polifemo, não faltarão muitas e muitas outras histórias (que nos remetem ao canto das sereias, à feiticeira Circe e à descida à terra dos mortos, o Hades, por exemplo). Calipso, assim, é o último posto antes do próprio solo feácio, onde Ulisses se encontra no momento em que conta sua própria história. E, já no meio do poema, ao começar a falar de Calipso, reencontramos em seu discurso o lugar em que o discurso do poema começa no canto I. Agradeço ao professor Alexandre Costa por ter me contado essa história.

Lusíadas, de Luís de Camões (1572); e experimentais e modernas, como o *Ulisses*, de James Joyce (1920), os contos “A perfeição”, de Eça de Queiroz (1897), e “O silêncio das sereias”, de Franz Kafka (1917). Na filosofia, é emblemática a leitura alegórica da figura de Ulisses, empreendida por Theodor Adorno e Max Horkheimer no livro *Dialética do esclarecimento*, em 1947. Sua influência na cultura ocidental é tão larga e disseminada que a palavra “odisseia” se autonomizou da obra homérica, ganhando espaço no uso cotidiano das línguas; de nome próprio a substantivo comum, “odisseia” tornou-se sinônimo de uma grande viagem (literal ou figurada), emocionante e desafiadora, permeada por aventuras e peripécias, com acontecimentos inusitados, anormais e variados, que costumam pôr à prova e modificar o curso “natural” ou previsto da vida dos sujeitos envolvidos no processo.

Jeanne-Marie Gagnebin, no ensaio “A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia”,² baseando-se na leitura de Adorno e Horkheimer presente no primeiro excurso da *Dialética do esclarecimento*, propõe que, entre a perda inicial de algum rumo (a desorientação) e a volta a “casa” (o retorno à Ítaca), a trajetória de Ulisses pode também ser lida como uma alegoria exemplar do processo de formação do sujeito racional. Lembro-me de ter lido esse ensaio de Jeanne-Marie pela primeira vez em 2010. Na época me encontrava no primeiro período da faculdade e, como caloura da graduação de Ciências Sociais, cursava a disciplina de Introdução à Filosofia. Não sei muito bem por quê, mas esse texto me marcou.

A princípio, tive a impressão de ter sido porque, de algum modo, ao ingressar na Universidade, identificava-me com a imagem da formação de um sujeito racional; de preferência com esse modelo de sujeito astuto e inteligente que era Ulisses! Mais tarde, quando decidi interromper no *meio* do caminho (estava no quarto período) a graduação em Ciências Sociais e desviar minha formação para a Filosofia, percebi que a identificação com o personagem dizia mais respeito às características de sua viagem, a seus desvios e descaminhos, do que propriamente à sua inteligência.

Então essa leitura virou uma alegoria perfeita, se não de toda e qualquer formação, ao menos da minha formação em filosofia: eu, que até aquele momento, havia estudado numa escola pública federal ligada ao Ministério da Saúde, tinha

² GAGNEBIN, 2009, p. 13-28.

um diploma de técnica de Gestão em Serviços de Saúde e desejava trilhar, nos estudos, um caminho direto e reto que me levasse a ser sanitarista, desde então nunca mais andei em linha reta. Para além de o meu encontro com a filosofia ter sido ele mesmo um desvio, estando nele pude oscilar – e, penso, continuarei oscilando – entre momentos de alguma orientação e momentos de desorientação absoluta.³

Quando comecei esta pesquisa, ela seria sobre a relação entre ensaio e amizade, a partir de uma investigação de grandes amizades que escreveram e inscreveram a forma do ensaio na história da filosofia – desde o surgimento desse gênero literário-filosófico, com Michel de Montaigne (e seu amigo Etienne de La Boétie), no século XVI, até o desenvolvimento de uma teoria do ensaio como forma, com Theodor Adorno (e seu amigo Walter Benjamin), no século XX. No *meio* do caminho estariam os amigos românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis, na virada do século XVIII para o XIX, e também Georg Lukács e Leo Popper, no início do último século.

Mas, no *meio* do caminho dessa odisséia chamada Tese de Doutorado acabei me perdendo, ou melhor, desviando de assunto. E não deixa de ter alguma graça reconhecer que a metáfora da viagem cai muito bem não só à história do ensaio (cujos relatos de viagem tiveram forte influência sobre Montaigne, o fundador do gênero do ensaio e ele próprio um viajante), como ao tipo de experiência intelectual que essa forma guarda e apresenta a seus leitores: muitas vezes a sensação é a de que as páginas de um ensaio são um tipo específico de viagem, a do pensamento. E por falar em viagens, deslocamentos e desvios de rota e assunto, ainda no *meio* do caminho dos anos de doutoramento, em 2020 fui contemplada com uma bolsa de estágio sanduíche pelo Programa Capes-Print para, como investigadora, estar na Universidade Nova de Lisboa. Pude me deslocar até Lisboa para, do outro lado do Atlântico, vinculada ao Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT-NOVA), fazer um desvio de pesquisa: investigar a contribuição portuguesa para as

³ Gostaria de mencionar, pois não é menos importante para esta viagem que continua em curso, que Jeanne-Marie Gagnebin foi a primeira pensadora mulher que li na universidade. Antes dela, na escola, era pelas palavras de Marilena Chauí que a filosofia chegava a mim, através de seu livro didático *Convite à filosofia*. Reconhecer que esses textos, com funções e propósitos bastante distintos, podem ser lidos como documentos de época, que atestavam a existência de pelo menos duas (na verdade, eram muito mais) mulheres filósofas escrevendo e pensando em português e desde o Brasil, algo que, naquela altura, era uma coisa que eu mal sabia que existia, confesso (mulheres filósofas; mulheres filósofas brasileiras), foi de algum modo decisivo para que eu também pudesse, mesmo inconscientemente, autorizar-me a trilhar um caminho de formação filosófica.

teorias do ensaio. Junto ao deslocamento veio a impossibilidade de nos deslocarmos, devido à eclosão da pandemia de Covid-19.

E então, no *meio* do caminho, esses e alguns outros episódios fizeram com que eu acabasse desembocando nas águas de um outro gênero literário: o poema. Trata-se, aqui, do encontro com a obra de Marília Garcia, poeta brasileira contemporânea que, ao longo de seus poemas, parece realizar uma espécie de “amizade das formas” entre poesia e filosofia a que nomeamos, para o que aqui nos interessa, de poema-ensaio. Foi preciso aceitar o desvio como método (afinal, “método é caminho indireto, é desvio” – obrigada pela lição, Benjamin),⁴ mas sem deixar de ter as luzes do ensaio (seja a partir do tema da amizade, seja em relação à sua teoria e prática dentro da própria história da filosofia) como farol e guia para esse encontro com a poesia de Marília Garcia. A história desse desvio, que é a pesquisa mesma – e a sua escrita –, é o que contarei ao longo das próximas páginas.

2.

Em *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, de Peter Sloterdijk, lemos: “Livros (...) são cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas”.⁵ Se é assim, livros teriam como tarefa algo ao mesmo tempo simples e precioso: garantir uma “comunicação propiciadora de amizade realizada à distância por meio da escrita”.⁶ Não ensinar lições, informar fatos, catalogar objetos, transmitir conteúdos, documentar o passado, contar histórias, e sim, sobretudo, garantir uma experiência relacional específica – a amizade.

⁴ Esta formulação aparece no famoso “Prefácio” ao *Drama trágico alemão*, tese de livre docência de Walter Benjamin defendida e recusada em 1925 pela Universidade de Frankfurt. Logo, na perspectiva benjaminiana, e em clara contraposição à filosofia da representação (da qual um dos principais paradigmas é o estabelecimento do método científico, por René Descartes, como um caminho reto e direto em direção à verdade do objeto), o desvio é o método. Para ele, a forma da exposição filosófica tem um método, mas este consistiria, nas palavras de Jeanne-Marie Gagnebin, “num belo oxímoro, na renúncia ao caminho seguro e bem traçado. Em alemão, lemos *Methode ist Unweg*: a palavra alemã *Umweg* como que desvia a palavra grega *methodos*/com caminho, *Weg*” (GAGNEBIN, 2005, p. 188). Mais tarde em sua obra, Benjamin irá se utilizar de outra imagem para tratar da ideia de desvio enquanto método: a da navegação, o que me remete à Odisseia. No livro das *Passagens*, lemos assim: “Comparação das tentativas dos outros com empreendimentos de navegação, nos quais os navios são desviados do Polo Norte magnético. Encontrar *esse* Polo Norte. O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa” (BENJAMIN, 2018, p. 23).

⁵ SLOTERDIJK, 2000, p. 7.

⁶ *Ibid.*

“Desde que existe como gênero literário, a filosofia (...) [escreve] de modo contagiante sobre amor e amizade. Ela não é apenas um discurso sobre o amor à sabedoria, mas também quer impelir outros a esse amor.”⁷ Que a filosofia escrita tenha sobrevivido de modo mais ou menos contagiante até hoje (estamos falando aqui de uma duração temporal de pelo menos 2.500 anos), deve-se à sua capacidade de fazer amigos, *por meio do* texto e dos livros, ao longo do caminho. Se livros são como cartas escritas a amigos, e a filosofia, desde o seu nascimento literário, escreve sobre amor e amizade, então livros de filosofia são como cartas de amor enviadas a amigos, sendo possível ler, nessa chave, a filosofia como uma espécie de correspondência?

No ensaio “O amigo”, Giorgio Agamben diz que “a amizade é tão estreitamente ligada à própria definição de filosofia que se pode dizer que sem ela a filosofia não seria possível”.⁸ A intimidade entre amizade e filosofia seria tão profunda que esta “inclui o *philos*, o amigo, no seu próprio nome”.⁹ Ainda sob a chave da amizade, mas a respeito da relação entre poesia e filosofia, o mesmo autor nos dirá que, “já no seu tempo, Platão podia declará-la *uma velha inimidade*”.¹⁰ Se é possível pensar a amizade como uma relação de convívio, abertura e produção de vínculo com um outro que é reconhecido, ao mesmo tempo, na sua igualdade e na sua diferença (o que Aristóteles nomeou como um *heteros autos*, um outro de si mesmo), o que fez a filosofia, enquanto discurso que se põe em relação direta com o saber, declarar-se como amiga do saber (ou seja, com uma disposição para se pôr em relação àquilo que não é nem igual a si mesmo, nem sua posse) e inimiga da poesia (que poderia ser compreendida, mesmo que em chave dicotômica, como uma forma de discurso e pensamento “outra de si mesma”)? Por que motivos não poderiam, poesia e filosofia, ser formas amigas?

No livro *Formas nômades: arte política e crítica hoje* (2021), Rafael Zacca, ao se debruçar reflexivamente sobre a forma da crítica de arte, estabelece relações interessantes entre poesia e filosofia a partir da ideia de correspondência. No ensaio

⁷ SLOTERDIJK, 2000, p. 7.

⁸ AGAMBEN, 2009, p. 79. Cito, a seguir, o trecho ampliado: “A amizade é tão estreitamente ligada à própria definição de filosofia que se pode dizer que sem ela a filosofia não seria possível. (...) No mundo clássico, essa promiscuidade e quase consubstancialidade do amigo e do filósofo era presumida, e é certamente por uma intenção de alguma maneira arcaizante que um filósofo contemporâneo – no momento de colocar a pergunta extrema: “O que é a filosofia?” – pode escrever que esta é uma questão para ser tratada *entre amis*”. Grifo do autor.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Id.*, 2007, p. 12. Grifo meu.

“Sobre a crítica como carta”, ele nos diz que, quando nos debruçamos reflexivamente sobre a carta enquanto forma, podemos identificá-la como “um gênero da amizade, do amor e da concórdia”, visto que cartas são escritas muitas vezes “sob o signo do afeto”¹¹ e, assim, da proximidade. Mas também é possível compreendê-las a partir de outro ponto de vista, ou seja, sob o signo da distância, se as inserirmos na “história dos recados, das mensagens, das entregas”.¹² Fico pensando que, em termos mitológicos, poderíamos imaginar um carteiro como um ser de duas faces: a de Eros, o cupido, e a de Hermes, o mensageiro. Isso significa dizer que as cartas e, por sua vez, a forma da correspondência promovem um tipo muito específico de diálogo, que é, a um só tempo, próximo e distante. Se pudermos identificar a crítica de arte como um lugar possível para o encontro entre a poesia (ou a arte em geral) e a filosofia, esse é um modo de dizer que, na crítica, encena-se um bom encontro entre poesia e filosofia: aquele que, ao mesmo tempo que aproxima essas formas do pensamento, preserva a distância que as separa.

O ensaio como forma guarda uma relação, desde a filosofia, muito próxima tanto da crítica quanto da correspondência. Bastaria dizer que o texto seminal, ao qual grande parte das teorias do ensaio do século XX se referem, é uma correspondência endereçada a um amigo que figura como ensaio de abertura de um livro que, por sua vez, reúne escritos críticos sobre a relação entre vida e arte. Trata-se do paradigmático (e enigmático) “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper”, de *A alma e as formas*, publicado em 1911 por um jovem Georg Lukács. Nesse sentido, o ensaio é uma forma amiga tanto da poesia quanto da filosofia e encarna a amizade dessas duas formas de pensamento. Com relação à crítica, podemos dizer que o encontro desse tipo de pensamento com a forma do ensaio foi forjado no final do século XVIII, no seio do primeiro romantismo alemão, e será ali que florescerá a ideia de uma crítica de arte como desdobramento e continuidade das obras, e não como ajuizamento – noutras palavras, amizade entre poesia e filosofia.

É possível olhar para a experiência de pensamento do primeiro romantismo alemão, na virada dos séculos XVIII para o XIX, tomando-a como um ponto interessante e elucidativo, na história da filosofia, em que a moderna forma do

¹¹ ZACCA, 2021, p. 117.

¹² *Ibid.*, p. 118.

ensaio foi friccionada com a ideia de uma “conversa infinita”¹³ com o outro do pensamento, a que nomeamos “arte”, estabelecendo ativamente uma fronteira de separação borrada entre filosofia e poesia que pode ser enunciada também pela ideia de “amizade das formas”.

O momento primeiro romântico é identificado como aquele em que a relação entre poesia e filosofia foi abordada não só do ponto de vista do estabelecimento de suas distinções, mas também de suas proximidades. Nesse sentido, ao afirmar que “assim como a filosofia cria, a arte pensa”,¹⁴ o grupo primeiro romântico (constituído por muitas pessoas de diversas áreas, entre elas os irmãos August e Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck, entre outros) não só aproximou poesia e filosofia pela via da crítica de arte, como produziu um pensamento filosófico em si mesmo poético, experimentando formas diversas de exposição do pensamento, como o ensaio, o fragmento, a autoria coletiva e a conversação.

3.

Quando o assunto é a origem da filosofia contentamo-nos, muitas vezes, com o enunciado que diz ter surgido na Grécia, por volta dos séculos VI e V a. C., um modo de pensamento que nomeia a si mesmo como *amigo* do saber. Nesse mesmo cenário, os diálogos de Platão tomam forma – diálogos esses que, no mais das vezes, simulam conversas entre amigos. Talvez dizer que um diálogo é uma espécie de conversa entre amigos seja uma redundância, já que, para que o diálogo aconteça, é necessário que se estabeleça uma disposição afetiva favorável entre aqueles que conversam – com os inimigos guerreamos, disputamos ou simplesmente os ignoramos: não lhes damos a oportunidade seja da convivência, seja da conversa.

Aristóteles, ainda na antiguidade clássica, dedicou-se a pensar a amizade não só em termos políticos (no sentido da boa convivência na *polis*), mas sobretudo em termos éticos e, quiçá, ontológicos: a amizade seria uma virtude sumamente necessária à vida, pois: 1) o amigo enseja o exercício do bem; 2) sem amigos,

¹³ A expressão faz referência à obra *L'Entretien Infini*, de Maurice Blanchot, originalmente publicada em 1969 e disponível em três volumes na edição brasileira, publicados entre 2001 e 2010: *A palavra plural (palavra de escrita)*, *A experiência limite* e *A ausência de livro (o neutro o fragmentário)*. O terceiro volume guarda um ensaio sobre a *Athenäum*, revista que encarna o projeto do grupo dos primeiros românticos alemães.

¹⁴ SCHLEGEL, 1997.

ninguém escolheria viver.¹⁵ O amigo seria aquele que, sendo um outro de si mesmo (um *heteros autos*), completaria a unidade do humano fora de si, no modo da partilha.¹⁶ Assim, na amizade, dois formariam um, e um só seria um quando em relação com um outro – o amigo. Interessado na relação entre a amizade e a filosofia, Giorgio Agamben procura iluminar alguns momentos na história da filosofia que expõem essas relações – seja entre filósofos, seja entre filosofias.¹⁷

Quando olhamos para a história do ensaio, impressiona que justamente o momento de surgimento do gênero também coincida com uma relação de amizade – a amizade singular estabelecida entre Michel de Montaigne e Etienne de La Boétie. Além disso, impressiona que o desenvolvimento posterior de sua teoria, entre os séculos XVIII e XX, seja um pensamento também atrelado a relações entre amigos. Se Montaigne, em 1580, escreve o livro *Ensaaios* como parte do luto pela morte de La Boétie, numa espécie de diálogo com o amigo ausente,¹⁸ a amizade entre Friedrich Schlegel e Novalis, já na virada do século XVIII para o XIX, parece apontar para o “supremo acordo”¹⁹ não somente que um amigo tinha com o outro, mas sobretudo daquele que poesia e filosofia, numa relação amorosa, guardavam entre si, e que foi a base da experiência de todo o grupo do primeiro romantismo alemão.

No século XX, a história de entrelaçamento entre ensaio e filosofia pela via da amizade permanece especialmente ativa. Tanto que, no início do século, Georg Lukács, ao decidir justificar a unidade formal de seu livro de ensaios *A alma e as formas*, o faz justificando-se a seu amigo Leo Popper, como já foi mencionado no início deste capítulo.²⁰ E, atravessando décadas, a correspondência temática e teórica entre Walter Benjamin e Theodor Adorno será nomeada por eles mesmos

¹⁵ Cf. Livro VIII da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. Cf. A respeito do tema da amizade, contemporaneamente à contribuição de Jacques Derrida em seu livro *Políticas da amizade*.

¹⁶ AGAMBEN, 2009, p. 87.

¹⁷ *Ibid*, p. 77-92.

¹⁸ Não bastasse a icônica frase “Porque era ele, porque era eu”, que abre o ensaio que está no centro da obra de Montaigne, “Da amizade”, ensaio este, por sua vez, dedicado a Etienne de La Boétie, ou o conhecido fato histórico de que será o isolamento em sua cabana nos arredores de Bordeaux, convivendo apenas com a biblioteca herdada do amigo La Boétie, o cenário e a referência para a escrita dos *Ensaaios* (STAROBINSKI, 1992, p. 43-57; KORHONEN, 2006).

¹⁹ Expressão utilizada por Friedrich Schlegel no fragmento (sem título) que encerra suas “Ideias”, escrito e dedicado a Novalis e publicado na revista *Athenäum*, número III, volume I (Berlim, 1800) (SCHLEGEL, 1997, p. 164-165).

²⁰ Trata-se do texto seminal que inaugura, no século XX, as teorias do ensaio (LUKACS, 2015, p. 31-54).

como uma “camaradagem filosófica”,²¹ decisiva para o pensamento de ambos sobre as formas de exposição do pensamento filosófico, particularmente através do ensaio como crítica da cultura e de arte.

Isso exposto, merece atenção o rebatimento entre amizade biográfica e aquela que parece acontecer entre os diversos saberes e a filosofia por *meio* da forma de escrita ensaística. Nesse sentido, não deixa de ser surpreendente, porém esclarecedora, a sentença proferida por Lukács, que diz ter sido Platão não só o primeiro, como o maior ensaísta que já existiu.²²

4.

Do modo como apresentamos até aqui nossas hipóteses interpretativas, é possível então dizer que tanto a ideia do amigo como a da amizade são internalizadas e, assim, estruturam o exercício do pensamento filosófico. Tomamos, para tanto, evidentemente, o ensaio como um objeto privilegiado para teorizar tal questão.

Para retomarmos a questão evocada por Agamben, lembremos que, na introdução de *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari²³ observam que, apesar de nunca terem em sua obra deixado de formular esta questão (e respondê-la com uma resposta que não variou no tempo: “A filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”), talvez só fosse possível colocar uma tal “pergunta extrema” posicionando-a no tempo e no espaço e delimitando suas circunstâncias. Para eles isso significou dizer que tal pergunta, sobre o que é a filosofia, “seria preciso formulá-la *entre amigos*, como uma espécie de confiança ou confiança”.²⁴ Os conceitos teriam necessidade de “personagens conceituais” que contribuíssem para

²¹ Cf. Carta de Walter Benjamin enviada a Adorno em 17 de julho de 1931 (ADORNO, 2012, p. 59). Para um estudo mais detido desta amizade, o livro de Luciano Gatti, *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, particularmente o texto de abertura, “Introdução: um diálogo assimétrico” (GATTI, 2009, p. 13-30), ou, ainda, o recente livro de Lucyane de Moraes, *Theodor Adorno & Walter Benjamin: em torno de uma amizade eletiva* (2023).

²² “É claro que estou me referindo a Platão, o maior ensaísta que já viveu e escreveu (...)” (LUKÁCS, G. 2015, p. 47). Indo ao encontro do eco lukácsiano, indico ainda um artigo de título sugestivo: “Plato as a contemporary essayist”, de Joseph E. Baker, publicado em *The Classical Journal*, vol. 22, No. 3 (Dec., 1926, p. 210-220). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3289102>. (Acesso em: 01/05/2023).

²³ Inclusive, o filósofo contemporâneo que Agamben menciona no trecho citado na nota 8 desta tese, em verdade, são dois – não por acaso, dois amigos filósofos! – e o texto no qual a questão é formulada é a introdução do livro *O que é a filosofia?*.

²⁴ DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 8. Grifo meu.

o exercício da atividade filosófica (criação e definição de conceitos), e o amigo, para a dupla de autores, é um desses personagens.

De modo muito geral, o campo semântico no qual se consolidaram os valores ligados à noção de amizade na tradição ocidental, como não se separou do campo ético e do campo político, está vinculado ao campo das relações, dos direitos e das responsabilidades. Deleuze e Guattari estranham o fato de a amizade ter sido tão escassamente abordada desde o ponto de vista reflexivo da própria filosofia, já que, etimologicamente, como sabemos, o filósofo é o amigo do saber. É essa espécie de “giro copernicano” sobre o tema da amizade e do amigo voltado para o próprio exercício do pensamento que nos interessa.

Em *A arte de pensar*, Paul Valéry afirma que “para as grandes questões basta pouca luz”.²⁵ Dizem por aí também que, para as grandes questões, muitas vezes grandes luzes estragam tudo. A luz pode ser aquilo que ilumina, que dá a ver, mas também aquilo que ofusca e cega – sendo uma importante habilidade de quem se põe a pensar desenvolver alguma capacidade de avaliação do quanto de “luz” se projeta sobre aquilo que se deseja mostrar. Se tomarmos o índice das luzes como sinônimo de conhecimento (e para isso não nos faltam referências, como a própria ideia de esclarecimento ou Iluminismo dão a ver), eleger a relação entre ensaio, filosofia e amizade nos posiciona diante do risco de um imenso fracasso desde o ponto de vista do conhecimento. Primeiro porque ela, a amizade, parece estar em todos os lugares na experiência filosófica e, portanto, em lugar nenhum – afinal, se a filosofia é essa experiência do pensamento que é “amiga do saber”, como iluminar aquilo que se apresenta de modo tão difuso e difundido? Segundo porque, parece, perde-se alguma coisa quando se deseja fixar teoricamente seus efeitos. Iluminaremos então a relação entre filosofia e amizade a partir de um foco de luz indireta: a poesia, o poema.

5.

“Um texto são muitos textos. O que foi escrito é feito de textos lidos, histórias ouvidas, versões descartadas, lembranças que voltam.”²⁶ Assim começa o ensaio “Não escrever. Cadernos com R. B.”, de Paloma Vidal, cujo título serve de

²⁵ VALÉRY, 2020, p. 52.

²⁶ VIDAL, 2021, p. 51.

inspiração para estes fragmentos introdutórios. A peça que dispomos diante de nossos olhos, e que aparentemente forma uma unidade, na verdade, a autora revela, é efeito de múltiplas formas e momentos de escrita: trechos de um texto escrito em versos para ser lido em uma performance, anotações de aulas para a universidade, entradas de um diário de viagem. Ao fim e ao cabo, textos escritos entre 2015 e 2018, “a partir de uma inquietude relacionada aos momentos em que – por motivos difíceis de entender ou de explicar, quem sabe pessoais, políticos, criativos – se torna impossível continuar escrevendo”.²⁷

Quanto tempo, durante a trajetória de uma pesquisa, não se escreve para, enfim, se escrever? Quantos projetos de pesquisa são escritos e abandonados para, ao final de um percurso, ser possível escrever o que projeto nenhum poderia prever e, ainda assim – ou por isso mesmo –, é resultado de uma pesquisa? Essas dúvidas não são apenas minhas. A etimologia da palavra “pesquisar” provém do latim, “*perquirere*”. Constituída pelo prefixo *per-*, através ou por *meio*, e pelo verbo

²⁷ *Ibid.* Vale mencionar que, em 2023, Paloma Vidal publicou o livro *Não escrever [com Barthes]*, pela Tinta da China, simultaneamente no Brasil e em Portugal. Seu livro inaugura, ao lado de *A parte maldita brasileira: literatura, excesso, erotismo*, de Eliane Robert Moraes, a coleção Ensaio Aberto, editada por Pedro Duarte e Tatiana Salem Levy. Antes, entretanto, desse último livro e também do ensaio ora citado, uma primeira versão do texto de Paloma fora publicada pelo projeto Malha Fina Cartonera – a plaquete *Não escrever* (2018), peça híbrida produzida artesanalmente que traz em seu corpo um poema-ensaio composto por palavras e imagens (recortadas e coladas, ressaltando o caráter experimental, artesanal e independente característico da produção de cartoneras), e é a versão impressa da palestra performance de mesmo título apresentada diversas vezes entre 2015 e 2018 no ciclo de palestras performáticas *Em obras*. Nesse sentido, é possível ler o texto “Não escrever. Cadernos com R. B.” publicado no livro *Experimento aberto*, se não como uma versão do poema-ensaio supramencionado (que é, ele mesmo, por sua vez, a versão em texto da palestra-performance), ao menos como o “lado b” dessa primeira publicação. Ou seja, algo como um texto amigo ou irmão – um texto crítico, um comentário ou um suplemento, se quisermos – que, por isso, ao mesmo tempo que se sustenta autonomamente, guarda relações profundas com sua pré-história, chegando a produzir certo efeito *mise-en-abyme* bastante recorrente na obra da autora. Autora, aliás, que se situa na interseção deliberada entre os campos literário e filosófico e entre os registros poético e teórico: entre a criação e a crítica.

Ainda sobre o trabalho de pesquisa em campo ampliado, na interseção entre o artístico e o acadêmico, característico da obra de Paloma Vidal, vale mencionar que o ciclo *Em obras* é um projeto de sua autoria. A esse respeito, lemos na página de apresentação do projeto: “Criado em 2015, *Em obras* é um ciclo de palestras performáticas com a participação de mulheres de campos diversos ligados à literatura e às artes. (...) O ciclo reflete sobre tudo aquilo que prepara uma obra – um arquivo real ou imaginário feito de materiais diversos – e também se relaciona com o seu fracasso, com a possibilidade de que ela não venha a acontecer, ou de que o processo de pesquisa em torno da preparação acabe se tornando a própria obra. As apresentações reivindicam, de um lado, uma proximidade com a performance, relacionada com a diluição das fronteiras entre vida e arte, que questiona os limites da representação e enfatiza os processos de criação; de outro, elas se aproximam da arte conceitual, que busca transformar em obra um discurso, colocando em evidência a relação entre arte e reflexão. Por isso dizemos que as apresentações são *pesquisas pessoais* [grifo meu]. Guiadas por obsessões íntimas, elas buscam a circulação de questões que nos inquietam”. A apresentação completa do ciclo, bem como outras informações sobre o projeto, estão disponíveis no site: <https://cicloemobras.wordpress.com/>. (Acesso em: 10/03/2023).

quarere, perguntar, indagar, procurar, nos revelando que seu significado é mais algo como *movimentar-se através de perguntas* do que propriamente respondê-las. Nesse sentido, gosto de pensar que no texto de uma Tese apresentamos um percurso de trabalho e formação e, ao mesmo tempo, encenamos o ritual de passagem dos investigadores-alunos que ainda somos em investigadores-professores que desejamos vir a ser.

Sem contar o trabalho de pesquisa que é feito, transversalmente aos anos de formação, em campo ampliado ou expandido – gosto de me apropriar dessa expressão de Rosalind Krauss, que desde a publicação de “A escultura no campo ampliado”²⁸ virou um quase lugar comum no campo das artes, mas, particularmente no caso da pesquisa, dá a ver as relações e os processos –, há ainda iniciativas como participar e organizar eventos acadêmicos (seminários, jornadas, simpósios), preparar e ministrar aulas e cursos de curta duração, compor comissões editoriais de revistas, organizar livros, participar de atividades de grupos de pesquisa etc. Todas iniciativas e trabalhos relacionados intimamente à pesquisa e sua realização pública e comunitária, mas que são muitas vezes diluídos (quando não invisibilizados) ou não reconhecidos como dignos de ocupar um lugar no produto final da Tese em si, talvez por ressaltarem, enquanto escritos e trabalhos de circunstância, mais o caminho que o ponto de chegada; o *meio*, mais que o destino.²⁹

6.

Preciso confessar uma coisa: pelo menos desde a graduação não escrevo o que anuncio em projetos de pesquisa. Ao mesmo tempo, desde a graduação não paro de assumir compromissos institucionais de pesquisa (que se relacionam muito diretamente a demandas e interesses pessoais de estudo e investigação) e ter de, em decorrência disso, entregar um produto final como resultado que demonstra que a

²⁸ KRAUS, 1984, p. 87-93. Originalmente publicado no número 8 de *October*, na primavera de 1979, o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, também apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, em 1984. Nesse mesmo ano, foi traduzido e publicado no Brasil. A reedição dessa tradução de Elizabeth Carbone Baez está disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. (Acesso em 10/03/2023)

²⁹ A ideia de *Bildung*, que vai pensar o processo formativo como uma conjunção entre estímulos pessoais, sociais e políticos que interferem e enriquecem a produção intelectual, é um conceito-síntese que abarca tanto a formação prática e intelectual “formal” quanto o sentido de formação através de experiências sentimentais e pessoais, em jogo, por exemplo, na amizade. Cf. BERMAN, 1984.

pesquisa existiu. Resultado este que chega ao mundo sob a forma de um documento de texto, ou seja, *por meio* de uma escrita. Partindo e desviando de todos os projetos de pesquisas por mim anunciados a bancas de seleção e agências de fomento, a verdade é que até hoje os resultados produzidos, sem deixar de tocar na questão de partida, apenas lateralmente mantiveram uma relação com sua “origem”. Ao mesmo tempo, rondam um e o mesmo tema. Esse tema, na verdade, são dois temas, que têm o seu ponto de encontro na crítica de arte. O primeiro diz respeito às muitas relações possíveis que o discurso filosófico trava, desde sua origem, com a arte – particularmente a poesia –; o segundo, ao interesse nas relações entre pensamento e linguagem, particularmente em como as teorias do ensaio formularam (e continuam formulando) tal questão.³⁰

É assim que, enquanto estudante de graduação do curso de Filosofia da Universidade Federal Fluminense, em 2014 escrevi o projeto “Contra a felicidade? Ressonâncias freudianas na *Dialética do Esclarecimento*”, indicando ao meu orientador na época, o professor Pedro Sússekind, o desejo de que esse fosse o tema de meu trabalho de conclusão de curso. A monografia escrita e defendida no ano seguinte, entretanto, intitulou-se *O pensamento sob a égide do medo: notas sobre a dominação na Dialética do Esclarecimento*. Sem abandonar o livro que me interessava estudar naquele momento, desviei-me do tópico da felicidade e do estudo comparado de escolas e autores (nesse caso, teoria crítica e psicanálise), me confrontando, ao lidar teoricamente com a questão do esclarecimento, com um afeto diferente daquele anteriormente vislumbrado, e mais sombrio – o medo.

Mais tarde, em 2015, o projeto com o qual fui aprovada para ingressar como mestranda no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da mesma instituição, e sob a orientação do mesmo professor, intitulava-se “O que transforma a noite em luz? A poesia”. Na altura, o projeto tinha como objetivo amplo investigar as relações entre arte e esclarecimento no pensamento de Theodor Adorno em três momentos

³⁰ Também César Aira irá defender que o tema do ensaio na verdade são dois temas. No pequeno texto “O ensaio e o seu tema”, o escritor argentino defende que, tendo em vista que o ensaio é um escrito de circunstância, é como se no fundo de qualquer tema sempre houvesse um “por ocasião de”, que significa dizer que um “eu”, ou seja, que uma voz pessoal e particular se inscreve ali, podendo se apresentar diretamente ou ser subsumida do tema. “O ensaio e seu tema” foi publicado originalmente no livro *Evasión y otros ensayos* (2017) e, no Brasil, com tradução de Paulo Roberto Pires, na Revista Serrote, n. 30, 2018. O ensaio compõe também o livro *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote*, edição comemorativa lançada no mesmo ano em celebração aos 10 anos de atividade da *Serrote*, revista dedicada à edição e publicação de ensaios do Instituto Moreira Salles. Utilizaremos, sempre que este texto for citado, para fins de referência bibliográfica, a edição presente na antologia: AIRA, 2018, p. 234-249.

de sua obra, a partir da leitura conjunta de três textos específicos: “O conceito de esclarecimento” (1947), “A posição do narrador no romance contemporâneo” (1954) e “O ensaio como forma” (1958), numa espécie de mergulho e aprofundamento na obra e no pensamento desse filósofo que era manancial teórico das minhas inquietações e investigações desde o início da graduação. Três anos mais tarde, em 2018, e a dissertação defendida à época, mais uma vez, foi menos ambiciosa que seu projeto. Concentrando-se em apenas um dos textos elencados, nomeou-se *Formas do ensaio, formas da filosofia: uma leitura de “O ensaio como forma”*.³¹

No doutorado, me afastando de uma trajetória de formação que me consolidaria como uma “especialista” na obra de um único filósofo, decido me lançar em um projeto de pesquisa mais amplo, temático e relacional, em torno das teorias do ensaio. Intitulado “Ensaio, um outro modo de dizer amigo: escrita e amizade na filosofia”, o anteprojeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio, em 2019, pretendia desdobrar a hipótese de certa afinidade eletiva entre a filosofia como forma de pensamento e o ensaio como gênero textual, pela especificidade da relação que ambos guardam com a questão da amizade.

Se a filosofia pode ser nomeada como uma forma de pensamento amiga (*philos*) do saber (*sophia*), não são poucos os indícios históricos e desdobramentos reflexivos que nos permitiram ler o surgimento do gênero filosófico do ensaio na modernidade e o desenvolvimento subsequente das teorias sobre sua forma até a contemporaneidade pela chave da amizade.³² Assim, no projeto de doutorado eu propunha e anunciava, não só à banca de seleção como ao meu futuro – neste momento que escrevo, atual – orientador, Pedro Duarte, o desenvolvimento de uma pesquisa que seria dedicada a investigar de que modo certas relações de amizade fundamentariam uma afinidade eletiva entre a forma do ensaio – que, em sua natureza interdisciplinar, solicita a amizade entre diversos saberes – e a forma da filosofia – um modo de pensamento que se deseja amigo do saber.

³¹ A dissertação de mestrado defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF encontra-se disponível em: http://www.pgfi.uff.br/wp-content/uploads/2016/03/2018_Jessica_DiChiara.pdf. (Acesso em 23/3/2023).

³² Como alguns dos fragmentos introdutórios desta tese tematizaram (particularmente de 1 a 4).

É indispensável levar em consideração que essa proposta de investigação sobre as relações entre ensaio e amizade foi forjada no seio de meus estudos, dentro do vasto campo filosófico, nas áreas da Estética e da Filosofia da Arte, o que significa dizer, em estreita relação e convívio com obras de arte, por um lado, e com o exercício e o desenvolvimento de certa concepção de crítica de arte, por outro. É nesse lugar que a forma do ensaio será compreendida e aproximada da forma da crítica de arte, ou seja, do discurso filosófico sobre a arte que se deseja, dentre outras coisas, a um só tempo, criativo e reflexivo ou, em outras palavras, especulativo e poético. Entretanto, ao mesmo tempo e ainda sob o viés da amizade, mesmo quando considerada desde a Estética, a relação entre poesia e filosofia se apresenta nas discussões, ainda hoje, de modo tenso, quer dizer, não resolvido.

Na história da complexa relação entre filosofia e arte, sempre houve tentativas de relacionar ou interditar o acesso, seja do sujeito poeta/artista, seja da obra de arte, à “terra estranha do saber”³³ – aos campos do conhecimento e da verdade. O surgimento da Estética enquanto disciplina filosófica autônoma, no século XVIII, e da noção primeiro-romântica de crítica de arte como desdobramento e reflexão da obra mesma, na virada do século XVIII para o XIX, sem dúvida nenhuma fomentou discussões sobre a especificidade da obra de arte e da autonomia de seus conteúdos e produtores, bem como readmitiu uma relação entre arte e conhecimento (e entre poesia e filosofia) de modo positivo, relativizando tanto o discurso filosófico quanto o artístico no que diz respeito à relação que cada um trava com o pensamento, como a de quem pode, afinal, falar ou não sobre certos conteúdos e de que forma. Mas, para mim, a discussão e as referências desde as quais abordamos seja o ensaio, seja a crítica de arte, seja a poesia, seja a amizade (entre ensaio e filosofia, entre filosofia e poesia, entre poema e ensaio) ainda se encontravam muito bem delimitadas pelas fronteiras filosóficas.

Foi assim que o encontro com a obra de Marília Garcia representou uma mudança ao mesmo tempo radical e delicada na realização desta Tese, no que diz respeito ao modo de correlacionar poesia, ensaio, filosofia e amizade. A partir dessa virada poemática, a questão da escrita crítico-filosófica em sua estreita relação com

³³ Expressão de Walter Benjamin que integra o título da tese de doutorado de Rafael Zacca, *As flores da poesia na terra estranha do saber: uma teoria do poema em Walter Benjamin* (2019). Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/46704/46704.PDF>. (Acesso em: 23/3/2023).

a poesia, como abordada pelas teorias do ensaio como forma, começa a ser abordada e desdobrada através do estabelecimento de uma relação dialógica com a obra e os poemas-ensaios de Garcia. Sem pretender formular uma espécie de teoria geral, nem sobre a poesia, nem sobre o ensaio (ou sobre a hibridização entre esses modos de organização do discurso que tem recebido o nome, desde as últimas décadas do século XX, de poema-ensaio), tendo em vista também que essas formas (o ensaio e o poema) têm historicamente problemas com suas próprias determinações ontológicas, o exercício que move esta pesquisa é indagar como certos textos de Marília são, ao mesmo tempo, poema *e* ensaio, e apontam para o estabelecimento do que aqui nomeio como “uma amizade das formas” da poesia e da filosofia.

Por isso, esta se tornou uma tese com dois temas e dois objetos. O primeiro tema é a própria Marília Garcia – sua escrita, pensamento e procedimentos. Mas, como disse Lukács na carta a Leo Popper, assim como o ensaio aparentemente se debruça sobre coisas desimportantes ou pequenas (“comentários sobre imagens, livros e ideias”³⁴ cuja autoria é alheia), para, na verdade, com esse gesto de modéstia interpretativa e ética, realizar um trabalho de pensamento “profundo diante da vida”,³⁵ ao falar da poesia ensaística de Marília Garcia estou falando concomitantemente de questões mais amplas que atravessam a história da relação entre poesia e filosofia.

Assumo, portanto, que meu objeto é duplo: esta é uma pesquisa sobre “a amizade das formas” de pensamento poesia e filosofia, ao mesmo tempo que é sobre o poema-ensaio na obra de Marília Garcia, obra essa que é em si mesma desviante: desvia do poema ao produzir um objeto discursivo prenhe de mecanismos investigativos, ao mesmo tempo que desvia do ensaio inserindo, na especulação, procedimentos não apenas criativos, como afetivos. O desvio aqui é assumido e positivo: e, então, em vez de a tese se estender na investigação histórica dos casos em que, na história da filosofia, ensaios se deram com e por amizades, colocamos em ato e contemporaneamente a questão sobre a amizade entre poesia e filosofia a partir do modo como a poeta brasileira contemporânea Marília Garcia mobiliza a forma do ensaio em seus poemas.

³⁴ LUKÁCS, 2015, p. 43.

³⁵ *Ibid.*, p. 42.

7.

A ideia de uma “amizade das formas” como uma estância não exatamente de passagem, mas de permanência numa zona indeterminada, ou indisciplinar, pelo reconhecimento da impossibilidade de desvinculação do que se diz (o conteúdo) do modo como se faz (a forma), cuja forma do poema-ensaio parece privilegiar – experimenta transpor limites que radicalizam as possibilidades de uma convivência (amizade) das diferentes formas atribuídas aos textos. Feito esse desvio no enquadramento da abordagem dada à relação entre poesia e filosofia a partir da crítica de arte, uma questão fundamental da forma do ensaio, a saber, seu caráter poético, torna-se o centro da reflexão.

8.

Uma metodologia é sempre uma ficção. Como uma biografia, um corpo, uma identidade. Quando penso na figura da metodologia, especificamente a acadêmica, a imagino como um algoritmo, um conjunto de instruções ou regras sucessivas que têm por objeto eliminar a dúvida em tomo dos procedimentos. O caráter enclausurado das metodologias acadêmicas me leva a imaginá-las como processos fixos, estandarizados e estáveis, que não permitem, nem com muito esforço, perverter essas logicas anquilosadas que performam a validade, científica ou institucional, a partir da repetição.

Lucía Egaña Rojas, *Metodologias subnormales*

(...) o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa*
de falar (...) *como uma tentativa de testar o mundo*
 sendo os dois gestos indissolúveis em relação direta:
 objeto e sujeito se entrelaçam
 repensando as discontinuidades
 (...) *tal capacidade de se testar do ensaio*
 que poderia ser usada para uma definição do que é o ensaio
 acaba apontando para um dado de “indefinição”:
 ele testa o mundo e ao mesmo tempo testa a si mesmo
 mas sabemos que as regras para esses testes
 não estão dadas de antemão
 e a cada vez o ensaio deve inventar as ferramentas
 (...) *se escrever ensaisticamente é escrever experimentando*
 será que um poema pode ser tão crítico como um ensaio?
 (...) *será que um poema pode ser colocado no tubo de ensaio?*

Marília Garcia, “O poema no tubo de ensaio”

Esta tese pretende reunir textos que, na sua forma de escrita, transitam entre a teoria, a crítica e a narrativa autobiográfica, apostando na convocação ao experimento que, desde suas origens, caracteriza o ensaio como um gênero receptivo a todo tipo de aventuras formais, dando vazão também ao que Alberto Giordano chama de “a escrita do ensaio como ato autobiográfico”.³⁶ A conclusão de que uma abordagem do ensaio (no nosso caso, do poema-ensaio) como forma deveria tender ao ensaístico e não ao sistemático ou metódico vai ao encontro de uma disposição que, por si só, é digna de nota: os principais textos teóricos sobre o ensaio na tradição filosófica são, eles mesmos, apresentados em forma de ensaios e, muitas vezes, endereçados a um destinatário específico – sinalizado recorrentemente através da correspondência e da escrita de cartas.

Não estou afirmando, com isso, que a crítica deve sempre tentar imitar ou se confundir com a forma de seu objeto, mas talvez ela não deva ir totalmente contra ele. Se uma teoria fosse “esboçada” e depois “aplicada” a vários textos tomados como objetos, provavelmente acabaríamos numa espécie de tentativa de controle e dominação desses mesmos textos, o que, por si só, reverteria o processo de tentativa de empreender uma escrita e uma metodologia ensaísticas nesta investigação. Afinal, como Adorno diz em “O ensaio como forma”, “como seria possível (...) falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?”.³⁷

Mas, antes de começarmos a escrever com Marília Garcia, um último desvio: uma expedição em torno da sua figura enquanto poeta-ensaísta e de sua obra.

Expedição: Marília Garcia

1.

Marília Garcia é uma poeta, artista e tradutora brasileira, nascida em 1979 no Rio de Janeiro, que, desde 2013, vive e trabalha em São Paulo. Esse é o modo como ela própria se apresenta em seu site-portifólio.³⁸ Sua obra coincide com o início do século XXI – *encontro às cegas* (2001), primeira publicação de poemas autorais, é

³⁶ GIORDANO, 2021, p. 29.

³⁷ ADORNO, 2003, p. 18.

³⁸ Disponível em: www.mariliagarcia.com. (Acesso em: 23/3/2023).

uma pequena plaquete editada no âmbito de uma coleção pirata (a extinta Moby Dick, da editora 7Letras), onde alguns poetas brasileiros, a maioria deles estreante, foram lançados em edição artesanal, com poucos exemplares. Entretanto, antes de estrear como autora, sua primeira publicação se deu no âmbito da tradução. Na mesma coleção e no mesmo ano, Marília assina conjuntamente com Fernanda Costa e Silva a tradução de dois contos de Katherine Mansfield, publicados sob o título “Duas flores”. De lá para cá, além de assinar inúmeras traduções (de ensaios, romances, livros infantis, poemas, cartas, escritos de artistas, artigos, textos curtos etc.), publicou, até o momento, sete livros – todos de poesia –, consolidando-se como um dos maiores nomes da poesia contemporânea escrita em português.³⁹ Em ordem de publicação, são eles: *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Câmera lenta* (2017), *Parque das ruínas* (2018) e *Expedição: nebulosa* (2023).

Uma vez perguntada sobre como começou a escrever poesia, Garcia afirmou que, em se tratando da sua relação com a escrita, este foi um começo que veio, na verdade, depois, *a partir de uma outra coisa*: do contato, através de seu trabalho como editora, primeiro com a leitura dos poetas de seu tempo, seus “contemporâneos próximos”, como ela sugere, e, depois, com o exercício da tradução.⁴⁰ Marília trabalha com edição e tradução desde os anos 2000. Ainda como editora, foi uma das criadoras, ao lado de outros poetas contemporâneos de sua geração, da revista *Modo de usar & co.* (2007-2017). Desde 2015, conjuntamente com o poeta, professor e seu companheiro, Leonardo Gandolfi, é coeditora da Luna Parque, pequena editora experimental e independente dedicada à publicação de poesia brasileira e estrangeira. Mais recentemente, entre 2022 e 2023, a Luna Parque foi responsável pela curadoria e coordenação do projeto Círculo de Poemas, em parceria com a editora Fósforo: um clube de assinatura mensal de poesia que entrega, primeiro em casa e depois nas livrarias, dois volumes por mês (constituídos por um livro de poemas no formato tradicional e uma plaquete, de viés experimental).

³⁹ Em 2018, Marília Garcia foi a ganhadora do Prêmio Oceanos de Literatura de Língua Portuguesa, com o livro *Câmera lenta*.

⁴⁰ Depoimento de Marília Garcia em 2016 para o projeto Polo Literário UFRJ “Escritores + Universidade”. Disponível em: <https://vimeo.com/196598853>. (Acesso em: 23/3/2023). Os trechos utilizados ao longo das próximas páginas foram todos transcritos por mim, sendo de minha inteira responsabilidade a atribuição de pontuação nas sentenças.

Como alguém que deseja escrever *a partir de uma outra coisa*, esse contato com “seus contemporâneos próximos” e essa prática de leitura e tradução, mediados pelo trabalho de editoração, a fizeram conceber sua escrita como uma forma de conversa:

A primeira coisa que eu publiquei foi até uma tradução. [Trabalhava na 7Letras e] o Jorge [Viveiros de Castro] estava fazendo essa coleção [a Moby Dick] e, bom, eu queria participar, mas eu não escrevia... e tinha a outra editora que também não escrevia, que era a Fernanda, e a gente traduziu dois contos juntas. (...) Acho que a tradução também é *a partir de uma outra coisa*. Depois eu comecei a escrever a partir dessas leituras todas. *Eu escrevo como leitora, ou como espectadora, ou como... Escrevo para entrar nessa conversa com o que você leu, com o que você experimentou, com um filme que você viu e que marcou muito.*⁴¹

Podemos dizer que a obra de Marília Garcia coincide não apenas com o início do século XXI, mas também com a caracterização empreendida por Marjorie Perloff da poesia deste novo século em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Ao se propor qualquer leitura crítica de sua obra poética, portanto, parece importante não desconsiderar a contaminação da sua poesia *por outros meios*: especificamente os meios artístico e tradutório, mas também o intelectual, através de suas intervenções em diversos contextos acadêmicos – é o que gostaria, particularmente, de enfatizar, tendo em vista que sua escrita caminha *intermediada* pelas atuações concomitantes como professora, pesquisadora, crítica, curadora, performer.⁴²

⁴¹ Entrevista realizada pelo Grupo de Pesquisa Poesia Brasileira Contemporânea (UFRJ). Disponível em: <https://youtu.be/7H3Twaklj00?si=uqiP4f3i6AlmZY0j>. (Acesso em: 23/3/2023, grifos meus).

⁴² Com formação livre em artes pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1996-2000) e acadêmica em Letras pelas Universidades do Estado do Rio de Janeiro e pela Universidade Federal Fluminense, no mestrado Marília Garcia se dedicou a estudar as *Galáxias*, de Haroldo de Campos (2003-2005), e, no doutorado, a poesia de Emmanuel Hocquard (2006-2010). Entre 2012 e 2013 foi professora da Faculdade de Letras da Universidade do Rio de Janeiro e, desde 2014, ministra cursos na pós-graduação em Formação do Escritor no Instituto Vera Cruz. É ainda colunista do blog da editora Companhia das letras desde 2018, eventualmente colaborando como crítica com artigos e resenhas para outros veículos de cultura. Além disso, como poeta e artista, faz performances, falas e apresentações ao vivo, trabalhando frequentemente com outras mídias e linguagens postas em relação com o poema, como o vídeo, a música e a fotografia.

2.

Em *O gênio não original*, Marjorie Perloff propõe ler a poesia contemporânea do “novo século” – nomeadamente, o século XXI – a partir de outros critérios e *por outros meios*. O século XX – século da técnica e das grandes guerras –, com suas vanguardas artísticas e experimentações formais, sublinhou, no âmbito das artes, “a primazia da *inventio* do poeta como um princípio constitutivo”, no qual o poema era concebido como uma “máquina de construção de sentido” cuja “originalidade verbal” servia como dispositivo, ao mesmo tempo, de “resistência” à sociedade de massas e à indústria cultural e de expressão da subjetividade por meio da emoção ou da criatividade. A poesia do século XXI – século da revolução digital – se caracterizaria, por sua vez, de modo distinto, através de “uma poética da não originalidade”, poética esta que, a partir da lógica da “citacionalidade”, implicaria modos de construção do poema *por outros meios*, percebidos através dos “usos complexos da citação e da restrição, do intertexto e da intermídia”.⁴³

Os motes precursores dessa “nova poesia”, entretanto, estariam inscritos em movimentos artísticos do século anterior. Perloff enumera três modelos proeminentes como linhas de influência “desse novo clima poético”: 1) o concretismo dos anos 1950-60, um movimento associado tanto a nações menores e marginalizadas do pós-guerra, como a Suécia, a Suíça, a Escócia e o Brasil, como a certa “herança” das vanguardas modernas; 2) a Oulipo (Oficina de Literatura em Potencial), fundada em Paris nos anos 1960, e sua prática processual e experimental; 3) e o que nomeia como “poética tradutória”, que teria, por sua vez, dois polos: o multilinguismo, de um lado, e a escrita em língua estrangeira (exofônica), de outro.⁴⁴

T.S. Eliot, Augusto e Haroldo de Campos; Jacques Roubaud e Georges Perec; Ezra Pound e Paul Celan; mas também poetas como Charles Bernstein e Kenneth Goldsmith; artistas como Marcel Duchamp, John Cage e Jean-Luc Godard; ou filósofos e teóricos como Walter Benjamin e Antoine Compagnon são alguns dos nomes elencados e constelados na caracterização de Perloff por guardarem, em comum, os três aspectos centrais dessa prática de “escrever-através” que, atravessando o século XX, norteia a *poesia* do século XXI *por outros meios*.⁴⁵

⁴³ PERLOFF, 2013, p. 36-41.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 41-47.

⁴⁵ PERLOFF, 2013, p. 46.

No clima do novo século (...) parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência (...) para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever através” ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. Assim, testemunhamos uma nova poesia, mais conceitual do que diretamente expressiva – uma poesia em que (...) a mudança é de uma competência linguística (...) [de um] sujeito (...) capaz de produzir um número infinito de frases originais a partir da estrutura profunda das regras linguísticas, para o discurso pragmático que apropria e renova o que lhe é dado no discurso que constitui um mundo social e cultural.⁴⁶

Nesse sentido, complementa:

A sobreposição das línguas é uma variante da poética citacional ou intertextual (...) e o uso do texto apropriado de outros autores, incluindo material de arquivo, documentários, manuais de informação e, recentemente, de discurso da internet, do hipertexto ao blog ao banco de dados, a citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21. De fato, a *écriture*, como chama Antoine Compagnon, é a forma lógica da “escrita” numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os tipos de propósitos.⁴⁷

Nesse cenário, tradução e citação aparecem como práticas poéticas (leiam-se, aqui, composicionais) irmanadas – ou amigas –, pois ambas lidam com o texto a partir de procedimentos como o corte e a colagem; a extração; o desenraizamento e a enxertia; a apropriação e o deslocamento; a reprodução e a cópia; a reescrita e a transcrição. Antoine Compagnon radicaliza de modo sumário a extensão do gesto citacional em *O trabalho da citação*: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar”.⁴⁸ Este trabalho, o da citação, para ele reúne, metonimicamente, os atos de leitura e de escrita, representando a prática primeira de qualquer texto. Nesse sentido, por exemplo, a obra de Jorge Luis Borges emerge como representante aguda dessa espécie de exploração do campo da escrita-reescrita ao produzir, por exemplo, com o conto “Pierre Ménard, autor do Quixote”, um texto original que

⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸ COMPAGNON, 1996, p. 61.

não se distingue, entretanto, da cópia, tocando assim o ponto-limite da citação. E da tradução. Mas também poderíamos dizer da crítica.

Walter Benjamin é responsável por um legado crítico sem precedentes na história do pensamento, do ponto de vista prático e teórico. Teoricamente, sua obra desenvolve uma reflexão extensa sobre a forma (e a tarefa/trabalho) tanto da crítica como da tradução.⁴⁹ Em sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919), o filósofo resgata e valoriza a concepção de crítica de arte engendrada no seio do movimento primeiro romântico, como a de um exercício de continuidade e desdobramento da obra *por outros meios*, exercício este que será, portanto, sempre crítico e criativo – em uma palavra, no vocabulário romântico alemão e benjaminiano, reflexivo. Criativo, sim, mas não aos moldes da *inventio* (originalidade); poderíamos dizer, apoiados em sua prática citacional, que tal exercício crítico-criativo se assemelharia muito mais àquilo que Perloff nomeia como “não-original”.

Impressiona que o texto de sua tese seja, ele mesmo, um intenso exercício citacional, saturado de fragmentos e passagens das obras e teorias que analisa. Tais obras são integradas de modo direto às próprias sentenças de Benjamin, apropriando-se de palavras e pensamentos alheios e utilizando-os para seus próprios fins e intenções. Dessa maneira, ele borra as linhas da autoria através do artifício da montagem.⁵⁰ Esse método citacional (de montagem) será uma constante em sua escrita e pensamento, radicalizando-se, ao longo dos anos, em trabalhos como o texto sobre o drama barroco alemão ou no projeto das *Passagens*, ao qual dedicará os últimos 13 anos de sua vida.⁵¹

⁴⁹ Cf. a seção “Tarefa: Criticabilidade | Traduzibilidade | Refazibilidade” da tese de Doutorado de Rafael Zacca Fernandes (2019, p. 66-70). Com relação à teoria da tradução, eixo que não será desdobrado aqui, merece destaque o conhecido ensaio de Benjamin “A tarefa do tradutor”.

⁵⁰ Winfried Menninghaus, p. ex., estabeleceu uma tipologia dos modos de citação da dissertação de Benjamin sobre o romantismo alemão (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 205).

⁵¹ Márcio Seligmann-Silva diz que, “na medida em que a crítica de Benjamin deve ser compreendida como uma aplicação do princípio da crítica como medium-de-reflexão, as citações constituem um dos seus momentos centrais”. Com relação ao livro sobre o drama barroco alemão, o próprio Benjamin afirmara que ele mesmo se surpreendia com o fato de essa obra se constituir “praticamente só de citações”. Em carta a seu amigo e editor Hugo von Hofmannstahl, datada de junho de 1925, Benjamin expressou-se da seguinte maneira sobre sua “técnica”: “A técnica de citações frequentes carece talvez de um esclarecimento: mas eu pretendo limitar-me aqui a assinalar que a intenção acadêmica do trabalho foi apenas uma desculpa, e, a bem da verdade, tomada ironicamente, para esta forma de escrita”. A citação atua no trabalho de arrancar os textos das suas falsas totalidades – de enfatizar a descontinuidade da história – e trazê-los para o presente, atualizando-os, reestruturando-os, reformulando-os sobre a base de um princípio construtivo (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 164-208).

Em “O ensaio como forma”, Adorno diz, ao incluir Benjamin na série histórica de ensaístas e críticos da primeira metade do século XX, que ele fora “um mestre insuperável do ensaio”.⁵² Poderíamos estender a alcunha para sua arte da citação. Outra filósofa, ensaísta e sua amiga pessoal, Hannah Arendt, afirmou que “o que é difícil de entender em Benjamin é que, sem ser poeta, ele pensava poeticamente”.⁵³ Perloff, sobre o livro (inacabado) das *Passagens*, diz: “Não é um poema, estrito senso, e certamente não um poema lírico. Tampouco é uma narrativa ou sequer uma ficção” e, no entanto, “sua justaposição de citação poética, anedota, aforismo, parábola, prosa documental, ensaio pessoal, fotografia, diagrama – de fato, todos os gêneros –” faz dele “um paradigma para a poesia futura”.⁵⁴

3.

Antes propriamente de ler a poesia de Marília Garcia, primeiro conheci quem a lesse e a tomasse como objeto de estudo e investigação. Em 2015, por exemplo, conheci a Julya Tavares, que tinha acabado de ingressar no mestrado em Letras da Universidade Federal Fluminense com um projeto de pesquisa em torno de sua obra.⁵⁵ Decerto, Marília Garcia era um nome que circulava em conversas formais e informais entre amigos, colegas e professores que, assim como eu, frequentaram, na última década, tanto a cena carioca quanto o ambiente universitário e seus eventos: saraus, lançamentos de livros, feiras literárias, oficinas, palestras, cursos, seminários, congressos, intervenções críticas etc. Os comentários sobre sua poesia chegavam aos meus ouvidos quase sempre atrelados ao cinema, à questão do relacional, à tendência das “escolhas afetivas” na cena da poesia brasileira contemporânea e também da “inespecificidade” das artes no século XXI.⁵⁶

Tinha notícias de que seus poemas dialogavam com muitos filmes, artistas e obras, e adotavam procedimentos ditos cinematográficos em sua composição, como

⁵² ADORNO, 2011, p. 29.

⁵³ ARENDT, 1987, p. 144.

⁵⁴ PERLOFF, 2013, p. 48.

⁵⁵ A dissertação de mestrado de Julya Tavares Reis intitula-se *Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia* e foi defendida em 2017, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3846>. (Acesso em: 23/3/2023).

⁵⁶ Conferir, a esse respeito, os importantes livros da coleção *Entrecríticas* da editora Rocco, coordenada por Paloma Vidal. Particularmente, *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014), de Luciana di Leone, e *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), de Florencia Garramuño.

o corte e a montagem – ressalta-se, aí, a tal dimensão de *citacionalidade*, mas também de *intermídia*, de sua poesia. Da faceta relacional, ouvia dizer que seus poemas eram invadidos, permeados, afetados por relações pessoais e não escondiam, digamos assim, que suas escolhas formais eram não só afetuosas, como também afetivas. Uma poesia, digamos assim, endereçada, permeada por nomes próprios e cenas privadas. Por fim, muitos ressaltavam, sobretudo a partir da publicação de *Um teste de resistores*, de 2014, a dimensão metapoética, processual, especulativa, performática e ensaística de seus poemas.

Seus dois primeiros livros, *20 poemas para seu walkman*, de 2007, e *Engano geográfico*, de 2012, podem ser considerados, cada um a seu modo, livros de viagem; lidam com o deslocamento. Por isso, em ambos, a geografia, o mapa e as cidades assumem centralidade. “Uma Rimbaud sem bússola”⁵⁷ ou uma *flâneur* deslocada espaço-temporalmente, vagando por aí com seu walkman; uma doutoranda e tradutora que viaja até a cidade e a casa de seu “sujeito-objeto” de estudo – o poeta francês Emmanuel Hocquard⁵⁸ – e experimenta escrever um texto que, ao mesmo tempo, homenageia e “mimetiza”, copia e se apropria de um poema longo do poeta chamado “dois andares com terraço e vista para o estreito”. A vontade de escrever *a partir de uma outra coisa* (por outros meios) traduz-se, nesse primeiro momento, em uma poesia contaminada por uma sintaxe de prosa e que guarda ecos e influências de seus momentos de formação: da mesma maneira que é possível ler *Engano geográfico* como uma espécie de livro-homenagem e

⁵⁷ A expressão é de Joca Reiners Terron, no texto “Perdidos no espaço”, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em 24 de fevereiro de 2007, sobre os livros recém-publicados de Ricardo Domeneck, Marília Garcia e Angélica Freitas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2402200707.htm>. (Acesso em: 23/3/2024).

⁵⁸ Emmanuel Hocquard (1940-2019) foi um poeta francês, cuja presença é marcante na obra de Marília Garcia. Em 2010, a própria Marília escreve uma apresentação do autor na Revista *Modo de usar & co*, onde podemos ler as seguintes informações: “Hocquard passou seus primeiros 17 anos de vida em Tânger, cidade que constituirá um espaço bastante recorrente em sua obra. No final dos anos 1960, foi morar em Paris onde fundou a Orange Export Ltd., pequena editora responsável pela publicação, ao longo de quase 20 anos, de autores franceses contemporâneos e de diversas traduções da poesia norte-americana, da qual tornou-se um grande divulgador na França. Seu primeiro livro com tiragem comercial, publicado em 1978, foi o *Álbum de imagens da villa Harris*. (...) [Ao livro], seguiram-se muitas outras publicações, que assumiam, a cada vez, formas bastante diferentes, num cruzamento entre-gêneros, podendo ser poemas longos, pastiches de romance negro, uma sequência de cartas, poemas em prosa com uma etiqueta explicando serem sonetos, ou então um livro de verbetes como o *Esta história é a minha, pequeno dicionário autobiográfico da elegia*. Ao comentar as formas diversas de seus livros, Hocquard cita seu contemporâneo Pierre Alferi, que afirma, no livro *Chercher une phrase*, que “pensar é procurar uma frase”. Para Hocquard, cada um de seus livros assume a forma de um determinado pensamento”. Cf. *Modo de usar & co*. Emmanuel Hocquard. Disponível em: <https://revistamododeusar.blogspot.com/2010/05/emmanuel-hocquard.html>. (Acesso: 05/04/2024).

experiência de escrita ao modo de Hocquard, autor cuja obra Marília investigava no doutorado, é possível escutar ecos das *Galáxias*, de Haroldo de Campos, objeto de sua dissertação de mestrado, em *20 poemas para seu walkman*. Em entrevista, a confirma essa influência: “No meu primeiro livro, (...) diálogo com muitos autores. Mas o *Galáxias*, especialmente, determinou bastante o tom da minha estreia — a forma fragmentada, com micronarrativas e pequenas histórias.”⁵⁹ Como se lê no poema “num dia branco”:

segura a borda da mesa com
o cabelo vermelho *vamos*
para a polônia
ver a neve
andava tão dispersa assim
ele nunca conheceu a família com ganas
de frio. sempre aquele
movimento
preciso ler outras
coisas a frase cortada
no mesmo ponto fresta de luz
onde fala uma gargalhada
assomada à janela quando o vê
do outro lado da rua procurando o
castelo
cabelo curto, segura a ponta
da mesa e mastiga as sílabas
em sua língua.⁶⁰

Ou num dos sete poemas em prosa que constituem “encontro às cegas (escala industrial)”:

[de verde sob o relógio]

parada sob a sombra do relógio de aço *o problema é que não há*
nenhum novo problema pensa nos olhos gastos o perfil o sinal do
braço a espera com seu ruído quando olha de lado cada um com
seu crustáceo cintilante *que fará agora? corre para fora com os*
cabelos soltos pronto que fará depois? o contorno dos lábios com
frases tiradas de um guia a voz metálica impessoal saída de um
disco microsillon o primeiro encontro naquela tarde parecia que
tudo acabaria *seu olhar a forma de uma cidade destruída refletia*
e no *cidade* vira de costas⁶¹

Já os livros seguintes, ela nos diz, “cada um tem relação um pouco com o que eu estava lendo, pensando, circunstâncias da minha vida e coisas que foram

⁵⁹ GARCIA, 2021. “Paiol literário”. Disponível em: <https://rascunho.com.br/paiol-literario/marilia-garcia/> (Acesso: 05/04/2024).

⁶⁰ GARCIA (2007), 2021, p. 20.

⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

acontecendo”.⁶² Se sua escrita começa muito influenciada pela prosa moderna – dialogando, nesse sentido, com o poema em prosa, com a literalidade e a fragmentação do discurso –, tendo como resultado um texto que funciona para ser lido silenciosamente, desde *Engano geográfico* sua poética, ainda em diálogo com a narrativização do poema, passa a assumir um tom mais discursivo e menos experimental – no sentido sintático –, a partir de um deslocamento de interesse: o de produzir poemas que funcionem também para serem falados e ouvidos. Para isso, Garcia passa a pensar formalmente a voz, o som e certa oralidade no poema. *Engano geográfico* é um poema longo, todo justificado à esquerda, onde a pontuação é apagada, a não ser pela presença do sinal de interrogação, escrito integralmente em minúsculas, abolindo a distinção gramatical. E começa assim:

é um engano geográfico estar aqui
 ele diz que deste lado
 do mar você deve chamar limão de lima
 é um fato geográfico fiz
 mas sabe que na verdade
 fala de um erro de deslocamento
 lembra daquela vez
 os campos cobertos de neve
 enquanto o trem corria na direção contrária?
 mas agora era diferente
 você poderia ter saltado ali
 em vez de percorrer
 tantos quilômetros
 para dentro da floresta verde negra branca
 isso era o que pensava na volta
 depois a musiquinha da companhia de trens
 aquele “da-dara” durante o dia
 inteiro
 barcelona nunca estivera tão ensolarada
 era a terceira pessoa que via usando
 azul-piscina sobre a pele queimada
 este podia ser um sinal
 pensa
 mas apenas se estivesse mesmo ali
 (...) ⁶³

O privilégio da voz e da oralidade ganha dimensões reflexivas a partir do livro seguinte, *Um teste de resistores*, de 2014, reverberando e desdobrando-se em um

⁶² GARCIA, 2021. “Paiol literário”. Disponível em: <https://rascunho.com.br/paiol-literario/marilia-garcia/> (Acesso: 05/04/2024).

⁶³ GARCIA (2012), 2023, p. 61-62.

guinada performática (ou conferencial)⁶⁴ de sua obra, perceptível logo nos versos iniciais do poema que abre o livro, “Blind light”:

contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia
também faria uma pergunta
nesse caso *com quem estou falando aqui hoje?*
(...)⁶⁵

A partir desse livro, Marília Garcia passa a tornar mais explícito e indistinto seu processo de escrita, que parece se dar, de modo intencional, entre a investigação e a criação. Surge, assim, espaço para o modo de pensamento ensaístico invadir o poema. Essa guinada ensaística, vamos chamá-la, por ora, assim, é marcada, por sua vez, por uma circunstância determinante: escrever o poema de abertura de *Um teste de resistores*, “Blind light”, para ser lido em um encontro que reuniria um público de leitores e pesquisadores de poesia. Sobre o processo de escrita do livro, Marília Garcia diz:

Eu comecei a escrita dele num evento que me convidaram para falar sobre escrita e me pediram um texto. E eu tive um pouco de dificuldade, como eu tenho em geral, de falar sobre a escrita no momento em que eu não estou escrevendo. É quase como se a paráfrase daquilo não fosse aquilo. Então como é que eu ia escrever um texto falando sobre escrita num momento posterior à escrita? Foi pensando nisso que eu resolvi escrever um poema pra ler nesse evento, e um poema que tivesse esse tom de depoimento, mas que fosse um poema. **Que tivesse um tom ensaístico**, incorporasse ferramentas mais reflexivas dentro do texto, mas sem deixar de ser um poema também.

Então o livro é muito marcado por isso. Esse texto que eu apresentei foi o primeiro poema do livro e isso determinou um pouco o resto do livro. Todos os outros poemas tentam trabalhar com esse hibridismo de incorporar depoimento, ensaio, poema... tentar contruir uma linguagem com repetição, com cortes, sem deixar de refletir sobre o próprio processo e de explicitar as ferramentas que eu estou usando enquanto escrevo. Então é um livro que tenta rodar em cima dele.⁶⁶

Um texto escrito antes para ser falado do que lido, endereçado a uma plateia, mal ou bem, de pesquisadores. Essa dimensão ao mesmo tempo oral, ensaística e

⁶⁴ Podemos dizer isso apoiados nas *Lectures*, de John Cage, ou nos trabalhos de muitos poetas integrantes ou influenciados pelo grupo Language, como Kenneth Goldsmith, Charles Bernstein, David Antin etc.

⁶⁵ GARCIA, 2014, p. 11.

⁶⁶ Depoimento Polo Literário UFRJ “Escritores + Universidade”, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/196598853>. (Acesso em: 23/3/2023). **Grifo** meu.

palestrante-conferencial acompanhará, a partir de então e até agora, todos os livros posteriores a *Um teste de resistores*. Em *Câmara lenta*, de 2017, é o caso dos poemas de abertura e encerramento do livro – “Hola spleen” e do epílogo “Estrelas descem à Terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)” –, bem como do poema-depoimento “Tem país na paisagem? (versão compacta)”, que está localizado no centro do livro. *Parque das ruínas*, livro seguinte, publicado em 2018, é composto por dois longos poemas-ensaios que guardam, como ponto de partida composicional, o mesmo motivo: em ambos os casos, os textos partiram de versões decorrentes de textos escritos e pensados para apresentações ao vivo. O primeiro poema intitula o livro, “Parque das ruínas”, e o segundo trata-se de “O poema no tubo de ensaio”:

1.
gostaria de começar
contando o que aconteceu
no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto
(...)
eu estava neste lugar
olhando a vista do parque das ruínas
quando chegou um email de um professor da UERJ
a universidade do estado do rio de janeiro
ele me chamava para um encontro
onde apresentei este texto que você está lendo⁶⁷

[1, 2, 3 TESTANDO]

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
(...)
reescrevo esse texto 4 meses depois⁶⁸

“Articulando relatos pessoais com *uma pesquisa* sobre o processo de criação”,⁶⁹ a escrita dos dois poemas que constituem *Parque das ruínas* é disparada por participações em eventos acadêmicos – o poema de abertura, “Parque das ruínas”, foi apresentado pela primeira vez no âmbito do XV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 2016; e “O poema

⁶⁷ GARCIA, 2018, p. 15-16.

⁶⁸ Ibid., p. 59-60.

⁶⁹ Grifo meu. É assim que a própria autora apresenta sumariamente a proposta de *Parque das ruínas* em sua página. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/parque-das-ruinas>. (Acesso: 17/2/2024).

no tubo de ensaio” compôs a programação da III Jornada de Literatura Contemporânea da Unifesp, em 2014, intitulada, sugestivamente, “As aventuras do ensaio”. Seu último livro, *Expedição: nebulosa*, de 2023, traz duas peças híbridas, conferenciais e performativas, que tiveram uma série de apresentações ao vivo antes de receberem uma versão impressa: os poemas-ensaios “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)” e “Então descemos para o centro da terra”.

4.

Como disse no início do fragmento anterior, antes propriamente de ler a poesia de Marília Garcia, primeiro conheci quem a lesse e a tomasse como objeto de estudo e investigação. Depois, ainda antes de ler seus livros, tive a oportunidade de vê-la se apresentando ao vivo.⁷⁰ Foi apenas no final de 2016 que tive um primeiro contato com a escrita de Garcia finalmente como leitora – mas, ainda assim, podemos dizer, não através propriamente de seus poemas. Trata-se da primeira versão impressa de “O poema no tubo de ensaio”, publicada como um dos ensaios integrantes do livro *Sobre poesia: outras vozes* (2016), antologia organizada por Celia Pedrosa e Ida Alves que, reunindo poetas-críticos, compôs-se por duas partes: a primeira com ensaios críticos dos poetas e a segunda com poemas desses mesmos autores convidados.

Em um dos muitos fragmentos publicados na revista *Athenäum* e atribuídos a Friedrich Schlegel podemos ler: “Subjetivamente considerada, a filosofia começa sempre do meio”.⁷¹ O *meio*, no caso do fragmento, chama menos atenção para o modo ou a mídia que comporta o pensamento, do que para uma espécie de reconfiguração de nossas narrativas epistemológicas: ao ressaltar, no encontro com um tema, um objeto, uma obra, uma questão, a posição subjetiva e existencial mais que a objetiva, despistamos a falsa sensação de que sempre começamos (ou, pior,

⁷⁰ No evento Canteiro de Obras, organizado por Marcelo Reis de Mello e Rafael Zacca no dia 17 de novembro de 2016, no Centro Cultural de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Alguns meses antes, soubera que Marília tinha se apresentado na mesma instituição, a UERJ, compondo a programação do XV Congresso ABRALIC. No dia 21 de setembro de 2016, Marília Garcia participou como convidada da mesa redonda “Poesia e os meios”, coordenada pela professora e crítica Paula Glenadel, ao lado dos poetas Carlito Azevedo e Nathalie Quintane, no XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. O XV Congresso ABRALIC aconteceu entre os dias 19 e 23 de setembro na UERJ e teve como tema “Experiências literárias, textualidades contemporâneas”. O caderno de programação está disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/caderno-de-programacao-2016.pdf>. (Acesso em: 17/2/2024).

⁷¹ SCHLEGEL, 1997, p. 60.

de que sempre deveríamos começar) de um suposto começo absoluto. Ou, ainda, de que o ponto de partida deve coincidir com uma origem ou um início original para que um argumento, uma premissa, uma hipótese tenha validade. Essa tendência narrativa, nas palavras de Pedro Duarte, não seria nada mais, nada menos que um “vício ideológico” utilizado para nos trazer “conforto quando sentimos que começamos não arbitrariamente por algum ponto no meio da narrativa, e sim pelo início, embora, a rigor, nós sempre começemos pelo meio, que é justo onde estamos”.⁷²

Assim é que, subjetivamente considerado, meu contato com a obra de Marília Garcia não apenas começou pelo *meio* (Marília já tinha publicado três livros de poesia), como projetei nele as lentes do ensaio por questões e interesses próprios (esse *meio* de escrita ou forma de pensamento que, na altura, eu estava pesquisando). Fato é que encontrei ecos objetivos nessa projeção de interesse. Se em *Um teste de resistores* Marília Garcia inaugura na sua poética a forma do poema-ensaio com “Blind light”, em *Parque das ruínas*, a poeta nos apresenta um livro totalmente constituído por essa lógica composicional, passando, a partir de então, a incorporar, no poema-ensaio, também imagens visuais e fotográficas, âmbito performático que, até então, era restrito às suas palestras e apresentações ao vivo.

Dito isso, minha leitura de sua obra ficou marcada e atrelada a esse *meio* a partir dessa guinada ensaística, que ganha contornos formais via forma do poema-ensaio. Desde então, busco ler sua produção nessa interface, interessada nos processos e procedimentos que iluminam uma relação bastante produtiva entre o circuito acadêmico-crítico e o literário-artístico, entre o pensamento ensaístico e a lírica, entre a reflexão e a emoção, entre a conferência acadêmica e as conferências performativas, cuja forma do poema-ensaio incorpora, reúne, agrega, *informa e enforma*.

Borrando as fronteiras e os modos constituídos e disciplinarizados dos saberes e dos gêneros (a poesia e a filosofia), assim como de seus autores e/ou atores (o filósofo e o poeta), podemos dizer que Marília é uma poeta que se posiciona como uma ensaísta diante dos objetos que pretende falar e com os quais deseja pensar. Como se estivesse, ao mesmo tempo, investigando as coisas do mundo e a

⁷² DUARTE, 2021, p. 17.

si mesma, pensando com afeto e sentindo com pensamento; anunciando, com isso, certa defesa da mistura e da confusão entre sujeito, objeto e forma. Com esse gesto, ela parece estar, a um só tempo, no passado e no presente. Inscrita em seu tempo, lança certa tendência ensaística (ao mesmo tempo afetiva e intelectual) e performática a seus contemporâneos em poesia brasileira, tendência esta assimilada, por sua vez, a partir da leitura, do convívio e do estudo de poetas e artistas eles mesmos também híbridos e (in)específicos.⁷³

Ao mesmo tempo, Marília recupera e assimila-se aos poetas-críticos do primeiro romantismo alemão, espécie de grupo de vanguarda antes das vanguardas históricas que experimentava as formas, confundia os gêneros, passeava entre os campos de saber, investigava e explorava enquanto sentia o mundo e a si mesmo, constituindo entre si uma grande zona de indistinção e de amizade – fosse entre poesia, ciência e filosofia, fosse entre seus integrantes – que participava não só do pensamento, mas das formas de escrita que eles testaram no mundo. Se o gesto poético-ensaístico de Marília Garcia ecoa o gesto que esteve em curso no momento do primeiro romantismo alemão, é possível dizer que essa tarefa, de um livro a outro, vem se consolidando em sua poesia: a de uma poeta ensaísta, a de uma poeta pesquisadora.

A obra de Marília Garcia tem sido um bom enigma a perseguir e conviver para então pensá-la a partir das lentes do ensaio, o que significa dizer, desde um ponto de vista a um só tempo estético e epistemológico – tanto do deslocamento das formas como do caráter experimental do pensamento. Ao longo desta tese abordaremos o caráter ensaístico de sua obra a partir de três procedimentos que *informam e enformam* seu poema-ensaio: as perguntas, as imagens e a forma.

⁷³ Gertrude Stein, Godard, Anne Carson, Montaigne, Choderlos de Laclos, Aline Motta, Antony Gormley, Mira Schendel, David Perlov, Tamara Kamenszain, Grace Passô, Bolaño, Walter de Maria, Bernadette Mayer, Ruy Duarte de Carvalho, Taryn Simon, Augusto e Haroldo de Campos, Mario Montalbetti etc. Essa lista de escritores inespecíficos de sua predileção nos é apresentada pela própria autora em seu texto “Quase-poesia-ou-ovni” (2022). Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6350/quase-poesia-ou-ovni>. (Acesso em: 17/2/2024).

5.

Esta tese, portanto, é constituída por três movimentos de escrita, intitulados “Perguntas”, “Imagens” e “Forma”, palavras indiciadoras que norteiam a entrada e o modo de leitura dos poemas-ensaios de Marília Garcia a cada vez. No primeiro movimento, dedicado às perguntas, a centralidade será dada ao livro *Um teste de resistores* e, mais especificamente, a uma análise do poema “Blind light”. Está em jogo, nesse movimento, deslocar os lugares tradicionalmente atribuídos ao poeta e ao filósofo na participação (ou não) na “terra estranha do saber”. No segundo movimento, partindo da premissa de que as imagens ajudam Marília Garcia a pensar, centraremos nossa leitura no uso das imagens visuais e fotográficas em *Parque das ruínas*. No terceiro movimento, que versa sobre a forma do poema-ensaio, a centralidade será dada ao trabalho “O poema no tubo de ensaio” e à história de suas versões.

Antes e depois de cada movimento, o leitor encontrará alguns fragmentos (introdutórios e finais), bem como uma lista de anexos que pode ser consultada paralelamente à leitura do arquivo, que apresentam poemas citados, figuras e outras informações paralelas.

1

perguntas

dani e diogo: Marília, fale um pouco sobre o processo criativo de seu livro, *Teste de resistores* (...).

marília garcia: *Um teste de resistores* começou a ser escrito logo depois de vir morar em São Paulo. Na época, eu tinha um projeto de livro bem diferente (...), mas acabei sendo levada pela escrita deste *Teste*, como se ele estivesse ligado ao meu deslocamento. O livro começou com o primeiro poema (“Blind light”), feito para ser lido num encontro chamado “Autorias e teorias”. Tinham me pedido um depoimento sobre o meu processo de escrita e queriam um texto por escrito. Eu tive muita dificuldade para preparar este texto, então percebi que minha dificuldade estava relacionada ao fato de não saber comentar o processo de escrita num momento em que esse processo já tinha “acabado”. Ou seja, se o poema não é parafraseável, como fazer uma paráfrase do processo? Como dar o depoimento de algo que não estava mais ali? Foi assim que resolvi escrever o depoimento *como um poema*, pensando nas questões enquanto elas iam acontecendo, usando o verso, o corte, usando outras vozes em alguns momentos, tentando fazer o registro do processo durante a escrita, como se fosse um percurso, buscando perceber o que me movia durante a escrita **e, sobretudo, fazendo perguntas: como eu faço?, o que me interessa?, o que está em jogo?.** As perguntas muitas vezes ficam sem respostas e permanecem em aberto, mas elas vão conduzindo o texto. O primeiro poema determinou o tom e a cadência dos poemas seguintes do livro, que acabaram também tratando, de algum modo, dos procedimentos, da reflexão em torno da escrita.⁷⁴

1.1

A pergunta, o teste, o ensaio

O que uma criança, um filósofo e um cientista têm em comum? Os três costumam fazer muitas perguntas. Se levarmos em consideração a poesia de Marília Garcia, podemos passar a incluir também os poetas nessa lista. “Perguntas” – essa é a palavra que inaugura sua obra: *20 poemas para o seu walkman*, livro de estreia da poeta, é dividido em quatro partes; a primeira se chama “perguntas sobre a diferença entre”.⁷⁵ Se é sob esse signo que sua obra se inaugura, será apenas a partir de *Um teste de resistores*, entretanto, que a forma da pergunta passará a compor os poemas, o seu ritmo, de modo enfático.

⁷⁴ GARUPA..., 2016. *Grifos* da autora e **grifos** meus.

⁷⁵ GARCIA (2007), 2021, p. 9.

Em resenha publicada à época do lançamento, Maurício Gutierrez afirma, por exemplo, que o último poema de *Um teste...* (“a poesia é uma forma de resistência?”) é “o que se passa quando não se é capaz de responder a uma pergunta”.⁷⁶ Para Danielle Magalhães, *Um teste de resistores* se faz por meio de “perguntas sem respostas”.⁷⁷ Às perguntas sem respostas, somam-se, ainda, “vozes teóricas diluídas em oralidade prosaica” e procedimentos de uma escrita que, “entre o processo e a *performance*”, sob o paradigma perloffiano da citacionalidade – “com cortes, repetições, montagens, flertes com diferentes formas de arte, *links*, listas, ferramentas de busca do *Google*” –, resultam num livro que “caminha por uma estrutura inespecífica e por uma escrita (...) que vai se fazendo (...) com hipóteses, com a dúvida, *de modo ensaístico*”.⁷⁸

Com relação à estrutura de *Um teste de resistores*, me parece plausível substituímos a ideia da inespecificidade, amparada nos apontamentos de Florencia Garramuño,⁷⁹ por outra que se alinha, de modo mais próximo, ao que nos interessa ressaltar na obra de Garcia. De um livro cuja escrita se estrutura por meio de perguntas sem respostas e de modo ensaístico podemos dizer, amparados em Avital Ronell, que se trata de um livro que testa a poesia e o poema, constituindo-se por meio de “uma estrutura de pesquisa incessante”.⁸⁰ Mesmo que “fiquem muitas vezes sem resposta e permaneçam em aberto”, as perguntas movem o pensamento. Encenam, ao vivo, o ato de pensar. Colocam-nos, de algum modo, na trilha do saber – afinal, só se pergunta quando não se sabe. A pergunta, assim, está alinhada tanto à atitude do não saber como a de um saber específico, podemos até dizer, filosófico, de origem socrática: a de saber que não se sabe.

E por falar em Sócrates, a maiêutica socrática – seu método de ensino dialético e dialógico – normalmente é descrita como a arte de conduzir alguém a produzir o próprio conhecimento *por meio de perguntas*. Perguntar pode ser também a expressão de uma disposição afetiva: o interesse.⁸¹ Nesse sentido,

⁷⁶ GUTIERREZ, 2015, p. 251.

⁷⁷ MAGALHÃES, 2017, p. 1. Grifo meu.

⁷⁸ *Ibid.* Grifo meu.

⁷⁹ Cf. GARAMUÑO, 2014.

⁸⁰ RONELL, 2010, p. 12.

⁸¹ Interessante notar como o significativo do *interesse* e suas derivações reúnem, em si mesmos, uma pluralidade e ambivalência de significados, já que essas palavras, a depender do contexto em que são aplicadas no uso corrente da língua portuguesa, podem ganhar contornos eróticos, políticos, econômicos, epistemológicos, morais ou moralistas etc. Quando dizemos, por exemplo, que estamos interessados em alguém ou em algum assunto, esse é um modo de dizer que desejamos *conhecer* melhor determinado objeto ou pessoa. Quando nomeamos uma pessoa de interesseira, entretanto,

perguntar é um modo de se colocar em relação – erótica e epistemologicamente. O ritmo das perguntas performa o ato de pensar. Uma ação, um movimento – o “pensando” em vez de o “pensado”.⁸² Guardando em si mesma essa tendência de movimento, a pergunta tem a potência do deslocamento, como uma caminhada que não necessariamente precisa acontecer em linha reta. E o que vale para a pergunta, vale também para o teste.

Identificando certa cultura ou vocação “experimental” característica do pensamento contemporâneo como um “aspecto da ciência” incorporado ao modo de pensar, em *Campo de provas: sobre Nietzsche e o test-drive*, Avital Ronell nomeia o contemporâneo por sua “pulsão de teste” ou, simplesmente, *test-drive*.⁸³ Para isso, lê não apenas as reflexões de Friedrich Nietzsche sobre a ciência (presentes em *A gaia ciência*, p. ex.), como aponta de que forma a obra do filósofo passa a ser contaminada por todo um vocabulário de cunho científico, listando uma série de analogias e declinações (como as expressões “disposição experimental”, “esforços experimentais”) que dão a ver um potencial de abertura próprio ao teste, ao experimento e ao *ensaio*.⁸⁴

Um “escândalo análogo” ao caráter de abertura da ciência, segundo a autora, teria sido provocado no século XVIII pela criação do “periódico acadêmico” *Athenäum*, por sua “lógica de avaliação em forma de teste”: uma revista aberta a

estamos no campo da *moral*, sendo esse um adjetivo comumente atribuído de modo pejorativo a quem julgamos se utilizar ou tirar proveito de situações em benefício próprio. Falamos ainda de interesses políticos ou econômicos, e por aí vai. De todo modo, nos interessa aqui ressaltar o âmbito afetivo do interesse, âmbito esse que parece reunir, a um só tempo, dimensões eróticas e epistemológicas em torno de si.

⁸² Para um pensamento do gerúndio, recomendo uma incursão nas contribuições de Marcia Sá Cavalcante Schuback, como, por exemplo, a que se encontra em *Atrás do pensamento: a filosofia de Clarice Lispector* (2022).

⁸³ RONELL, 2010, p. 8. No original, “Proving Grounds: On Nietzsche and the Test Drive”, o texto foi publicado primeiramente na revista *MLN*, em 2003. Posteriormente, foi incluído em um trabalho mais amplo da autora: *The Test Drive* (2005).

⁸⁴ Ainda sobre as relações entre os âmbitos experimental, ensaístico e do teste pertinentes ao vocabulário científico, vale lembrar, por exemplo, que, em inglês, *test tube* significa “tubo de ensaio”. Podemos notar a contaminação do vocabulário científico na obra nietzschiana no seguinte trecho: “Em *Para além do bem e do mal*, Nietzsche monta, um tanto explicitamente, um laboratório. Vários de seus outros trabalhos giram em volta da ‘disposição experimental’ e tratam a si mesmos como esforços experimentais. O texto de Nietzsche incorpora a história da cultura de laboratório, a qual está à inovação política. Desde que Conde de Cork usou sua renda em 1660 para construir o primeiro laboratório, uma ansiedade sobre as implicações democráticas de uma nova filosofia natural se fez sentir. Até mesmo mulheres foram convidadas a testar e repetir experimentos; os resultados desde então dependiam da repetibilidade de acontecimentos registrados sob quaisquer circunstâncias e por qualquer um. A ciência deixou o quarto do alquimista e Robert Boyle, o filho do Conde de Cork, produziu sua controversa ética da modéstia. De agora em diante, enunciados científicos seriam submetidos à prova; eles poderiam ser repetidos a qualquer momento, por qualquer um” (RONELL, 2010, p. 8-9).

todo tipo de contribuição, sem pré-requisito de formatação, formação, sexo ou profissão para a submissão de textos, que seriam avaliados por um comitê editorial.

De repente, absolutamente qualquer um poderia submeter artigos que seriam avaliados para publicação por um comitê, que incluía os irmãos Schlegel, Fichte, Caroline, e os demais. A inovação democrática daqueles que estavam praticando sua *Lebensphilosophie* deixou todos perplexos. O quê? Qualquer pessoa poderia submeter um artigo? Este seria julgado apenas por seus méritos? Ainda hoje, a chamada para trabalhos instituída pelo comitê editorial do *Athenäum* não alcançou seu potencial político. Mas vamos deixar esta questão de política acadêmica de lado por ora e simplesmente notar que ela pertence a uma lógica de avaliação em forma de teste, como Friedrich Schlegel explicitamente declarou.⁸⁵

“O *Athenäum* estava aberto à experimentação; ele era um local de testes.”⁸⁶ Apontando para certa “promiscuidade do teste” Ronell, de modo divertido e inusitado, indica que, em alemão, a palavra *Versuch* – ensaio, experimentação, tentativa – é uma fusão semântica de “teste” com “tentação”. Um jogo, com base etimológica, entre o verbo *Versuchen*, tentar, e o substantivo *Versuchung*, tentação, o que, me parece, faz ressoarem os aspectos eróticos e epistemológicos que a pergunta performa desde a perspectiva do interesse. Assim como a pergunta, o teste também sinalizaria “um tipo de questionamento, uma estrutura de pesquisa incessante”, tendo em vista que, ao mesmo tempo que ele “esquadrinha os muros da experiência”, medindo, investigando e, de certo modo inclusive “determinando o mundo vivido”, a própria estrutura do teste tende a ultrapassar as certezas por ele estabelecidas, através de “um mecanismo reflexivo de testar-se a si mesmo repetidamente”.⁸⁷ É nesses termos que “a própria ciência nos convida a ler a cena da experimentação, suas promessas (...) e seus procedimentos (...), as renovações históricas (...) ou os pontos de interrogação, que a disposição experimental tem gerado”,⁸⁸ para além de si mesma:

O que é isto que liga os recônditos comportamentos da cultura de laboratório à experimentação com drogas, ao teatro experimental, aos experimentos mentais, aos atos políticos, ou ao que Nietzsche lança como a onipresença de uma disposição experimental? O imbricado destino do significante comum é uma

⁸⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷ RONELL, 2010, p. 12.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

mera coincidência ou ele denota um agravamento mais sério de adaptações comunicativas e contaminadoras?⁸⁹

Em “O ensaio e sua prosa”, Max Bense diz que o ensaio, enquanto gênero literário e forma de escrita, é tentativa, experimento, teste. Constituindo-se a partir da ambivalência entre a criação (estética) e a convicção (ética), o ensaio se utilizaria da linguagem da prosa preservando em si mesmo um espírito que é poético. Entre a ética e a estética, entre a convicção e a criação, entre a prosa e a poesia: nesse “entre” uma coisa e outra, ou seja, no *meio*, para ele seu local é “um terreno intermediário (...) digno de nota”:⁹⁰

O ensaio é uma peça de realidade em prosa que não perde de vista a poesia. Ensaio significa tentativa. Podemos bem nos perguntar se a expressão deve ser entendida no sentido de que aqui está se *tentando* escrever sobre alguma coisa – isto é, no mesmo sentido em que falamos das ações do espírito e da mão – ou se o ato de escrever sobre um objeto total ou parcialmente determinado se reveste aqui do caráter de um *experimento*. Pode ser que ambos os sentidos sejam verdadeiros. O ensaio é expressão do modo experimental de pensar e agir.⁹¹

Por esta razão, a do aspecto de tentativa inerente ao ensaio, cuja abordagem tateante reveste esta escrita de um caráter de experimento, o ensaio será descrito por Bense como “uma forma de literatura experimental”, e ele acrescenta, “do modo que se fala de física experimental em contraposição à física teórica”.⁹² Isso significa dizer, dentre outras coisas, que o ensaio conforma um pensamento que privilegia mais a *experiência* e a ação que o já vivido ou o já sabido e, por isso, avaliado, provado e, portanto, estabelecido em regras e doutrinas.

Outro importante teórico do ensaio, Jean Starobinski, nos lembra, ainda, que é influenciado pelos *Ensaaios* de Montaigne (publicados pela primeira vez no ano de 1580) e pela atitude de seu autor – cuja frase em forma de pergunta estampada em seu brasão, *Que sais-je?*, representaria, ao mesmo tempo, o ato do ensaio e do ensaísta – que o fundador da física experimental, Galileu Galilei, intitulará de *Il saggliatore* – algo como “o ensaiador” –, a obra que viria a publicar em 1623. Caracterizando o ensaio por meios distintos dos de Bense, mas de modo algum opostos, para Starobinski esta forma experimental de escrita e pensamento saberia

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ BENSE, 2018, p. 114.

⁹¹ *Ibid.*, p. 114-115. Grifos do autor.

⁹² *Ibid.*, p. 115.

“aliar ciência e poesia”.⁹³ Voltando a Bense e ao ato do ensaio e do ensaísta, ele nos diz:

Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, *quem interroga*, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, *tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita*.⁹⁴

Tomado por um duplo trabalho intelectual, o ensaísta, em sua face estética, seria como um poeta – criaria obras –; em sua faceta ética, entretanto, agiria como um educador – por meio da defesa de convicções. Ter convicções, para Bense, significa também “ser um sedutor, um tentador”: um *Versucher* – mais uma palavra, como vimos há pouco, da mesma família de *Versuch*. Essa ambiguidade constitutiva resultaria, assim, no ensaísta como um ser híbrido, habitante de dois mundos, algo como um *daimon*, por um lado, mas também no ensaio como uma forma híbrida, por outro, por seu caráter incessante de teste. Ao falarmos do ensaio, estamos diante não apenas de um pensamento experimental, mas da própria experimentação do pensamento: momento de criação e momento de reflexão sobre a criação.

Se o ensaio é uma peça em prosa que não perde de vista a poesia, de que tipo de teste estamos falando quando um livro de poesia é escrito “com hipóteses”, “com a dúvida” e “de modo ensaístico”, como vimos, e trata, em seus poemas, dos procedimentos de reflexão em torno da escrita? Estaríamos diante da ensaificação⁹⁵ do poema? Ou da “poemificação” do ensaio? Ou, ainda, diante de uma outra coisa, quem sabe até de uma nova forma?

1.2

Um teste de resistores e a invenção do poema-ensaio

Que fique claro: Marília Garcia não inventa a forma do poema-ensaio. Já em 1981, por exemplo, Ana Hatherly tentava pensar algumas “Notas para uma teoria

⁹³ STAROBINSKI, 2018, p. 25.

⁹⁴ BENSE, 2018, p. 115. Grifos meus.

⁹⁵ Expressão de Christy Wampole, cf. “A ensaificação de tudo” (2018).

do poema-ensaio”.⁹⁶ A poeta brasileira nem mesmo atribui essa etiqueta a nenhum de seus poemas, diferindo, mais uma vez, de Ana Hatherly, que, em 1987, por exemplo, intitula um de seus poemas como “A idade da escrita (poema-ensaio)”.⁹⁷ Uma tal atribuição parece ser trabalho da crítica. O mesmo aconteceu, por exemplo, com o cinema e a designação “filme-ensaio”: o termo foi utilizado pela primeira vez por André Bazin, em 1958, em crítica a propósito de *Carta da Sibéria*, de Chris Marker.⁹⁸

No caso da poesia, o termo passou a ser utilizado pela crítica mais recorrentemente a partir da virada dos séculos XX para XXI, para falar de obras literárias deliberadamente híbridas e, por isso mesmo, de difícil classificação pelas teorias dos gêneros; ou, ainda, nomeadamente designadas por seus autores como de cunho ensaístico e reflexivo. É o caso de alguns dos trabalhos de Anne Carson, Charles Bernstein, Ana Martins Marques, Leslie Kaplan, Emmanuel Hocquard, David Antin e, até mesmo, Jean-Luc Godard⁹⁹ – assim como é o caso de Marília Garcia.

Se é assim, podemos dizer que a etiqueta poema-ensaio vem sendo atribuída com alguma frequência pela crítica a textos versificados que carregariam consigo características mais teóricas, de autorreflexividade, consciência e investigação dos próprios procedimentos de escrita. Além disso, tais escritos suportariam um tom de oralidade que passeia indistinta e não hierarquicamente entre os registros biográfico, narrativo e crítico. Dito de outro modo, seria perceptível, no poema-ensaio, a incorporação de elementos narrativos, pessoais e críticos ao próprio objeto por ele tematizado – esse é um primeiro aspecto a se considerar.

Um segundo, diz respeito à característica de experimentação formal, de testar a linguagem da poesia, de testar o poema incorporando nele elementos considerados alheios a esta forma, como a teoria, a citação e a reflexão. Por último, outro ponto importante – e para mim, na verdade, determinante – a ser considerado é o âmbito de relação do desenvolvimento e estabelecimento dessa forma com palestras e

⁹⁶ HATHERLY, 2001, p. 327-333.

⁹⁷ *Id.*, 1987, p. 43-45.

⁹⁸ BAZIN, 2003, p. 43-44; CORRIGAN, 2015.

⁹⁹ A título de ilustração: no caso de Anne Carson, Cf. “Erudição e amadorismo: notas sobre o ensaio e o Poema-ensaio em Anne Carson” (no prelo), de Rafael Zacca; de Charles Bernstein, cf. “Pitching the Poem-essay: Subversive Argument in the Work of Charles Bernstein” (2020), de Hazel Smith; de Ana Martins Marques, cf. Rafael Zacca no programa do curso “Erro, metáfora, arquivo: o poema-ensaio” (2023); de Jean-Luc Godard, cf. “Nota à edição” brasileira de *História(s) do cinema* (2023).

conferências. A atribuição da etiqueta é cada vez mais corrente para poemas que são a versão editada e publicada de textos que surgiram a princípio para serem lidos e apresentados em contextos de falas para um público universitário ou de pesquisadores. Não são raras as vezes que os autores compartilham o exercício duplo das atividades poética e artística com as intelectuais e acadêmicas, como a docência, a crítica ou a tradução.

É possível notar tal registro conferencial, marcadamente, em muitos dos trabalhos de Charles Bernstein ou de David Antin, mas também num dos precursores das práticas artísticas de conferências, com suas *Lectures*, John Cage. Nesse sentido, podemos ressaltar uma relação produtiva, pela via da experimentação formal da linguagem, entre o poema-ensaio e a palestra-performance. Sobre essa relação, por exemplo, merecem destaque as palavras de Marco Catalão, quando diz que a palestra-performance é “um dos avatares de um processo mais amplo de apropriação do espaço crítico como espaço cênico e de rapsodização da crítica que estabelece uma nova relação entre crítica e criação”.¹⁰⁰ No artigo “Uma genealogia para a palestra-performance”, o autor nos diz o seguinte:

A palestra-performance é, portanto, uma forma híbrida que conjuga elementos estéticos e discursivos. Por conta dessa hibridez, ela produz uma dupla desarticulação: desmonta os modos habituais de exposição acadêmica, através da inserção de elementos irônicos, ambíguos, paradoxais, imaginativos, ilógicos, irracionais e mistificadores no território habitualmente ascético e asséptico do discurso expositivo; ao mesmo tempo, põe em xeque a caracterização da performance artística como prática não discursiva.¹⁰¹

Apesar de Marília Garcia não ter inventado o poema-ensaio, podemos dizer que em *Um teste de resistores* há a invenção ou a gênese do poema-ensaio no interior de sua obra e de seu trabalho poético. E, também em seu caso, a convivência dos três aspectos ressaltados anteriormente parece conformar a gênese de seu poema-ensaio: 1) incorporação de elementos narrativos, pessoais e críticos (em uma palavra, crítico-afetivos); 2) experimentação formal e teste do poema; 2) aspectos de oralidade oriundos de sua relação com palestras e conferências.

¹⁰⁰ CATALÃO, 2019, p. 5.

¹⁰¹ CATALÃO, 2019. Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/palestra-performance-marco-catalao/> (Acesso: 01/04/2024).

“Blind light”, por exemplo, poema de abertura do livro, foi feito num contexto de fala-depoimento, para ser apresentado no encontro Autorias e Teorias.¹⁰² Essa circunstância de encomenda foi fundamental para que o poema fosse experimentado de maneira ensaística – colocado, como a própria poeta dirá posteriormente a respeito de outro trabalho produzido sob circunstâncias análogas, “no tubo de ensaio”.¹⁰³ Não por acaso, *Um teste de resistores* se estrutura inteiramente a partir do poema-ensaio de abertura. Como a própria autora nos diz, ele determina “o tom e a cadência dos poemas seguintes”, que acabam tratando também de “procedimentos” e de uma “reflexão em torno da escrita”. Sobre a gênese do livro a partir de “Blind light” e a ideia de teste do poema, podemos ler:

O livro começou com o primeiro poema (“Blind light”) (...). Tinham me pedido um depoimento sobre o meu processo de escrita e queriam um texto por escrito. (...) Foi assim que resolvi escrever o depoimento *como um poema*, pensando nas questões enquanto elas iam acontecendo, usando o verso, o corte, usando outras vozes em alguns momentos, tentando fazer o registro do processo durante a escrita, como se fosse um percurso, buscando perceber o que me movia durante a escrita. (...) O primeiro poema determinou o tom e a cadência dos poemas seguintes do livro, que acabaram também tratando, de algum modo, dos procedimentos, da reflexão em torno da escrita.

(...) A ideia de *teste* vem de várias referências misturadas, além de ser algo muito central na experiência que a gente tem hoje. Penso num livro da Avital Ronell chamado *Test drive*, que comenta justamente o fato de vivermos imersos em testes, provações, **ensaíos**... E o poema também pode ser visto assim, como a tentativa de encontrar um modo de nomear, um modo de produzir com a linguagem algo que não sabemos ainda o que é, algo que tentamos encontrar. Além disso, o livro me parecia como uma forma de **testar essas formas de dizer**, testar o próprio poema incorporando nele elementos (...) ([como] as referências pessoais ou o processo de reflexão sobre a escrita). A ideia de teste também se refere a alguns poemas que falam dela e testam o mundo com a linguagem: “Um teste de solidão”, do Emmanuel Hocquard, “Um teste de poesia”, do Charles Bernstein (...).¹⁰⁴

¹⁰² Organizado por Mauricio Salles Vasconcelos, o evento Autorias e Teorias: Encontro Internacional de Escrita Contemporânea aconteceu entre os dias 25 e 28 de novembro de 2013, no Centro Universitário Maria Antonia, da USP, em São Paulo. Na ocasião, Marília Garcia se apresentou com uma fala intitulada “Blind light: cruzamentos entre a teoria e a escrita”, primeira versão do que viria a ser o poema homônimo, publicado no ano seguinte em *Um teste de resistores*.

¹⁰³ Faço menção aqui a “O poema no tubo de ensaio”, poema-ensaio que integra o livro *Parque das ruínas* (2018) e que foi escrito para ser apresentado na III Jornada de Literatura Contemporânea da Unifesp: as aventuras do ensaio, ocorrida no dia 16 de outubro de 2014.

¹⁰⁴ GARUPA..., 2016. *Grifos* da autora e **grifos** meus.

talvez seja difícil pesar porque temos um excesso
de parâmetros

o hugo friedrich diz que o montaigne
não usa a palavra *ensaio*
como categoria literária
e sim como método¹⁰⁶

Ainda sobre a relação entre o poema e a conferência, me parece importante, mesmo crucial, para o poema-ensaio, destacar o aspecto da oralidade e do som, aspectos de fundo musical, que vinculariam o ensaio ao poema em Marília Garcia. Todos os poemas-ensaios de sua obra até agora são textos que foram feitos primeiramente para serem ouvidos mais que lidos, e que, por isso, guardam formalmente a memória desse aspecto sonoro, podemos dizer, como uma espécie de partitura.¹⁰⁷ Indo ao encontro da relação entre a música, o som, a oralidade, o ensaio e o poema, me parece pertinente evocarmos Theodor Adorno e suas *Notas de literatura*, coleção de ensaios críticos cujo prefácio tem como texto o paradigmático “O ensaio como forma”. Como o tradutor da edição brasileira, Jorge de Almeida, enfatiza, existe uma ambiguidade presente no próprio título da obra adorniana, que dá a ver certa relação de afinidade entre música e ensaio, uma vez que “notas” (em alemão, *Noten*) remeteria a anotações, quer dizer, a apontamentos feitos por escrito, mas também se refere à partitura e às notas musicais.

É possível entender a notação musical como um sistema de escrita que representa graficamente um som – assim como a letra –, em que um conjunto de sinais gráficos representa determinada organização de sons, permitindo que intérpretes e músicos apresentem a peça anotada de modo semelhante à ideia de seu compositor. É nesse sentido que, para Adorno, “o ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva”, lógica essa, entretanto, “que não pode simplesmente ser posta de lado”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ GARCIA, 2018, p. 69-70. *Grifos* da autora e **grifos** meus.

¹⁰⁷ Como Brian Dillon ressaltou certo fascínio do ensaio com as listas, enumero, arrisco dizer em ordem cronológica, os poemas-ensaios de Marília Garcia de que tenho notícias até o presente momento: “Blind light” (2014); “O poema no tubo de ensaio” (2015); “Tem país na paisagem? (versão compacta)” (2017); “Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)” (2017); “Parque das ruínas” (2018); “Expedição: nebulosa” (2019); “Então descemos para o centro da Terra” (2023); “Lia, Mira, Maria” – este último ainda sem versão impressa. Sobre o prazer das listas, cf. DILLON, 2020, p. 25-30.

¹⁰⁸ ADORNO, 2003, p. 43

É antiga e bem conhecida a relação entre poesia e música; menos lembrada é a associação entre o pensamento filosófico e o som, a fala, a linguagem falada e, por isso, ouvida. É o resgate dessa relação através do ensaio que Adorno parece querer ressaltar. Algo levado em consideração desde as origens do gênero, como nos lembra Starobinski a propósito dos *Ensaio*s: “Ao escrever, Montaigne queria reter algo da voz viva, e sabia que ‘a fala é metade o que fala e metade o que escuta’”.¹⁰⁹

Sobre o caráter experimental e crítico-afetivo de *Um teste de resistores*, que deságua nas águas do poema-ensaio, Victor Heringer diz que nele a poesia é “testada em suas várias facetas”, dentre as quais lista, privilegiadamente, “a pulsão filosófica” e “o corpo do poema”:

Li este novo livro (...) sobretudo como o *roseau pensant* de Pascal. *Um teste de resistores* é uma espécie de diário crítico-afetivo, uma longa meditação caprichosa. Aqui, a resistência da poesia é testada em suas várias facetas: a tradução, a pulsão filosófica, a identidade e as anedotas vitais, o amor e a amizade, o corpo da cidade e do poema.

Digo “meditação caprichosa” pois o capricho é a forma musical com a qual estes poemas mais se parecem: sua partitura é (...) em aberto. Têm muitos percursos, trilhas internas (narrativas, poéticas, teóricas) e estradas que vão dar nos trabalhos anteriores da Marília e nos dos autores que lhe são caros (Hocquard, Girondo, Godard, Szyborska, duas Kaplans, Stein, Agamben... toda uma galáxia).

(...) E é assim que o reconheço, como uma praça de resistência na qual se faz a pergunta mais humana que há: “E isto, o que é?”. Por isso, todas aqui são textos *fundadores*.¹¹⁰

A menção a Pascal não é fortuita. De acordo com Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, ele é um elo importante entre o primeiro romantismo alemão e Montaigne, o que significa dizer, entre a concepção romântica de crítica de arte (“ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia”)¹¹¹ e certas formas experimentais de pensamento (o ensaio, o fragmento). No texto “A exigência fragmentária”, Nancy e Lacoue-Labarthe ressaltam que, apesar de se apresentar como um gênero romântico por excelência, o fragmento não é um gênero sem história. Sua genealogia remete à publicação do livro *Pensamentos, máximas e anedotas*, de

¹⁰⁹ STAROBINSKI, 2018, p. 22. A passagem encontra-se no capítulo de encerramento do livro III dos *Ensaio*s, “Da experiência”, visto por muitos comentadores como uma espécie de testamento intelectual. O ensaio traz uma longa reflexão sobre o conceito de “experiência”, precisando o sentido que este assume para o ensaísta em sua obra. Cf. MONTAIGNE, 2016, p. 980-1025.

¹¹⁰ Orelha de *Um teste de Resistores* (GARCIA, 2014), escrita por Victor Heringer.

¹¹¹ SCHLEGEL, 1997, p. 89.

Chamfort (1795), livro esse, por sua vez, que remontaria a toda uma tradição inglesa e francesa (de Shaftesbury e La Rochefoucauld, por exemplo) de escritores moralistas.

Tradição essa que nos levaria à publicação dos *Pensamentos* de Pascal (1670), que assimilaria – por fim e principalmente – o gênero do fragmento ao paradigma erigido pelos *Ensaio*s. Herdeiro indireto do ensaio montaigniano, o fragmento e também a crítica primeiro-romântica alemã tomariam parte nessa herança a partir da eleição de alguns traços constitutivos como “o relativo inacabamento” do ensaio ou “ausência de desenvolvimento discursivo” dos fragmentos.¹¹²

Em música, o capricho é um tipo de composição caracterizada por ser uma forma livre. Apoiando-se no Benjamin do “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão*, Pedro Duarte evocará também essa imagem, a do capricho, para falar do ensaio como forma. Mais especificamente, a imagem de uma “fragmentação caprichosa”, quando diz que o ensaio seria uma “forma descontínua de narrativa”.¹¹³ Para ele, a narrativa do ensaio dispensaria “o tradicional desenvolvimento progressivo, sem parar, linear”, seja da narrativa tradicional, seja do método sistemático. No ensaio, ainda se narraria, só que “sem a clássica submissão à estrutura de começo, meio e fim”, que até poderia estar presente nos textos, mas, como diz Jean-Luc Godard também sobre a narrativa em seus filmes, “não necessariamente nessa ordem”.¹¹⁴

O mesmo Jean-Luc Godard cineasta, vale dizer, que dirá, a respeito do seu trabalho, que se considera “um ensaísta”¹¹⁵ e que também é herdeiro indireto dos românticos alemães – pois, como sugere Didi-Huberman, “não contente, em citar os românticos, Godard começou a citar como romântico”.¹¹⁶ Ainda sobre as relações livres, caprichosas e, de alguma forma, desconcertantes entre ensaio e narrativa, Duarte acrescenta:

¹¹² LACQUE-LABARTHE & NANCY, 2004, p. 69. Para uma leitura das relações entre o ensaio e o fragmento, conferir *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, de João Barrento (2010).

¹¹³ DUARTE, 2021, p. 27.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ “Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente em vez de escrevê-los, eu os filmo. Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco” (GODARD, 1985, p. 285).

¹¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 165 *apud* DUARTE, *op. cit.*, p. 82.

O que desconcerta na narrativa construída de forma ensaística é o desvio, a falta de um método no sentido tradicional do termo. Se pudéssemos fazer uma comparação com o cinema, talvez os filmes de Jean-Luc Godard sejam exemplos radicais de uma narrativa ensaística. O caminho é indireto, as associações fogem da linearidade evidente. Narra-se, sim, mas de forma descontínua, fragmentada.¹¹⁷

Operando mais por associação que por dedução ou indução, eis por que a narrativa ensaística, se for medida pelos parâmetros clássicos, será considerada inacabada. De fato, ela não se consoma, completa, totaliza ou acaba, mas porque ela é aberta – não porque é desorganizada. Evocar a figura direta de Godard, e indireta do cinema, para falarmos da *ensaificação* do poema é pertinente não só pela interpretação proposta por Duarte, mas, sobretudo, porque é no contexto da crítica cinematográfica que a forma ensaio – “-ensaio” – é acoplada a esse outro meio de reflexão a que chamamos arte (ou poesia). Além disso, Godard e sua obra são uma importante referência – e citação – em vários poemas de Garcia, tendo particularmente um papel importante em *Um teste de resistores*.

Retomando a chave de leitura das perguntas agora sob o prisma do poema-ensaio, podemos perceber na poética ensaística de Garcia o que nomeio como um questionamento epistemológico subjacente aos versos. Em *Um teste de resistores*, o método de escrever perguntando e inquirindo, de escrever testando o modo de produção do poema, vai se desdobrando em perguntas, em associações, em repetições, em explicações, em contextos, em comentários, mas também em desvios e em adiamentos. Indo ao encontro dessa hipótese, o uso reiterado de perguntas em seus poemas possibilita ler a poeta como uma pesquisadora e o poema como texto resultante de um processo de pesquisa.

Em um retrato contingente, mas revelador da atitude interrogativa inerente à sua escrita, nota-se que dos 11 poemas que compõem *Um teste de resistores*, apenas em um não há o uso de perguntas diretamente formuladas (simplificando: com ponto de interrogação), que é o poema “ordem alfabética”. Três dos 11 poemas que constituem o livro têm seus títulos escritos em forma de pergunta (“Você chorou em Bruxelas?”, “O que é um começo?”, “A poesia é uma forma de resistores?”). Por fim, o poema “Uma partida com Hilary Kaplan” é todo feito de perguntas, ao mesmo tempo fazendo referência a e apropriando-se de um procedimento de

¹¹⁷ DUARTE, *op. cit.*, p. 21.

Charles Bernstein, que em “Um teste de poesia” copia e versifica a carta que recebera cheia de dúvidas de um tradutor chinês, composta basicamente por perguntas. Em gesto análogo, Marília Garcia versifica as perguntas que recebera de Hilary Kaplan, provenientes das dúvidas de tradução de *20 poemas para o seu walkman* para a língua inglesa:

UMA PARTIDA COM HILARY KAPLAN

quando você diz
apagar
 quer dizer
 deixar de existir?
 como é que se apaga
 uma pessoa?
 riscar um mapa de um ponto a outro
 significa que é possível alterá-lo?
 ou tem o mesmo
 sentido de apagar com
 uma borracha?

partida é um jogo
 ou deixar algo para trás?
partida é simplesmente
 quando alguém sai
 ou quer dizer que a pessoa vai
 embora para sempre?

quando você diz
buraco no tempo
 existe um sentido físico
 relativo ao tempo-espço?
 algo como um tecido
 em pleno movimento
 de ondulações?

buraco no tempo
 é um buraco literal
 rasgando o tecido?

e o que você quer dizer
 com *buraco do estádio*? é algo que
 se vê de cima e pode ser
 preenchido? ou dá uma ideia
 de coisa inalcançável?¹¹⁸

É possível afirmarmos que o poema normalmente é percebido como uma forma de síntese. Ao operar com metáforas e metonímias, com imagens e ritmos, o

¹¹⁸ GARCIA, 2014, p. 87-89. O poema completo “Uma partida com Hilary Kaplan” pode ser consultado no anexo I da tese.

poema tradicionalmente é uma forma identificada à capacidade de contenção, não de transbordamento ou demora – seja ela narrativa ou reflexiva. Com o poema-ensaio, no entanto, podemos dizer que Marília Garcia desenvolve uma poética da demora e do adiamento. Isso fica evidente, por exemplo, na imagem central que estrutura *Um teste de resistores* – a da resistência do chuveiro, que vira, no título, os resistores. Tal imagem, a princípio “central”, demora muito para entrar em cena. Devém de um longo processo de adiamento. Ela só chega no final, por último, no meio do poema que encerra o livro, “A poesia é uma forma de resistores?”:

estava tomando banho com o chuveiro elétrico ligado
quando a resistência do chuveiro queimou
(...)
eu não sabia que o chuveiro elétrico tinha resistência
quando descobri que o problema do chuveiro
era a resistência
(...)
me lembrei de uma mensagem que recebi há dois anos
da celia pedrosa e que me fazia uma pergunta
sobre a poesia
“a poesia é uma forma de resistência?”
tentei responder a pergunta da celia pedrosa
tentei entender a pergunta da celia pedrosa
pedi ajuda ao google
tomei notas
escrevi
me fiz outras perguntas
e não consegui responder a pergunta
(...)
ontem ao ouvir a palavra resistência
do chuveiro lembrei da mensagem da celia pedrosa
a poesia é uma forma de resistência?
sempre por definição? ou apenas
em determinados contextos sociais políticos culturais?
há dois anos ao fazer a pergunta ao google
ele respondeu aos poucos na função autocomplementar
(...)
e eu fiquei pensando se a poesia
é uma forma de resistores
então o leo trouxe um chuveiro novo para trocar¹¹⁹

Entretanto, é nessa demora, nesse adiamento mesmo, que algo se constrói, quem sabe até um outro entendimento do mundo, das coisas e – por que não? –, do poema: “como a tentativa de encontrar um modo de nomear, um modo de produzir

¹¹⁹ *Id.*, 2014, p. 116-118.

com a linguagem algo que não sabemos ainda o que é, algo que tentamos encontrar”.¹²⁰ Um discurso, uma fala, uma palestra, uma conferência, uma aula – por que não? – mais experimentais e ensaísticas do que narrativas e sistemáticas redundam, por fim, em uma série de poemas também abertos, experimentais e ensaísticos: em poemas-ensaios, em um livro-de-ensaios.

Mesmo que fiquem sem respostas e permaneçam em aberto, as perguntas conduzem a escrita e o pensamento; são, de alguma forma, o dispositivo narrativo “caprichoso” do poema-ensaio de Garcia. Performar uma pergunta sem resolução e sem resposta parece ser um dispositivo ensaístico em sua obra, revestindo seus poemas de uma atitude e de um caráter de liberdade formal que ecoa a máxima starobinskiana a respeito do ensaio – de ser “o gênero mais livre que há”.¹²¹ Vamos, então, ao encontro do modo como esse dispositivo é operado em seu primeiro poema-ensaio, “Blind light”.

1.3

O uso das perguntas em “Blind light”

poderia começar de muitas formas
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
que vai se definindo
durante o trajeto
poderia começar situando o tempo e o espaço
contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia
também faria uma pergunta
nesse caso *com quem estou falando aqui hoje?*
poderia começar contando que me mudei para são Paulo
há exatos 3 meses
e que esse convite do maurício
foi como um gesto de
delicadeza e acolhida
pensando bem poderia resumir
minha curta experiência nesta cidade
com a palavra *delicadeza*
poderia começar de muitas formas
mas escolhi começar com uma pergunta
que me fez a hiliary kaplan¹²²

¹²⁰ GARUPA..., 2016.

¹²¹ STAROBINSKI, 2019, p. 23.

¹²² GARCIA, 2014, p. 11. *Grifos* da autora e **grifos** meus.

“Mas escolhi começar com uma pergunta”.¹²³ Assim como sua obra é inaugurada por este índice, com o subtítulo da primeira seção de *20 poemas...*, “perguntas sobre a diferença entre”,¹²⁴ o começo escolhido para “Blind light”, também coincide com a marca de um questionamento. Entretanto, se o começo do poema como ato de fala ou como tradição tem por convenção coincidir com o primeiro verso (“poderia começar de muitas formas”)¹²⁵, neste caso, estamos diante da recusa do começo enquanto definição. Marília Garcia escolhe começar seu poema-ensaio pelo meio, no verso 19: “mas escolhi começar com uma pergunta”.¹²⁶ Apropriando-se de uma pergunta alheia, no caso, de Hilary Kaplan, para tanto. A princípio, não apenas um gesto de apropriação (e citação) característico da poesia do “novo século”, segundo Perloff, mas também, podemos dizer, um gesto de modéstia. Uma modéstia análoga à do ensaio, segundo Lukács:

O ensaísta renuncia às suas próprias esperanças orgulhosas, aquelas que às vezes o levam a suspeitar de estar próximo do essencial – afinal, tudo o que ele pode oferecer são apenas esclarecimentos sobre poemas alheios ou, no melhor dos casos, sobre os próprios conceitos. Porém, ironicamente, o ensaísta acomoda-se a essa pequenez, à eterna pequenez do trabalho mental mais profundo diante da vida, e com irônica modéstia sublinha esse fato.¹²⁷

Assim como o ensaísta geralmente se apropria e contenta-se com comentar o que os outros já fizeram e disseram, Marília se interessa pela pergunta de Kaplan (“essa pergunta me interessa também / pela possibilidade de transformar”) e destaca, no poema, pelo detalhe e pela pergunta, “a forma de ver as coisas” e de fazer “pensar novas ou outras conexões e relações” que não existiam antes.¹²⁸ Assim, parece se utilizar do dispositivo da pergunta por sua capacidade de redimensionamento das formas de entendimento, “criando deslocamentos produtivos”, mesmo que sejam produtivos “só no plano pessoal”: “que me faça perceber o meu mundo de outro modo / o que eu queria / era me apropriar dessa

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ GARCIA, 2021, p. 9.

¹²⁵ GARCIA, 2014, p. 11

¹²⁶ *Ibid.* Este começo pelo meio me remeteu à conhecida reivindicação de Adorno sobre o ensaio para além das origens, da questão do original ou de uma pretensa “filosofia primeira”: “Ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar” (ADORNO, 2003, p. 17). Entretanto, é possível argumentar pela contradição performática do gesto de Garcia, já que, por um lado, ela começa pelo meio, evitando assim o começo, e, por outro, ela faz com que o poema adie o que deseja falar.

¹²⁷ LUKÁCS, 2015, p. 42.

¹²⁸ GARCIA, *op. cit.*, p. 12.

possibilidade / de mudar de direção / e de refazer as conexões / levantada pela pergunta da hiraly”.¹²⁹

Constituído por 24 capítulos antecidos por um prefácio, “Blind light” é um poema-ensaio de mais ou menos 45 minutos de duração,¹³⁰ cuja primeira versão fora escrita para ser lida, como dito no poema, no dia 27 de novembro de 2013, como parte integrante da programação do evento Autorias e Teorias, que ocorreu no Centro Universitário Maria Antonia, da USP. Nele, Garcia busca pensar e refletir (teoricamente) sobre as ferramentas e os processos que conformam tanto sua escrita como a autoria de seus poemas. E o faz, aparentemente, deslocando (ou talvez turvando) a centralidade de sua posição de autora desde a perspectiva da *inventio* como criação original.

A partir de um excesso de vozes – cortadas de outros contextos, copiadas e coladas, enxertadas e repetidas no poema, por um lado, e da utilização da tradução como “artifício poético”, por outro, Garcia irá elencar, no poema, uma constelação de escritores, artistas, obras (livros, filmes, poemas, exposições, músicas) e pensadores que influenciam e compõem seu trabalho poético.¹³¹ Esse excesso de vozes e referências recobre o poema de um tom de análise e comentário crítico que, segundo Bianca Mayer e Rita Bittencourt, traria questionamentos e dúvidas aos leitores de poesia, por vezes “turvando” o ponto de vista daquele que o lê (sob a perspectiva da autoria, mas também do gênero). Transformando o poema em “uma escrita de segunda mão”,¹³² enquanto o poema pensa a si mesmo (ou tenta pensar-se a si mesmo), a faceta que o assemelha à teoria salta aos olhos do leitor e o faz perguntar se estaríamos dentro ou fora do poema como forma:

O(a) leitor(a) de “Blind Light”, assim, depois de, na voz de Garcia, ler e, por vezes, reler citações, diálogos e obras de Hilary Kaplan, Agustín Fernández Mallo, Daminán Tabarovsky, Roberto Zular, Paulo Ricardo Alves, Jean-Luc Godard, Wislawa Szymborska, Rafael Montovani, Adília Lopes, Giorgio Agamben, Charles Bernstein, Chris Marker, Charles Reznikoff, Oswald de Andrade, Pablo Katchadjian, Frank Leibovici, Mark Lombardi, Gertrude Stein, Emmanuel Hocquard, Ana Cristina César, Chantal Akerman, Aníbal Cristobo, Iain Chambers, Rodolfo Caesar, Oliverio Girondo e Guillermo Kuitca, possivelmente terá um nebuloso entendimento do lugar, isto é, da obra, em que está imerso(a).¹³³

¹²⁹ GARCIA, 2014, p. 12.

¹³⁰ Levei 42 minutos e 50 segundos para ler o poema todo em voz alta.

¹³¹ Cf. MAYER & BITTENCOURT, 2023, p. 73.

¹³² *Ibid.*, p. 80.

¹³³ MAYER & BITTENCOURT, *op. cit.*, p. 72-73.

Um certo jogo “excessivo” de apropriações, citações, referências e tradução constitui “Blind light” desde o título. *Blind light* é o nome de uma instalação de Anthony Gormley, apresentada pela primeira vez na Hayward Gallery em 2007. Em nenhum momento nos é apresentada a justificativa de eleição desse título – que intitula, via de regra, outra obra, de outro artista, que se utiliza de outros meios (escultura e arquitetura) – para os propósitos do poema. Entretanto, no capítulo 8, a obra de Gormley nos é descrita:

8.
o anthony gormley
fez uma instalação chamada
blind light
blind light parece um quadrado que cega
pois aqui a luz faz o contrário de
iluminar ele diz
que a arquitetura serviria para dar segurança e certeza
acerca do lugar onde estamos
a arquitetura deveria proteger
do clima do frio da incerteza
mas *blind light* mina as coisas
entrar no espaço interior equivale a sair
a estar no topo de uma montanha
*ou na borda do mar*¹³⁴

O trecho que lemos é, em realidade, uma tradução da descrição que o próprio artista faz de sua obra.¹³⁵ Sem apontar com clareza que tais versos seriam uma tradução de um texto antes criado por Gormley, em um gesto ao mesmo tempo de apropriação e deslocamento, em “Blind light” Garcia “neblina a função tradutória original”, reduzindo-a a uma “função meramente poética”, isto é, como dito anteriormente, fazendo da tradução “um de seus artifícios poéticos”.¹³⁶ Cabe ainda ressaltar que, do texto de Gormley ao poema de Garcia, estamos diante de um duplo deslocamento: desloca-se não apenas entre as línguas (do inglês ao português), mas entre os gêneros (do texto dissertativo em prosa ao verso do poema).

Há aqui, sem dúvidas, um jogo entre sombra e luz em torno da própria ideia de autoria:¹³⁷ sendo a luz aquilo que pode, ao mesmo tempo, iluminar e cegar, assim

¹³⁴ GARCIA, 2014, p. 20. Grifos da autora.

¹³⁵ O texto de apresentação de *Blind light* está disponível no site de Anthony Gormley: <https://www.anthonygormley.com/works/making/blind-light>. (Acesso em: 23/2/2024).

¹³⁶ MAYER & BITTENCOURT, *op. cit.*, p. 72.

¹³⁷ Uma tal ambivalência criativa e apropriativa característica da experiência tradutória é antecipada e referida no capítulo 7 de “Blind light”, onde podemos ler: “quando traduzo um poema / escrevo um poema que não seria escrito / na minha língua / mas que ao ser traduzido acaba sendo escrito /

como no trabalho de Gormley, podemos dizer que também essa metáfora valeria para o trabalho da tradução: assim como ele poderia “iluminar o entendimento de um texto que não se entende”, poderia também “cegar a autoria original do texto traduzido”.¹³⁸ Mas, para além de enfatizar as características descritas por Perloff sobre a poesia do século XXI em *O gênio não original* e condensadas nos termos já referidos da experimentação formal, da citacionalidade e dos dispositivos tradutórios presentes enfaticamente em “Blind light”, interessa ressaltar a serviço de que tais dispositivos parecem trabalhar. Tais características que se condensam, no poema, a partir das múltiplas formas de relacionamento com a experiência tradutória revestem o texto em um estado hesitante e duvidoso. Um estado, podemos dizer, de atenção epistemológica. E é justamente diante desse estado que o poema-ensaio começa: ao se apropriar de uma pergunta que é uma dúvida de tradução de Hilary Kaplan.

Por meio da citação, da cópia, mas, sobretudo, dos problemas de tradução, “Blind light” provoca o poema a um jogo de abertura à externalidade de si mesmo, do qual o verso “entrar no espaço interior equivale a sair” dá notícias. Esse verso, que aparece em tom descritivo ao tratar da obra de Gormley, mais à frente retornará no poema em tom interrogativo (“entrar no espaço interior equivale a sair?”).¹³⁹ É possível desdobrar uma tal pergunta, a partir da metáfora arquetípica que a instalação *Blind light* configura, nos seguintes termos: será que entrar no espaço interior, ou seja, na arquitetura do poema e em seu modo de construção para uma fala-depoimento, fez com que Marília Garcia “saísse” do poema, indo ao encontro do ensaio? Se “a arquitetura” do poema “deveria proteger” a poesia (e a poeta) “da incerteza” genérica, “Blind light”, enquanto poema, “mina as coisas”, deslocando e confundindo os lugares atribuídos à autoria e à teoria: “entrar no espaço interior” do contexto de sua poética “equivale a sair”.

Voltemos ao prefácio do poema, que é escrito em tom performativo. Ele começa performando o movimento de começar, ou seja, ele começa não do começo, mas *começando*, quer dizer, *ensaiando* e *interrogando* os modos, as possibilidades e as formas de se começar. O mote da dificuldade de começar será retomado ao

na minha língua (...) / quando escrevo um poema / já tendo traduzido outro poema / que não seria escrito na minha língua / será que esses dois gestos / se atravessam?” (GARCIA, 2014, p. 20).

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 26.

longo do poema (p. ex., nos capítulos 2 e 17), através da figura da poeta polonesa Wislawa Szymborska e seu discurso pela ocasião do prêmio Nobel de poesia (posição com a qual, talvez, Marília Garcia se identifique na tarefa de preparação de sua conferência?), e se transformará na dificuldade de continuar: afinal, não menos difícil do que começar um discurso sobre a poesia é continuá-lo (“e por que é assim tão difícil falar / de poesia?”).¹⁴⁰

Além disso, o prefácio situa o poema no tempo e no espaço, dá o *contexto*, inscrevendo-se, com esse gesto, na história das obras *site specific*,¹⁴¹ e também na tradição de conferências e escritos de artista inaugurada por John Cage com a publicação de *Silence*, em 1961. Praticamente todos os textos que compõem o livro de Cage são precedidos de rubricas que indicam as condições de surgimento, endereçamento e circulação de cada peça.¹⁴² Como podemos ler no preâmbulo do livro pelas palavras do próprio autor:

Há mais de vinte anos venho escrevendo artigos e dando palestras. Grande parte deles é incomum em termos formais – isso é especialmente procedente no caso dos artigos – porque neles tenho empregado meios de composição análogos aos meus meios de composição no campo da música. Minha intenção não raro tem sido dizer o que eu tenho a dizer utilizando exemplos; o que permite ao leitor experimentar o que eu tenho a dizer em vez de apenas ouvir a respeito.¹⁴³

É possível afirmar que o mesmíssimo espírito está presente em “Blind light”. Pensado e feito para ser o texto de uma palestra, ele é “incomum em termos formais” e emprega “meios de composição análogos” aos “meios de composição no campo” da poesia. Parece também afim à intenção de Garcia, com esse texto, “dizer o que tem a dizer utilizando exemplos”, para, com isso, permitir ao leitor “experimentar” o que ela “tem a dizer em vez de apenas ouvir a respeito”.

¹⁴⁰ GARCIA, 2014, p. 15.

¹⁴¹ De acordo com a enciclopédia de artes visuais do Itaú Cultural, “o termo *site specific* diz respeito a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. De forma geral, são trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – para um local específico, em que os elementos dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada”. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. (Acesso em: 23/2/2024).

¹⁴² Por exemplo, em “O futuro da música: credo” lemos em itálico no cabeçalho da página, antes mesmo do título do artigo: “O texto a seguir foi proferido durante um encontro de uma sociedade de artes em Seattle organizado por Bonnie Bird, em 1937. Foi impresso na brochura que acompanhava a gravação de George Avakian do meu concerto de vinte e cinco anos de carreira no Town Hall, em Nova York, em 1958” (CAGE, 2019, p. 3).

¹⁴³ Ibid., 2019, p. ix.

Como vimos, depois de ensaiar e enumerar possíveis começos ou modos de entrada no poema que, pensando a poesia, pretende pensar a si mesmo, “Blind light” fixa a pergunta como o início eleito. Isso porque ela condensa, em sua forma e em seus usos, a relação que estruturará a partir de então o poema-ensaio como uma fala pensante e reflexiva, capaz de mostrar performativamente, ao longo de sua realização, o processo de pensamento como um campo de incertezas, dúvidas, hesitações, apropriações e deslocamentos de ideias. Ao longo do poema, vemos 32 perguntas serem diretamente formuladas e muitas outras acontecerem de modo indireto.¹⁴⁴ Se entrar no espaço interior da poesia equivale a sair do poema, podemos nos perguntar de quais modos essa saída se realiza. Um desses modos se relaciona com o ensaio enquanto forma; o outro parece se dar pela via da exposição dos andaimes e das estruturas de construção do texto poético, através de um “furo” que exhibe o *meio*.

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
(...)

nesta cena de *pierrot le fou*
a câmera filma os dois a partir do banco de trás do carro
(...)
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
e o movimento carrega todo mundo para 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

¹⁴⁴ A lista com as 32 perguntas de “Blind light” em ordem de aparecimento pode ser conferida no anexo II desta tese.

a dimensão poética de seu ensaísmo, o meio ou a mídia “que poderia passar despercebida no produto final”. Nesse caso, o verso irrompe no ensaio (nota-se, também, como os versos de Marília são eles mesmos furados; têm aberturas e espaços internos), “criando uma descontinuidade / um furo”, um texto que pode até chegar a ser chamado, ao mesmo tempo, de poema e de ensaio, um poema-ensaio.

No fim do primeiro capítulo, uma pergunta fica em aberto, sem resposta: “se penso na poesia / quais recursos ao lado do corte / poderiam contribuir para tornar o poema / *um poema?*”.¹⁴⁷ Garcia mobiliza as noções de *corte*, *interrupção* e *montagem* emprestadas do cinema (outro meio), desde o primeiro exemplo, para pensar o poema. Essa produção de identificação entre linguagens e meios distintos, a partir de deslocamentos teóricos, será bastante utilizada pela autora, e reaparecerá, em “Blind light”, em alguns outros momentos do poema, como no capítulo 3, através da menção das contribuições de Giorgio Agamben sobre a sétima arte: “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 de giorgio agamben / (ou *cortar*) / e *repetir* para pensar na poesia”.¹⁴⁸

Esse mecanismo de repetição, corte e colagem (ou montagem) não apenas estruturará um movimento pendular em “Blind light”, de idas e vindas temáticas e reflexivas, movimento de retomada de questões postas e repostas ao longo das várias partes ou capítulos do poema, como será exemplificado abundantemente. Apresentado como um procedimento realizado não apenas por Garcia, mas comum a uma série de artistas (sobretudo poetas, mas não só), a partir de uma lista de obras, como: os livros *Testemunho*, de Charles Reznikoff, *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, *O Martín Fierro ordenado alfabeticamente*, de Pablo Katchadjian, mas também *A fonte*, de Duchamp.¹⁴⁹ Ao elencar e realizar, em sua própria escrita sobre poesia, desde a poesia, a partir de tais procedimentos, Marília Garcia se pergunta: “um dispositivo que produza a repetição / pode produzir novas formas de / percepção?”.¹⁵⁰

Gosto, ainda, de ler a menção ao cinema no poema de Garcia como um fio que remete, hereditariamente, ao filme-ensaio. Quer dizer, aos mecanismos de

¹⁴⁷ GARCIA, 2014, p. 15.

¹⁴⁸ *Id.*, 2014, p. 16.

¹⁴⁹ *Id.*, 2014, p. 21-22.

¹⁵⁰ *Id.*, 2014, p. 22.

hibridização (ou hifenização) entre as formas – poesia e filosofia – e os meios – filme, poema, ensaio. Não à toa, um procedimento de deslocamento, estranhamento e hibridização dos meios de outro cineasta experimental – o primeiro dos cineastas-ensaístas –, Chris Marker, é mencionado em “Blind light”. No caso, para abordar as relações de repetição, identidade e diferença entre o cinema e a fotografia.

Como é sabido, o cinema é feito a partir de imagens fixas que, agrupadas sequencialmente, dão a impressão de estarem em movimento; mais especificamente, de 24 imagens por segundo. Em *La jetée*, Marker produz um filme “todo feito a partir de fotografias (...) / que vão passando pouco a pouco”.¹⁵¹ Ao desacelerar o movimento das imagens que caracterizaria o filme enquanto filme, ele ressalta e expõe a estrutura mais elementar dessa arte: “ele usa a mesma imagem por vários segundos / deixando o espectador ver as imagens fixas / ele chama esse filme de *fotonovela* / uma linha aos olhos é uma sequência de pontos”.¹⁵² Marker “fura” o procedimento tradicional que caracteriza o cinema – a imagem em movimento – para, com essa operação, ostentar hiperlativamente a estrutura elementar do cinema: a série das imagens.

Assim, um furo na estrutura expõe o interior que a constitui, mas também permite ver o que há por trás dela – o verso –, o outro lado. Um furo é também uma abertura por onde a luz passa. Produzir furos, seja no poema, seja no ensaio (no texto conferencial), quer dizer, na própria escrita, incorporando outros meios, teorias e autores, dá notícias de um processo criativo deliberadamente contaminado, imiscuído e atravessado, evidentemente, por múltiplas obras, mas, sobretudo, pela experiência que configura o mundo (e o pensamento e a criação) daquele que escreve, enfatizando que nunca escrevemos sozinhos. Escrever, sob essa perspectiva, parece ser um trabalho de memória (*lembrar, escrever, esquecer*). E também um trabalho crítico.

Marília Garcia não apenas cita – se lembra de – uma multiplicidade de nomes e obras, como emula muitos procedimentos e recursos que configuram tais trabalhos, citados ou não, de modo mais ou menos explícito. Explicitamente, por exemplo, Garcia nos conta que emula o procedimento de Charles Bernstein no poema “Um teste de poesia”, de se apropriar das perguntas de seu tradutor, para a

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 19, 38.

¹⁵² *Ibid.*

construção de seu próprio poema, “Uma partida com Hilary Kaplan”.¹⁵³ O que ela não nos conta, mas é possível ler nesse mesmo capítulo do poema, entretanto, é que, para narrar o modo como se apropria e refaz o procedimento de Bernstein a partir de uma situação análoga vivida por ela mesma – lidar com as dúvidas de tradução de Hilary Kaplan –, irá emular um jogo narrativo presente em outro poema, cuja autoria é de um terceiro poeta.

Trata-se do manifesto “Teoria e prática do pós-modernismo”, de David Antin, texto que fora traduzido por Garcia e integra o primeiro número da revista *Grampo canoa*. Nessa parte do poema, ao fazer um uso exacerbado do nome de Hilary Kaplan, seu gesto alude ao modo como David Antin procede com o nome de sua esposa (Elly) no referido texto, para contar uma história.¹⁵⁴ Podemos ver esta alusão ao procedimento do nome, de modo comparativo, colocando lado a lado trechos dos poemas:

apesar de tudo eu achava que era um bom colchão e que
 elly simplesmente não conseguia evitar os calombos nunca
 me ocorreu que o colchão pudesse ser o culpado assim eu
 nunca fiz nada e elly também não fez nada porque ela não
 é muito consumista e ela detesta fazer compras mas no
 fim de um ano elly me convenceu por ela ter as costas
 delicadas e eu não de que ela entendia melhor do assunto
 do que eu assim eu disse claro eleanor
 vamos comprar um colchão novo estamos arrumando
 nossa casa e como vamos ter uma casa nova podemos
 muito bem ter um colchão novo mas eleanor disse¹⁵⁵

5.
 já falei da hilary Kaplan
 a hilary Kaplan morou no rio de janeiro entre 2011 e 2013
 hilary kaplan está na capa da modo de usar & co. 3
 agora a hilary kaplan mora em los angeles
 a hilary kaplan traduziu alguns textos meus para o inglês
 duante o processo conversei com a hilary kaplan
 sobre a tradução a hilary kaplan
 fez perguntas sobre os poemas¹⁵⁶

¹⁵³ Cf. capítulo 5 de “Blind light” (GARCIA, 2014, p. 17-19). “Uma partida com Hilary Kaplan” é o oitavo poema de *Um teste de resistores* e pode ser lido no anexo desta tese. O poema de Bernstein, “Um teste de poesia”, foi traduzido para o português em 1998 por Haroldo de Campos e está disponível na revista *Sibila*: <https://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>. (Acesso em: 23/2/2024).

¹⁵⁴ ANTIN, 2015, p. 27-38.

¹⁵⁵ *Id.*, 2015, p. 28.

¹⁵⁶ GARCIA, 2014, p. 17.

Novamente, vale colocar a pergunta: “um dispositivo que produza a repetição / pode produzir novas formas de / percepção?”.¹⁵⁷

Mais que responder e resolver o problema, “talvez importe fazer / perguntas”.¹⁵⁸ A própria poeta diz que dar respostas não é o seu forte (“na hora de responder às perguntas eu costume me atrapalhar”).¹⁵⁹ Não resolver o problema ou remendar o furo exige uma postura de manutenção e abertura ao outro, seja por meio do diálogo, seja através da escuta (“manter / o diálogo e a escuta abertos”).¹⁶⁰ E tais processos e exercícios de leitura, apresentação, apropriação, citação, tradução, contaminação de outras obras, autores, poemas etc. são, em Marília Garcia, “uma forma de pensar em si / a partir do outro”.¹⁶¹ Movem a investigação que está em curso, ou melhor, que é o próprio curso de seu poema: pensar a autoria e a poesia a partir de seu fazer poético. “Na leitura do outro / acabamos por chegar em nós mesmos”.¹⁶² Todo esse movimento é prova de que “existe uma busca atravessando o poema em vários sentidos”.¹⁶³ Mas tal busca não é pelo centro, nem do mundo, nem do poema (“pois aqui não há centro”),¹⁶⁴ mas do furo (“é muito importante que / dentro se encontre o fora”)¹⁶⁵ – você entra no poema e percebe que saiu do outro lado, no ensaio; você entra no ensaio e percebe que saiu do outro lado, no poema.

Tudo isso culmina, após a apresentação e o atravessamento de tantos furos, depois de um caminho cheio de desvios e adiamentos, numa elaboração e, finalmente, no compartilhamento mais pessoal de seu processo:

17.

a poeta polonesa wislawa szymborska diz que sente dificuldade
de continuar um discurso depois de já ter começado
por causa do assunto que está tratando *a poesia*
por que é difícil falar de poesia?

quando escrevo um poema

procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo

para pensar o processo de escrita em termos práticos
enumero as ferramentas que tenho

¹⁵⁷ GARCIA, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19, 32.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶² GARCIA, 2014, p. 39.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

à minha frente
 enunciados filmes narrativas google
 poemas recortados e copiados à mão
 traduções jornais um romance lembranças diversas
 alguma chateação frases
 que serão transportadas
 um fone de ouvido tocando o que eu quiser ouvir e
alguma perplexidade diante de algo que eu fiz de errado
 que disse que ouvi ou de uma cena que vivi

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

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

falar é *repetir*
 mas repetir depois e de outra forma
 falar é insistir
 assim ao repetir o processo
 produz outro processo
performatividade
 ele diz
com quem você está falando?
 ele **pergunta**
 e eu tento descobrir quem é *ele*¹⁶⁶

¹⁶⁶ GARCIA, 2014, p. 30-32. *Grifos* da autora, **grifos** meus.

Pensamento, perplexidade, tentativa de entender, busca, pergunta denotam uma estrutura de pesquisa incessante em “Blind light”. Tudo isso e muito mais cabe no poema(-ensaio) e obra da poeta(-ensaísta) Marília Garcia.

1.4

“Uma estrutura de pesquisa incessante”: na poeta assim como no filósofo

Sócrates. (...) Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em você, [Íon], de falar bem acerca de Homero, mas um poder divino que te move, como na pedra que Eurípides chamou de magnética (...). Pois essa pedra não apenas atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa. Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude da técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas,(...) dizem a verdade. (...) Mas, como não é em virtude de uma técnica que dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira (...). por isso, o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, (...) para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós.

Íon, 533c-534d

Sócrates. Isto então, a coisa mais bela, te é concedido por nós, Íon: ser divino, e não um louvador técnico de Homero.

Íon, 541e-542b

Sócrates. Eis a razão de somente nessa cidade verificarmos que o sapateiro é exclusivamente sapateiro, não piloto com o conhecimento de sapateiro; o lavrador é só lavrador, não juiz com conhecimento de agricultura; como é apenas combatente o guerreiro, sem ser comerciante que entenda de arte bélica, e assim com tudo o mais.

República, Livro III

Sócrates. Nessas condições, se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciáramos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade

República, Livro III

São conhecidos na tradição platônica os pontos de tensão entre o poeta e o filósofo na disputa pela educação dos cidadãos e dos governantes da pólis. Evocando a emblemática desautorização do saber do rapsodo Íon, levada a cabo por Sócrates e sua maiêutica, a arte de conduzir alguém a produzir o próprio conhecimento *por meio de perguntas*, ou a famosa expulsão dos poetas da cidade perfeita na *República*, seja por meio da revelação divina, seja desdobrando-se numa espécie de ontologia fundamental, o poético, desde uma tradição que podemos nomear metafísica, é situado num plano não cognitivo.

É na intenção de delimitar claramente as diferenças entre o poeta e o filósofo que, por exemplo, no diálogo *Íon*, Platão opõe Sócrates ao rapsodo, sugerindo como resposta uma origem divina para a criação poética, insistindo na inspiração e no entusiasmo como os procedimentos dessa arte, negando, assim, ao poeta qualquer conhecimento ou capacidade de pensar o real. Inspirado pelas Musas, ele literalmente não saberia sobre o que falava nem como o fazia, embora a verdade se revelasse por meio de seus cantos. Em outros termos, comparado ao filósofo, o poeta seria um ignorante tanto por não saber que não sabe como por desconhecer aquilo que diz.

E aqui uma pequena, porém valiosa, digressão: é importante nos lembrarmos de separar o Sócrates histórico do personagem de Platão, sobretudo no que diz respeito à diferença entre o registro do ensinamento e do desenvolvimento da filosofia, por meio do convívio público e da prática da oralidade socrática (a maiêutica) e o registro textual e dialógico platônico. Os *Diálogos* têm muito a ver com olhar para a figura do filósofo que era Sócrates e sua prática “educacional” e incorporar o método socrático em alguma medida, instalando nele a dinâmica da dialética, por meio de perguntas e respostas.¹⁶⁷ Assim é que os *Diálogos* são um conjunto de textos que performam o *modus* socrático, alterando-o.

Importante lembrar também que toda essa discussão entre as figuras do poeta e do filósofo, mas também entre o Sócrates histórico e o Sócrates “personagem-

¹⁶⁷ Para Platão, um dos processos da Paideia (educação) seria a dialética. A dialética platônica, nesse sentido, compreenderia um processo para se chegar ao conhecimento da verdade. Através da hierarquização dos discursos, o filósofo deseja evidenciar as fragilidades existentes no conhecimento não racional (senso comum). Seu método permite a construção de contradições, por meio de perguntas e respostas, apenas como forma de superá-las em direção à verdade.

conceitual” dos *Diálogos* platônicos, atravessa o conceito de mimeses (imitação, representação). A questão de a poesia ser descredenciada como uma forma de saber se dá porque ela se realiza por meio de uma mimeses específica, uma mimeses de segunda ordem. Então o poeta é um mimetizador, ele copia isso que aparece no mundo sensível, sem dirigir essa imitação ao mundo inteligível, ao mundo dos conceitos.

Por isso, o saber que o poeta propaga, e que ele não sabe que não sabe, aparece como um saber falso, mas que se crê verdadeiro, sem o ser. É uma discussão, no fundo, sobre o fato de os poetas não saberem que não sabem. Com Platão, o filósofo não é caracterizado como alguém que detém o saber, mas sim alguém que o procura, que se dirige ao saber – é da consciência do não saber que se instaura o desejo pelo saber ou a amizade pelo saber, isto é, a própria filosofia.

Essa caracterização do filósofo aparece em vários momentos na obra platônica, mas está, sobretudo, colocada no *Banquete*. É interessante comparar, do ponto de vista que aqui nos interessa (a posição do filósofo em relação à posição do poeta), porque o filósofo vai ser aquele que estará no lugar do não saber e, portanto, também no lugar da não beleza. E justamente por isso, por se dar conta de ambas as faltas, ele se dirige à beleza (e a beleza seria um dos materiais de trabalho do poeta).

A posição de Sócrates, como personagem de Platão, é a primeira a sustentar a exclusão da poesia e da sofística do âmbito da filosofia. Esse ato é, de fato, o ato que define a sua própria constituição enquanto novo campo discursivo. Desde então, caracterizar um pensamento filosófico como “poético” passa a ser tão ofensivo quanto considerá-lo “sofístico”. Daí que, não sem uma profusão de materiais exemplares, podemos dizer que desde a antiguidade até os dias de hoje a relação entre poesia e filosofia se apresenta essencialmente de modo não resolvido, a ponto de Agamben, como vimos anteriormente, afirmar que já em seu tempo Platão podia declarar haver entre elas *uma velha inimizade*.¹⁶⁸

Podemos, entretanto, sugerir tradições mais porosas para discutir a relação entre poesia e filosofia, como por exemplo a que teve lugar na experiência primeiro-romântica alemã: assim como a filosofia se preocupa com a forma literária de sua apresentação, a poesia se preocupa com o pensamento que sua obra desenvolve.

¹⁶⁸ AGAMBEN, 2007, p. 12.

Deslocando um pouco a questão como foi colocada pelo primeiro romantismo e atendo-nos aos atores envolvidos nessa disputa: assim como cada filósofo desenvolve um estilo próprio correspondente ao pensamento por ele construído, cada poeta também pensa os objetos que toma como tema em seus poemas, sendo possível, a partir dessa proposta, readmitir o/a poeta no campo do saber.

Vale frisar que, da antiguidade clássica à modernidade, a poesia, assim como a filosofia, mas sobretudo a poesia, passa do registro oral ao textual. Uma tal mudança de suporte para o pensamento (a memória coletiva *versus* o documento acessível) reconfigura as relações e as questões que conformam o “embate” entre poesia e filosofia do ponto de vista do saber de seus atores (o filósofo e o poeta). Passada agora ao momento moderno, a conjunção entre prazer, beleza e conhecimento encontra, por sua vez, na forma do ensaio crítico uma síntese produtiva. Gênero historicamente controverso e resistente a definições, não sendo muitas vezes o/a ensaísta considerado/a nem filósofo/a, nem poeta, podemos dizer, talvez, que não sendo nem uma, nem outra coisa, seja ambas um pouco.

Se o ensaio foi considerado, inclusive pelas teorias filosóficas a seu respeito, uma forma dotada de algum tipo de hibridismo,¹⁶⁹ colocado numa espécie de entrelugar, de zona limiar, cuja autonomia é tão difícil delimitar, como Lukács (que o considera uma forma, portanto, de arte, mas que arte é essa, ele se pergunta?) queria. Se o ensaio faz da apresentação uma questão crucial de si, se aproximando da literatura em alguma medida, ele costuma, no entanto, permanecer atado, sempre, a algum trabalho reflexivo ou teórico-conceitual.¹⁷⁰ Se é assim, o ensaio, embora seja um gênero híbrido, permanece ainda mais próximo ao que seria a reflexividade teórica do que à criação poética, ainda que seja contraditório em alguma medida reiterar essa dicotomia nos termos na minha própria hipótese.

Mas, dito isso, há casos de maior radicalidade desse hibridismo, em que não se sabe mesmo por muitas vezes de que lado se está. Ou mais: em que o ensaio se coloca dentro de uma outra forma, e não as outras formas dentro dele, como em geral se diz. Ou ainda: o filósofo vira poeta, e o poeta, filósofo, digamos assim.

Um cético ou um poeta gostam de colocar as coisas (melhor dizendo, o sentido das coisas) em suspensão. Tomando o *enjambement* (que é a ruptura de uma

¹⁶⁹ Um gênero intranquilo, segundo João Barrento, de espécie complicada, como sentencia Abel Barros Baptista, ou incerto, nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes.

¹⁷⁰ O próprio Adorno diz isso em “O ensaio como forma” – que a matéria do ensaio é o conceito.

unidade sintática no final de uma linha ou entre dois versos) como princípio composicional estruturante do poema, que tem no procedimento do corte do verso a sua materialização, podemos sugerir uma aproximação entre o movimento de suspensão que o corte opera no poema e aquele que as perguntas realizam no pensamento. O corte não como aquele que produziria imobilismo; pelo contrário, a suspensão provisória do sentido faz com que pelo menos o olhar caminhe pela página (em busca do verso seguinte e sua continuidade sintática). É assim também que as perguntas podem instaurar um ritmo deambulante, de busca por sentido... novamente aqui ecoando a ideia do filósofo como aquele que busca o saber, não como quem o detém... assim também seria o poeta. A suspensão (do verso e da pergunta) atuam análoga e reciprocamente como recursos epistêmicos e cognitivos.

Então a pergunta, amiga da suspensão, amiga, nesse sentido, também do verso, é um recurso epistêmico que detona e instaura um processo de investigação, de busca, movimento e aproximação de algum saber que, no início, assim como no fim, não se domina ou dominará. E esse procedimento, ele não é ou não precisa ser privilégio e posse de uma categoria social (como a da classe dos filósofos), o poeta participando aí, tomando parte nessa tarefa formativa e reflexiva. Um ensaio tem, ele mesmo, também o ritmo da pergunta; podemos dizer que ele caminha nesse ritmo peculiar. É comum ao ensaio apresentar o ritmo de deslocamento mental, a formação de um itinerário de pensamento daquele que o escreve, além das próprias ideias irem se deslocando ao longo do texto. “Pensar como quem caminha”: acho que Montaigne poderia ter escrito isso sobre a atividade do ensaísta.

Nesse sentido, quando vislumbrado desde dentro da tradição do pensamento filosófico, o ensaio se posiciona favoravelmente à reparação da cisão que histórica e miticamente apartaria poesia e filosofia. Do ponto de vista da poética de Marília Garcia, poderíamos afirmar, por sua poética ensaística com “estrutura de pesquisa incessante”, a reabilitação não apenas da poesia e das artes em seu caráter de dignidade epistêmica e autonomia reflexiva, mas sobretudo do/a poeta em um lugar não mais de ilusão e possessão, mas consciente e pedagógico.

Marília, em seus poemas-ensaios, não nos dá respostas definitivas – como nenhuma técnica ou saber é capaz de fornecer. Põe-se a indagar, a pensar, a buscar, a experimentar, a dizer, desdizer e dizer de novo, a recolocar os problemas. Algo parecido com o que pode acontecer numa sala de aula, num congresso de

especialistas, numa palestra ou conferência. No fim como no começo, “talvez importe / fazer perguntas”.¹⁷¹

¹⁷¹ GARCIA, 2014, p. 19, 32.

2 imagens

Este livro – que eu me proponho a escrever para você – será o mais simples possível. Tome-o pelo que ele se propõe ser: um verdadeiro livro de imagens diretamente tiradas das circunstâncias. E se ele mistura aos sentimentos reservados daquele que o escreve uns ecos de filosofia é porque, para o autor destas páginas, a filosofia pode também ensinar (mostrar) através de imagens.

Emmanuel Hocquard, *Um teste de solidão*

2.1 A imagem, o pensamento

Georges Didi-Huberman afirma que, com frequência, quando estamos diante de uma imagem, experimentamos a sensação de um paradoxo: sermos afetados diretamente pela imagem que nos revela, “imediatamente e sem desvio”, algo evidente que até então parecia obscuro, ao mesmo passo que aquilo que agora pela imagem nos parece “claro e distinto” não é, senão, “o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras”.¹⁷² Diante das imagens estaríamos, assim, enredados e participantes de uma “trama de saber e de não saber”, de universal e de singular, de coisas que nos impelem a falar e coisas que nos deixam de boca aberta, mas mudos. Tudo isso “diante de uma mesma superfície” de quadro, fotografia ou de escultura, em que “nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*”.¹⁷³ Nesses termos, a imagem, imediata e sensível, *visível*, seria pura exterioridade; e o pensamento (e o discurso) dela provindo seria algo que acontece não só *depois*, como *dentro* – ele seria algo interior, reflexivo, mental, imaterial, abstrato, *mediado*. Podendo ser um produto – lógico e sensível – de uma afetação ou de experiências, o pensamento teria um caráter analítico, mais que sintético. Por isso, requer linguagem, raciocínio, mediação. Já a imagem, um produto sintético, condensado, simbólico ou alegórico, mostraria tudo, é sensível, entra pelos olhos.

¹⁷² DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 9

¹⁷³ *Ibid.* Grifo do autor.

Pensar é uma atividade mediada pelas experiências que nos atravessam e nos convidam a entrar nesse estado ou exercício investigativo que acontece *depois e dentro*. Pensar, desde esse ponto de vista, não é um exercício natural e reto de uma faculdade, mas algo como *dar lógica às sensações*.¹⁷⁴ Algo como converter o sentimento e a sensação em seu equivalente espiritual. Pensar, nesse sentido, poderia se aproximar de um mecanismo de tradução, de uma atividade tradutória: traduzir a sensação de uma língua (*visível*) para a outra (*dizível*), decifrar o que cada imagem carrega. Se é ou pode ser assim, então, será que é possível pensar sem imagens? Sem imaginação, ou seja, sem a ação de imaginar, de produzir e compor não somente com, mas pura e simplesmente, compor imagens?

Marília Garcia certa vez afirmou que as *imagens* a ajudam a *pensar*.¹⁷⁵ Com essa ideia, a poeta vincula a imagem, aquilo que é considerado do âmbito do visível e do sensível, ao pensamento, relacionado, mais comumente, por sua vez, aos âmbitos do dizível e do inteligível. Um tal vínculo é expresso de alguns modos em sua obra: seja através das capas de seus livros; de epígrafes “em forma de imagem”;¹⁷⁶ de apresentações e falas “ao vivo”, em que o uso das imagens se torna massivo; seja, por fim, incorporando imagens ao poema.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Cf. o sugestivo título do livro de Deleuze sobre a pintura de Francis Bacon, *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007).

¹⁷⁵ Entrevista foi concedida ao canal Arte 1 a propósito do lançamento do livro *Expedição: nebulosa* (2023). Referindo-se ao trabalho de Michael Wesely e suas fotografias de longa exposição, Marília Garcia comentou que tais imagens teriam muita relação com a ideia de seu próprio livro e a ajudariam a *pensar* os vários movimentos e deslocamentos que o compõem. Disponível em: <https://youtu.be/7vWFz6cOPkU?si=fNObl8jMgWpOdLnP>. (Acesso em: 25/3/2024).

¹⁷⁶ GARCIA, 2018, p. 11.

¹⁷⁷ Com relação às capas, penso, por exemplo, em *Um teste de resistores*, que apresenta uma ilustração feita a partir da prancha XXVII da *Encyclopédie*, exibindo um circuito elétrico que se relaciona mais imediatamente à ideia dos resistores do título, mas indiretamente aponta para o caráter enciclopédico das citações e um certo índice onomástico de sua poesia. Ou na capa da primeira edição de *Engano geográfico*, uma fotografia tirada pela própria autora, cujos pés aparecem no enquadramento, do mapa do plano de reurbanização da cidade de Barcelona, feito pelo arquiteto Antoni Rovira i Trias e nunca tirado do papel – o mapa traz a frase “o traçado de uma cidade é obra do tempo mais que de um arquiteto”. Sobre a frase, na “Nota da autora” para a segunda edição do livro, Garcia afirmara que ela “funciona[va], na capa, como epígrafe ao livro” (*id.*, 2023, p. 85). No que diz respeito às epígrafes em forma de imagem, me refiro ao poema “parque das ruínas”. Quanto às apresentações e falas “ao vivo”, “tem país na paisagem?”, “parque das ruínas”, “expedição: nebulosa”, “então descemos para o centro da terra” ou “lia, mira, maria” chegam a ter centenas de imagens projetadas. Garcia afirma, por exemplo, em seu próprio poema, que a versão ao vivo de “parque das ruínas” chegou a contar com 240 imagens (GARCIA, *op. cit.*, p. 40. Por fim, sobre a incorporação de imagens ao poema, a versão publicada de “parque das ruínas” conta com 36 imagens no corpo do texto, e também podemos citar a primeira versão impressa de “expedição: nebulosa”, que consta na revista *Serrote* n. 32, que também traz algumas imagens ao longo do poema-ensaio.

A relação entre a imagem e o pensamento, entre os âmbitos do visível e do dizível, tem, por sua vez, uma história que não raramente é narrada em termos de uma franca oposição. Na tradição filosófica, essa dicotomia remonta à metafísica platônica e à sua divisão entre o mundo sensível, mutável e particular das aparências, e o mundo inteligível, eterno e universal das formas e das ideias. Essa divisão conformará toda uma episteme também dualista e antagônica, ao associar as aparências e o devir, característicos do mundo sensível, ao engano e ao erro, e as ideias e o ser, característicos do mundo inteligível, à verdade e ao bem. O seio dessa divisão assenta, entretanto, numa origem comum: a palavra grega *eidos*, palavra esta que significa, ao mesmo tempo, *imagem* e *aparência*, *forma* e *ideia*. Tendo como raiz etimológica o verbo *eidon* (“ver”), originalmente *eidos* significa o que “está lá para ser visto”, a “aparência” para a visão humana.¹⁷⁸

A partir deste significado primário, associado diretamente a um sentido humano estético (a visão), a palavra assume, posteriormente, o sentido secundário epistemológico de “espécie”, “gênero” ou “forma” – passando a ser dirigida a todas as coisas que têm a mesma aparência exterior, ou seja, os mesmos contornos ou limites. Nesta acepção de segunda ordem, *eidos* é aquilo que é comum a todas as coisas que têm o mesmo nome, ou seja, é a *forma* ou a *ideia* das coisas, sejam elas naturais ou abstratas.¹⁷⁹ E é justamente essa passagem do sentido de primeira ordem, sensível, estético e de caráter particular, para o de segunda, reflexivo, epistemológico e de caráter universal, que é fundamental para o estabelecimento da dicotomia estruturante da metafísica platônica, que será perpetuada em uma visão tradicional do conhecimento: a do mundo sensível como um regime de representação da imagem (*eidos*) enquanto aparência sensível – e erro –, e a do mundo inteligível ou do pensamento como instância da forma e da ideia (*eidos*) enquanto aparência inteligível – e verdade.

Estabelecida a cisão, permaneceria, entretanto, sempre aberta uma possibilidade de *participação* das imagens, essas “aparências visíveis”, essas representações, no mundo das formas, as “aparências inteligíveis” ou “presenções” do ser. Seria tarefa do *logos*, ou seja, do discurso e da linguagem,

¹⁷⁸ De acordo com o verbete dedicado ao termo *eidos* no *Léxico das palavras gregas importantes para compreender Platão*. Disponível em: <https://www.plato-dialogues.org/lexicon.htm#eidos>. (Acesso em: 25/3/2024)

¹⁷⁹ Cf. *República*, Livro X.

promover a “continuidade” ou “participação” – em termos platônicos, a ascese –, das imagens que habitam o mundo sensível no mundo inteligível. O filósofo, no uso do *logos* e por meio da dialética, da prática do diálogo, seria o ator-educador responsável pela passagem e deslocamento de um mundo a outro, aquele que possibilitaria uma espécie de vida do e no pensamento. Já o artista ou o poeta permaneceria (re)produzindo imagens no âmbito do mundo sensível das aparências. A famosa alegoria da caverna, que encontramos no livro VI da *República*, remonta a essa tarefa e à situação ambivalente de rompimento e continuidade condensada no termo *eidos*, razão pela qual a palavra permaneceria sendo utilizada por Platão nos dois “mundos”.

Fato é que, na história da filosofia, houve quem discordasse enfaticamente desse modo *idealista* de *representar* o mundo, bem como dos discursos (leiam-se “sentidos”) por ele produzidos, que divide, separa e, sobretudo, hierarquiza a pluralidade de sentidos que a palavra *eidos* oferece ao campo das teorias do conhecimento, e propusesse outras conformações para a relação entre imagem e pensamento. É o caso de muitos dos filósofos contemporâneos e de toda uma tradição de pensamento crítico que se propõe a desfazer a centralidade atribuída ao *logos* no pensamento filosófico. Nesse aspecto, é importante ressaltar obra de Walter Benjamin e suas contribuições para o problema da imagem técnica na modernidade, por exemplo, em suas análises do cinema e da fotografia, bem como de um modo de pensamento por imagens – mais analógico que lógico – presentes em sua filosofia por meio dos conceitos de “imagem de pensamento” (*Denkbild*) e “imagem dialética” (*dialektische Bilder*).

Fiquemos, por ora, em torno das contribuições de Benjamin a esse respeito. Podendo ser lido nas *Passagens*, o seguinte trecho parece nos remeter ao coração do problema que estamos abordando: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.¹⁸⁰ Será com o mesmo espírito que, na mesma obra, um pouco mais adiante, Benjamin afirmará que “a história se compõe em imagens, não em histórias”.¹⁸¹ No ensaio “Palavra e imagem na obra de Walter Benjamin: escritura como crítica do logos”, Márcio Seligmann-Silva afirma que esses conhecidos fragmentos de Benjamin nos remetem a um pensamento que

¹⁸⁰ BENJAMIN, 2006, p. 502.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 518.

rompe, ao mesmo tempo, “com a tradição tanto historiográfica como também de textos ditos filosóficos”.¹⁸²

A primeira frase daria mostras da radicalidade de seu projeto de pensamento, que tomaria de empréstimo um método do cinema e da literatura, a saber, “o método da *montagem* com sua evidente referência ao princípio da colagem, que também deixara suas marcas profundas nas artes plásticas, como se vê em obras do cubismo ou dos artistas pertencentes ao movimento Dadá”.¹⁸³ Recorrendo ao método da montagem visual como princípio de trabalho, escrita e pensamento filosófico, Benjamin se alinharia, assim, a uma experiência crítica que remonta, antes de Nietzsche, ao primeiro romantismo alemão. E um dos elementos principais do pensamento primeiro-romântico constitui-se na crítica da separação entre arte e filosofia, que se manifesta na crítica enfática que fazem à concepção da filosofia enquanto sistema. Segundo Seligmann-Silva, Benjamin teria dado continuidade à crítica primeiro-romântica na medida em que “pôs em xeque os *limites*” entre o tipo de exposição em jogo na história e na literatura, implodindo, com essa atitude metodológica, “a própria estrutura representacionista do conhecimento”.¹⁸⁴ E esclarece:

Ao invés do registro do argumento lógico e da exposição linear do discurso, Benjamin apela para a exposição fragmentária e para uma temporalidade pontual, vinculada ao registro do *visual* – entenda-se: da montagem. Em suma, Benjamin opõe nesse fragmento o *discursivo* e o *imagético*, o registro do *Sagen* (dizer) e o do *Zeigen* (mostrar). Essa série de oposições poderia ainda ser desdobrada na polaridade entre o narrativo e o visual ou pictórico.¹⁸⁵

Assim é que Benjamin, no trabalho das *Passagens*, não pretende, por exemplo, “recontar a história do século XIX, mas sim *mostrá-la*”.¹⁸⁶ Seligmann-Silva ainda esclarece que uma tal exposição benjaminiana (“no sentido forte do termo *Dar-Stellung*, que também significa representação teatral: montagem”) não visaria nem a descoberta de eventuais verdades, nem tampouco atingir formulações universalizantes – fim geralmente esperado de análises científicas. Por fim, em sua obra, o filósofo não pretendia *mostrar* “os grandes feitos” da História do século

¹⁸² SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 217. Grifo do autor.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 217. Grifo do autor.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 218. Grifos meus.

¹⁸⁶ *Ibid.* Grifos do autor.

XIX, escrita assim, com “h” maiúsculo, mas sim seus “trapos e lixos”.¹⁸⁷ Esse princípio constituiria também, de modo geral, um elemento importante no interior de seu método, e a valorização do imagético no método da exposição (da história e da filosofia) levou Benjamin a formular sua conhecida teoria das “imagens dialéticas”.¹⁸⁸

Com essa teoria Benjamin não apenas fundou uma concepção forte de exposição (*Darstellung*) histórica – em oposição ao registro da *re-presentação* – na qual interagem palavras e imagens, como também apagou outra fronteira que tradicionalmente conduzia a escrita discursiva do historiador: a fronteira entre o agente da história e o responsável pelo seu relato. Ou seja, agora já não há mais espaço para a figura (positivista, diríamos hoje, historicista, afirmava Benjamin) do historiador como um narrador onisciente e imparcial.¹⁸⁹

A teoria das imagens em Benjamin envolve, assim, tanto uma noção “puramente” visual, de *constelação* dos fatos do passado com o agora do tempo presente, como também a de “possibilidade de leitura” (*Lesbarkeit*).¹⁹⁰ É esse encontro entre as imagens do passado com as do agora que as tornaria “legíveis”. Com esse gesto de aproximação, Benjamin vincula, na sua teoria das imagens, segundo Seligmann-Silva, o princípio da expressão *imagética* – direta e imediata – com o da comunicação (o âmbito do *dizível* e da mediação) por meio da *leitura*, isto é, com o princípio linear do *logos*. Só que, interessante notar, na formulação dessa teoria tanto da recepção como da montagem da história, a noção de *leitura* também sofre uma redefinição: ela “incorpora o elemento imagético (*Bildhaft*) da escrita; a escritura passa a ser vista como um *corpo*, um material” com estatuto de conhecimento e inteligível em si mesma.¹⁹¹ Com essa concepção de escrita e de pensamento, Benjamin investiu contra a tradição filosófica e seu conceito de representação, pelo fato de que, para ele, a escritura encerra algo de imagético e, portanto, de apresentação.

Benjamin, portanto, encampou a imagem na sua escritura por diferentes caminhos: na sua teoria das imagens dialéticas, na sua escritura repleta de imagens (cf. nona tese “Sobre o conceito da História”), na sua teoria da alegoria, dos hieroglifos e da escritura barroca, na sua escritura performática que incorpora diversos *pontos de vista* (muitas vezes dentro de um

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Para um estudo do conceito benjaminiano, ver BUCK-MORS, 2002.

¹⁸⁹ SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 219. Grifos do autor.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 221. Grifo do autor.

mesmo texto), traçando um percurso tenso, não linear, uma constelação ou, se se preferir, um leque de perspectivas iluminando um mesmo ponto. **A sua obra constitui nesse sentido um conjunto de imagens a serem lidas, interpretadas e até decifradas. Ela exige uma leitura lenta, refletida, dos seus *Denkbilder*, imagens do pensamento, mas também, imagens para pensar.**¹⁹²

Podemos substituir, para os fins que aqui nos interessam, a figura do historiador pela do poeta. Assim como Benjamin quer mostrar e dar a ver, com seu método e pensamento crítico, “os trapos e os lixos” de seu tempo, podemos dizer que, em *Parque das ruínas*, de maneira análoga (ou de forma benjaminianamente inspirada), Marília Garcia quer mostrar ou fazer ver, pelo uso das imagens visíveis incorporadas ao poema, e dizíveis, no âmbito da palavra poética, o *infraordinário*, o imperceptível, aquilo que passa despercebido e esquecido pelos nossos olhos, mas também a ruína e a crise, aquilo que, quando se apresenta aos nossos olhos, muitas vezes forma uma imagem difícil de encarar. Pensar, em ambos os casos, o do filósofo-crítico alemão e da poeta-ensaísta brasileira, seria um ato de *dar a ver outros tipos de imagens* existentes no mundo e, nessa produção *imaginária* porque *imagética*, quem sabe abrir possibilidades de outros mundos ou de novas configurações – mais justas ou felizes, por exemplo.

Podemos dizer que, no âmbito das artes, a poesia é um discurso feito por imagens, ou seja, é uma escrita que trabalha através da criação de imagens. Se o poema se estrutura a partir de uma lógica de produção de imagens construídas por palavras, o que acontece quando um poema incorpora imagens visuais (ilustrações, fotografias, etc.) em seu corpo? O que tais imagens *visuais* dariam a ver quando postas em relação com o verso? Partindo dessas e de outras perguntas, nos posicionaremos diante do poema-ensaio “Parque das ruínas”, que é constituído por meio de imagens – 36 ao todo –¹⁹³ e muitas palavras, nos perguntando sobre o papel do *uso das imagens* na poesia de Marília Garcia. Este é o poema de abertura do livro homônimo, *Parque das ruínas*, publicado pela autora em 2018, pela editora Luna Parque. Se as imagens a ajudam a pensar, veremos por que Marília Garcia parece não opor, neste poema-ensaio, os registros do *dizer* e do *mostrar*, o pensamento e a imagem.

¹⁹² *Ibid.*, p. 226. Grifos **meus** e do autor.

¹⁹³ A lista das 36 imagens presentes em “Parque das ruínas” pode ser conferida no anexo III desta tese.

Mas, antes, vamos fazer uma breve digressão em torno de um outro tipo de imagem – e pensamento –, a ruína.

2.2

Breve digressão sobre a ruína

As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.

Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*

Em “Nostalgia das ruínas”, Andreas Huyssen afirma que “o culto das ruínas tem acompanhado a modernidade ocidental em ondas desde o século XVIII”.¹⁹⁴ Para ele, as ruínas encarnam a nostalgia, sentimento simultaneamente de irreversibilidade do tempo e de desejo de algo que estaria perdido e esquecido no passado. E que foram, ao longo do progresso histórico da modernidade, assumindo um caráter negativo. As ruínas arquitetônicas seriam, nesse sentido, um exemplo privilegiado “da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeariam a nostalgia”, porque “no corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos” ao mesmo tempo que não está mais acessível.¹⁹⁵ Descrevendo uma “estranha obsessão”¹⁹⁶ dos países do norte global pelas ruínas, a partir das últimas décadas do século XX, como parte da produção de um discurso simbólico mais amplo sobre a memória, o trauma, o genocídio e a guerra, para ele essa obsessão contemporânea esconderia “a saudade de uma era anterior”, que ainda não havia perdido “o poder de *imaginar* outros futuros”¹⁹⁷ – desde essa perspectiva, podemos inclusive pensar a queda do muro de Berlim como o marco arquitetônico do fim dessa era.

Entretanto, o estabelecimento de uma relação de obsessão com as ruínas no final do século XX teria, na perspectiva do autor, transformado os escombros, sobretudo da Segunda Grande Guerra, em ruínas ao estetizá-los em filmes, documentários e reprodução de *imagens*. Corrompida, assim, a concepção pré-

¹⁹⁴ HUYSEN, 2003, p. 91. Ainda segundo o autor, tal imaginário sobre as ruínas se desenvolveu no século XVIII, a partir da querela dos antigos e dos modernos, e fora transposto para o romantismo, privilegiado na busca oitocentista das origens nacionais. No final do século XX os desdobramentos desse imaginário teriam desembocado na economia de turismo das ruínas.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.* Grifo meu.

moderna de ruína, imiscuída com o que seria, em realidade, da ordem do escombros, as imagens de destruição das cidades bombardeadas pela guerra estariam estetizando a violência e a desumanidade em curso, fruto do desenvolvimento técnico atrelado à concepção progressista e linear da história – “Afinal, os bombardeios não pretendem produzir ruínas. Produzem escombros”.¹⁹⁸

O sentido positivo, belo e inclusive sedutor da ruína arquitetônica, que a vê como ação da natureza e do tempo nos objetos (como pode-se observar nas ruínas da Antiguidade Clássica do mundo greco-romano), está presente na obra do importante sociólogo da modernidade e das cidades, Georg Simmel. No pequeno ensaio “A ruína”, de 1902, lemos:

A ruína da obra arquitetônica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas – aquelas da natureza – cresceram e constituíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela. (...) Dito de outra maneira: o que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza.¹⁹⁹

A imagem de sobreposição temporal e histórica que a ruína arquitetônica é capaz de guardar em si mesma e apresentar objetivamente é utilizada por Sigmund Freud na introdução de “O mal-estar na cultura”, texto de 1930 escrito justamente no período entreguerras para falar da estrutura do aparelho psíquico humano. Desenvolvendo a analogia entre o inconsciente e as ruínas da cidade de Roma, se para Hyussen é possível o passado estar presente nos resquícios das ruínas, ainda que esse mesmo passado não esteja mais acessível a nós senão como a visão daquilo que já morreu, para Freud nada se perde, mesmo que não seja imediatamente visível ou acessível aos olhos:

Não queremos continuar acompanhando as transformações da cidade, mas nos perguntar o que um visitante (...) ainda poderia encontrar d[os] estágios primitivos na Roma de hoje. (...) Esses lugares são hoje ocupados por ruínas, porém não desses mesmos templos e edifícios, mas de suas reconstruções em períodos posteriores, após incêndios e destruições. (...) Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja a habitação de seres humanos, mas um ser psíquico com um passado de análoga extensão e riqueza, um ser, portanto, em que nada do que uma vez aconteceu tenha se perdido, em que ao lado da última fase de seu desenvolvimento todas as anteriores ainda continuem existindo. (...) Ainda temos de nos posicionar quanto à seguinte

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹⁹ SIMMEL, 2005, p. 136-137.

objeção: por que escolhemos justamente o passado de uma cidade para compará-lo com o passado psíquico? A hipótese da conservação de todo o passado também vale para a vida (...). A conservação de todos os estágios anteriores ao lado da forma final apenas é possível no âmbito psíquico. (...) Talvez devêssemos nos contentar com a afirmação de que o passado *pode* ficar conservado na vida psíquica, de que não precisa ser *necessariamente* destruído.²⁰⁰

No que diz respeito ao poema “Parque das ruínas”, é particularmente produtiva a associação sugerida por Freud entre a cidade e o aparelho psíquico, pois ela nos dá notícia de, ao mesmo tempo que corrobora, certo imbricamento entre biografia (narrativa íntima) e História (narrativa impessoal ou factual), extraordinário e extraordinário, visível, não visível, dizível e inteligível. Este poema-ensaio de Marília Garcia parte de uma situação e uma cena concretas, experienciadas pela autora – o convite para participar de um evento acadêmico em uma universidade pública *arruinada* pela crise do estado do Rio de Janeiro, em um local específico dessa mesma cidade, o centro cultural Parque das Ruínas. A partir dessa coincidência significativa (e imagética), a poeta utiliza o deslocamento, em seus múltiplos sentidos (geográfico, semântico, discursivo, de gênero, etc.), como procedimento formal de composição do poema.

Podemos ver esse procedimento atuando em diversas camadas e de maneira sobreposta ao longo do referido poema-ensaio: seja no deslocamento pelas cidades e entre cidades distantes na geografia (como Rio de Janeiro e Paris), seja no tempo (nas suas diferenças históricas, mas também no que conversam, como é o caso do período colonial brasileiro e da Segunda Guerra Mundial ou, mais recentemente, do estado de crise de cada uma dessas cidades, uma por conta dos atentados ao jornal *Charlie Hebdo*, e outra por conta da crise financeira e educacional da UERJ), seja na integração de histórias familiares, pessoais e íntimas (a história de seu nascimento, a casa da infância e a participação de um tio-avô na Segunda Guerra) à História num sentido mais geral, seja na integração de diferentes mídias (como a imagem) ao poema.

Na próxima seção, entraremos finalmente na tecitura do poema e, focados no *uso que as imagens recebem nele*, tentaremos explicitar a gama de operações postas em cena pela poética de Garcia através de uma série de procedimentos já

²⁰⁰ FREUD, 2014, p. 51-55. Grifo do autor.

conhecidos e comuns à autora, como a citação, a repetição, a autobiografia, o discurso crítico, a reflexividade e o comentário. Como, a título de ilustração, podemos identificar no trecho abaixo:

13.

faço aqui um intervalo
para um pequeno comentário
sobre este trabalho:

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

[uma vez me perguntaram
se esta apresentação
não estava muito ilustrativa]

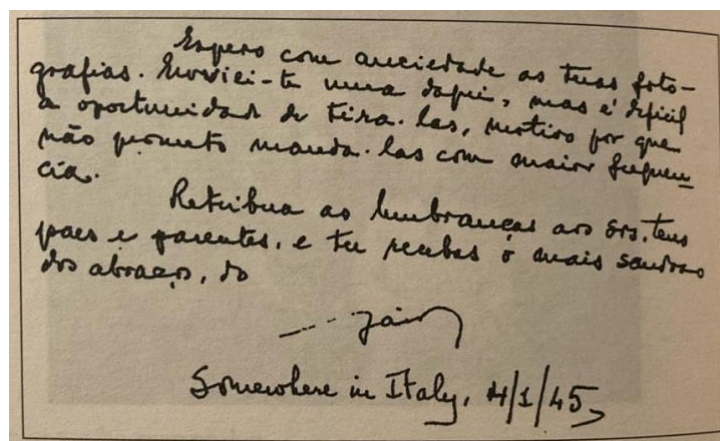
[– você fala em *ruína*
e insere uma imagem de *ruína*]

[você fala em *ponte*
e traz várias imagens da mesma *ponte*]

[qual a relação das imagens
com o texto?]

e eu não soube responder
mas aproveito esse intervalo
(...)
para contar uma história
(...)
essa história entra aqui
porque pouco antes de ir para a residência na França
um parente da minha mãe encontrou umas cartas
que o tio da minha mãe tinha trocado
com a esposa antes deles casarem

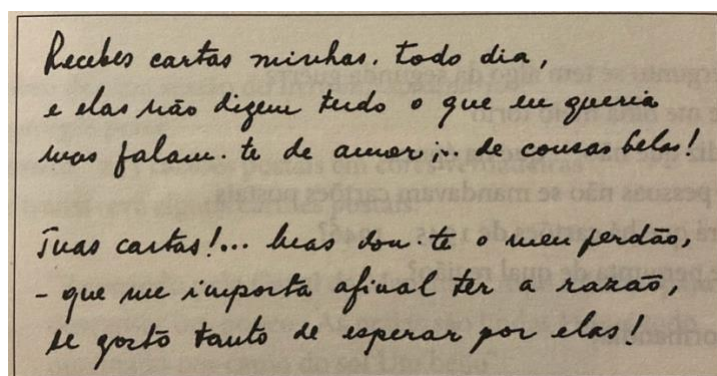
as cartas abrangem o período de 1939 a 1945
incluindo as cartas enviadas da Itália escritas no *front*
eu pedi para a minha mãe uma cópia das cartas
para levar para a residência
achando que poderia trabalhar em cima
daquele material “sobre a guerra”



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

14.

um dia começo a ler as cartas do jair para a terlita
a primeira de fevereiro de 1939 fala sobre a despedida
dos dois: jair vai morar no rio para estudar
e ela fica no mato grosso do sul
a correspondência deve ser mantida sob o sigilo diz ele
vou lendo as cartas
e são cartas de amor
que falam de saudades de ausência do dia a dia
sobre algum mal-entendido porque uma carta não chegou
ou sobre a dificuldade de ficar longe



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

15.

um dia na residência francesa vou a um antiquário
procurar cartões-postais antigos
entro na loja

e está cheia de gente olhando cartões

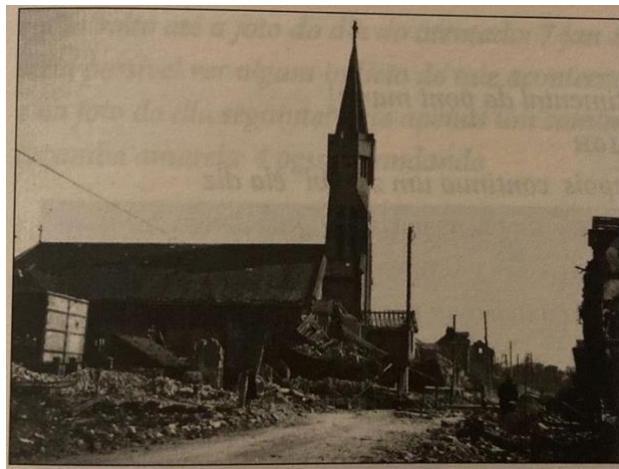
todo mundo fica me olhando

pergunto se há cartões “da época da guerra”
o funcionário me responde com uma pergunta:
“qual guerra?”
“há muitas” diz ele “a grande guerra?”

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

[normandia]

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



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

lembro de uma seção do livro *infraordinário*
de georges perec
chamada “243 cartões-postais em cores verdadeiras”
que transcreve alguns cartões-postais:

“Passeando pelo Canal da Mancha Aqui é ótimo para
descansar um pouco As praias são lindas Fiquei todo
queimado por causa do sol Um beijo”

“Estou visitando as ilhas Baleares O tempo está bom e
além do mais come-se bem Estou tomando sol Devo

voltar na segunda-feira”

“Umas linhas de Étretat O tempo está ótimo e minha asma melhorou Com o pensamento em vocês quarto”²⁰¹

2.3

O uso das imagens em “Parque das ruínas”

1.

Na história da relação entre filosofia e arte, a crítica parece oscilar entre fazer o exercício de produzir um juízo sobre o estatuto da obra de arte em geral ou se aproximar de cada obra a ponto de, nesse mergulho, não apenas desvelar seus procedimentos formais, como tentar incorporá-los à forma de composição da própria crítica sobre a obra. De um lado, estaria a reflexão do filósofo sobre a ideia de arte (penso aqui em Kant, Hegel e Danto); do outro, a concepção de que a crítica de arte deve ser, ela mesma, artística (penso nos primeiros românticos alemães, em Benjamin e em Barthes). Essa é uma maneira sintética de colocar, de partida, uma questão de método.

Há um método crítico que se distancia do objeto – no nosso caso, o poema – e quer pensá-lo de um modo universal. Quer perguntar e responder, no fundo, às questões: “Isto é um poema? O que é poesia?”. A crítica que se mantém distante produz, assim, um juízo sobre o estatuto da obra de arte em geral. O segundo método, aquele que mergulha e, por assim dizer, se imiscui com o objeto artístico, acaba, muitas vezes, por emulá-lo.²⁰² Esse método que se “suja” na obra de arte contamina-se com suas questões éticas, estéticas, políticas, formais, e, nessa confusão de sentidos, emerge como produto – como *ensaio*, como tentativa de leitura crítica – *um objeto híbrido*: resultado do encontro entre o discurso crítico (que pode ser ensaístico, tratadístico, aforístico, etc.) ele mesmo e a obra.

²⁰¹ GARCIA, 2018, p. 40-45. Grifos da autora.

²⁰² Mesmo operando com certa disjunção entre uma crítica mais generalista (e prescritiva) e outra mais imanente (e singular), gostaria de atentar que há muitos atravessamentos entre elas. Não apenas pode haver, como há, na história da filosofia e no campo da estética, uma crítica radicalmente imersiva que não procura incorporar os procedimentos da obra em sua forma – como é o caso, guardadas as devidas proporções e distâncias históricas, de Hegel, que embora seja um filósofo idealista, também exercita uma crítica de arte profundamente imersiva, ou Danto, particularmente em sua crítica jornalística –, nem todo mergulho na obra significa sua emulação. Quanto a isso, cf. o pensamento de Adorno e o conceito de pseudomorfose, como bem exposto e sistematizado no artigo assinado por Rodrigo Duarte, “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno” (2009).

Como vocês já sabem, me proponho, nesta parte da tese, a pensar o poema-ensaio “Parque das ruínas”, que abre e intitula o livro homônimo publicado por Marília Garcia em 2018, o que significa dizer que esboçarei uma crítica de arte a partir de uma obra específica. Meu interesse é enfatizar, dentre os diversos procedimentos que a peça híbrida de Garcia põe em jogo – pois nela vemos coabitar, de modo condensado, uma série de recursos e linguagens que, a princípio, são externos (mas não distantes) ao poema, como imagens, citações, tradução, autobiografia e comentários críticos –, particularmente, o *uso das imagens*.

Entre os dois métodos supramencionados, o da crítica que filosoficamente se distancia e quer pensar universalmente o estatuto da obra de arte, de um lado, e o da crítica que quer ser ela mesma também arte, ou ao menos deseja incorporar problematicamente em sua forma elementos do objeto criticado, se, nesse exercício crítico, eu desejasse me aproximar do modo pelo qual Marília Garcia escreve o poema “Parque das ruínas” incorporando alguns de seus procedimentos para a construção de meu texto, seria mais ou menos assim:

Começaria dizendo, antes de tudo, que este fragmento que vocês estão lendo agora é uma versão, reescrita e editada, da primeira parte de uma série de apresentações em eventos acadêmicos que participei ao longo dos anos de doutorado. A primeira apresentação aconteceu em setembro de 2019, na Universidade de São Paulo (USP), na ocasião do IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Políticas da Recepção, e outras duas, remotamente em 2021 – uma no 15º Congresso da ABRE: A Estética e seus Sentidos, e outra na XIX Jornada do Letras Expandidas: Escritas para Reencantar o Mundo, da PUC-Rio. E que, no processo de escrita desse fragmento que começou a ser escrito pela primeira vez durante o mês de agosto de 2019, para escrevê-lo eu teria olhado para a janela da sala do apartamento que vivi por três anos no bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, e, a partir da paisagem que sempre via (uma parte da zona norte da cidade, o morro dos Macacos, o morro da Mangueira, a UERJ e, ao fundo, a ponte Rio-Niterói), começaria a traçar pontos comuns que me aproximassem daquilo que desejava pensar junto ao poema de Marília Garcia, a saber, os usos da imagem e as relações estabelecidas entre esse uso e certo caráter especulativo (de pensamento) que vemos em curso neste poema-ensaio que mobiliza, junto às imagens incorporadas ao poema, de modo muito relevante, a ideia de ruína, a biografia, o comentário crítico à obras (literárias, visuais e cinematográficas) e a teoria.

Mais especificamente, contaria para vocês da paisagem que vi na noite do dia 2 de setembro de 2018 dessa mesma janela. Utilizaria um procedimento de Garcia para, a partir de uma paisagem próxima e familiar, biográfica, contar a experiência pessoal de observar os indícios de formação de uma ruína da janela de minha casa e o gesto de registrá-la em uma *imagem*. E, assim, a partir de algumas coincidências, começaria a pensar.

2.

Era domingo à noite quando, assistindo à TV, a programação habitual foi interrompida para informar o incêndio que tomava o prédio do Museu Nacional, a mais antiga instituição científica do Brasil, um edifício tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e que integra a UFRJ, antiga Universidade do Brasil. O prédio do Museu Nacional fica dentro do parque da Quinta da Boa Vista, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, que também faz parte da zona norte da cidade. Apenas três quilômetros separam o Museu Nacional de uma outra importante instituição de ensino e pesquisa da cidade, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a UERJ. A casa que eu morava ficava exatamente um quilômetro de distância da UERJ. Durante a noite do dia 2 de setembro de 2018, após receber a notícia do incêndio, fui até a janela da sala, que ficava no 14º andar de um prédio de 16 andares, *olhei e vi*, atrás da UERJ, as chamas do Museu Nacional, que duraram horas. Tirei uma foto dessa cena. Ela ficou assim:

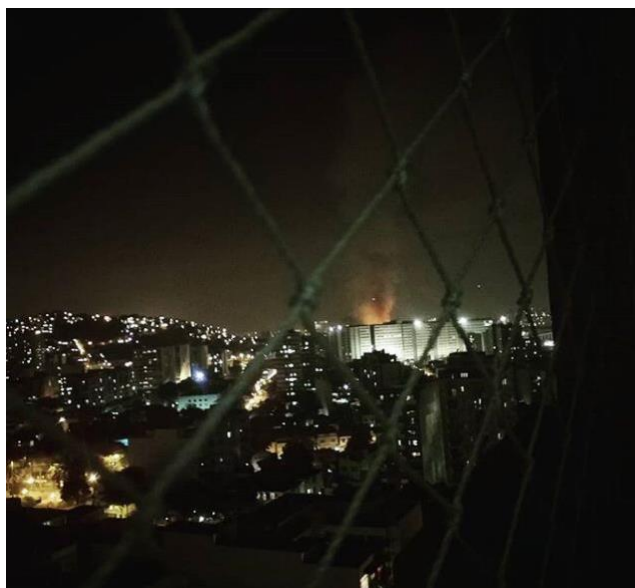


Figura 1: Incêndio do Museu Nacional, em 2 de setembro de 2018. Arquivo pessoal.²⁰³ [E parecia não só a imagem distante do fogo, mas também a mancha de uma estranha constelação.]²⁰⁴

Da janela de minha sala eu via a UERJ. O poema “Parque das ruínas” tem uma forte relação com essa universidade. A primeira versão dele foi feita para ser falada na mesa de abertura do XV Congresso ABRALIC, um evento acadêmico de literatura de dimensão internacional que aconteceu em setembro de 2016, nessa mesma universidade, durante uma grande crise que o estado do Rio de Janeiro atravessou.²⁰⁵ Como nos conta a própria poeta sobre as circunstâncias que motivaram sua escrita, o convite para a palestra fora feito a ela em julho daquele mesmo ano, e, naquele momento, a UERJ estava fechada, em greve, com todas as suas atividades suspensas. Marília Garcia, que é carioca de nascença, estudou nessa mesma universidade durante a graduação. E apesar de desde 2013 morar na cidade de São Paulo, por coincidência, nos diz ter recebido e lido o convite da ABRALIC enquanto estava de passagem pelo Rio de Janeiro, mais especificamente, enquanto tomava um café no centro cultural Parque das Ruínas, que, situado no bairro de Santa Teresa, fica logo ao lado do Museu Chácara do Céu.

Santa Teresa é um bairro muito familiar à Marília, que nasceu e viveu grande parte de sua vida lá. Fato é que ela tomava esse café no Parque das Ruínas logo depois de ter visto a exposição, em cartaz na Chácara do Céu, de Jean-Baptiste

²⁰³ A imagem reproduzida nesta página é de autoria de Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa.

²⁰⁴ É Benjamin quem diz que “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” Cf. BENJAMIN, 1984, p. 56.

²⁰⁵ Cf. nota de rodapé 62 desta tese.

Debret, que há 200 anos integrara a missão artística francesa no Brasil. E foi assim que a leitura do convite para a apresentação de um texto na UERJ, em contexto de crise, fez com que Garcia percebesse a recorrência, nas falas cotidianas, da palavra ruína, “não só na UERJ ou no rio / mas em todo canto”, atrelada a certa sensação de imobilismo e incompreensão (“não sabemos o que fazer quando tudo parece a ponto de desabar”).²⁰⁶ Tudo isso a poeta nos conta e mostra (podemos ler e ver) nas primeiras páginas de seu poema:



1.

gostaria de começar
contando o que aconteceu
no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto
eu estava no rio de janeiro
e tinha ido ver uma exposição do jean-baptiste debret
num museu chamado “chácara do céu”
em determinado momento da exposição
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

e fiquei pensando em como fazer para passar do céu
para as ruínas e depois voltar ao céu
os dois museus ficam um ao lado do outro
– tem entre eles apenas uma passarela de ligação –
por que um tinha sido batizado
como *céu* e o outro como *ruína*?

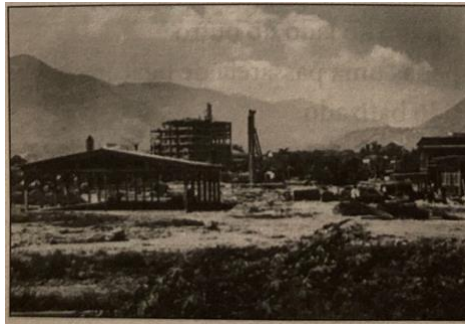
²⁰⁶ GARCIA, 2018, p. 17.

eu estava neste lugar
 olhando a vista do parque das ruínas
 quando chegou um e-mail de um professor da UERJ
 a universidade do estado do rio de janeiro
 ele me chamava para um encontro
 onde apresentei este texto que você está lendo

naquela época julho de 2016
 a UERJ estava no meio da maior crise de sua história
 sem repasses do governo não tinha como funcionar
 e momentaneamente a universidade estava
 com as atividades suspensas
 já passaram 26 meses daquele dia
 e não só a universidade continua em crise
 como o rio de janeiro anda mergulhado em ruína

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

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



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



não só na UERJ ou no rio
 mas em todo canto

não sabemos o que fazer

quando tudo parece a ponto de desabar

[*definir: *ruína*]



Diante dessa questão que formula a partir da conjunção de elementos críticos – na dupla acepção possível de ser ler, 1) a *crise* real (econômica) da UERJ e da cidade do Rio, 2) da crítica (simbólica) enquanto discurso e pensamento crítico – e do trabalho de pôr em relação experiências que a estavam atravessando circunstancialmente, a poeta elabora e como que “diagnostica” uma certa dificuldade de encarar, de olhar diretamente para aquilo que está ruindo (“é difícil olhar para as coisas diretamente / ainda mais quando elas estão destruídas”²⁰⁸). Ela parece, então, formular para seu poema, de partida, um desafio *visual*, “ocular” não convencional, sintetizado pela pergunta “como ver o lugar?”²⁰⁹. Esse desafio posto por Garcia parece se desdobrar, no poema, em duas frentes: 1) no sentido da forma, ao “fazer”,²¹⁰ ou seja, criar um poema composto de imagens e palavras; e 2) no do conteúdo, abordando o tema da escala e da dimensão, desde sua “epígrafe em forma de imagem”,²¹¹ não só das imagens, mas daquilo que é da ordem do mostrável, oscilando entre os polos do *extraordinário*, telescópico e visível, e o do *infraordinário*, microscópico e invisível.

primeiro uma epígrafe em forma de imagem

²⁰⁷ GARCIA, 2018, p. 14-17. Grifos da autora.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁰ Penso aqui na associação empreendida por Rafael Zacca entre os verbos *to make* (fazer), em língua inglesa, e *poien* (fazer, criar), do grego, de onde devém o substantivo “poeta”, ao analisar o poema-ensaio em Carson. Em entrevista, ela teria negado ser poeta quando disse, em verdade, “fazer coisas com palavras” (make things with words), desse modo se associando a algo mais arcaico, da ordem da tradição de poesia, presente no sentido do verbo *poëin* (ZACCA, “Erudição e amadorismo: notas sobre o ensaio e o poema-ensaio em Anne Carson” – no prelo).

²¹¹ GARCIA, 2018, p. 11.



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

em “topografia das lágrimas”
 a artista pegou uma lágrima colocou sobre uma lâmina
 e deixou secar depois pôs a lâmina
 em um microscópio para ver
 fez isso com mais de 100 lágrimas
 aumentando 100 ou 400x
 e experimentou com lágrimas próprias e alheias
 ela queria descobrir se as lágrimas de tristeza



teriam o mesmo desenho das lágrimas de alegria



das lágrimas de despedida das lágrimas de cebola



ou das lágrimas de um bebê ao nascer

são “atlas temporários”
que registram um instante da vida das lágrimas
rose-lynn fisher viu que as lágrimas
têm uma linguagem própria
para cada sentimento
o trabalho está no seu site
<http://rose-lynnsiher.com/tears.html>

essas imagens
que parecem feitas de longe
mostram algo que está muito muito
perto

tão perto

perto demais²¹²

“Parque das ruínas” é um poema-ensaio composto por palavras e imagens: dividido em 17 partes, além de uma epígrafe e uma despedida, apresenta, ao todo, 36 imagens. Nele, a dificuldade de “como olhar e ver” extrapola a ideia de ruína no sentido arquitetônico, oficial e extraordinário da História, e passa a abrigar o cotidiano – o que a poeta nomeia, apoiando-se no escritor francês Georges Perec,

²¹² GARCIA, 2018, p. 11-13.

de *l'infra-ordinaire*:²¹³ “o que se passa todos os dias e que volta todos os dias / o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário / o *infraordinário* / o barulho de fundo o hábito / – como perceber todas essas coisas? / como abordar e descrever aquilo que de fato / preenche a nossa vida?”.²¹⁴ Como a própria poeta nos informa, o poema “conjuga uma reflexão sobre os diversos tempos”.²¹⁵ De um lado, temos a tentativa de registro do “tempo passando, o registro do ‘infraordinário’, o dia a dia e a experiência íntima e privada”; de outro, “o modo como esses tempos podem ser articulados com o tempo histórico, mais especificamente com a crise no Rio de Janeiro, em 2016, época em que o texto foi escrito”.²¹⁶

Começando com “uma epígrafe em forma de imagem”,²¹⁷ a princípio olhamos para o que poderia ser uma série de imagens de mapas cujos registros parecem tirados por satélite, quer dizer, a uma grande distância. No entanto, conforme vamos lendo os versos que acompanham a série, essas mesmas imagens revelam-se, na verdade, como o avesso daquilo que prometiam. Trata-se da apresentação e descrição do trabalho fotográfico da artista americana Rose-Lynn Fisher, intitulado *Topografia das lágrimas*.²¹⁸ Assim, de partida, somos convidados a olhar para aquilo que é muito próximo, pessoal, íntimo e, em alguma medida, imperceptível – o registro do desenho de uma lágrima capturada em momentos de emoções distintas e ampliada em um microscópio –, como se a intimidade se assimilasse àquilo que é visto desde uma distância *extraordinária*.

De partida, somos convidados a unir e confundir posições que geralmente são contrapostas, movimento que acontecerá repetidamente ao longo do poema: o “infraordinário” e o extraordinário; o íntimo e o êxtimo; a biografia e a História; o microscópico e o telescópico – como se um polo pudesse dar já sempre notícias do outro. É possível ainda ler a epígrafe como uma espécie de convite a um exercício epistemológico: olhar com distanciamento aquilo que é próximo (a lágrima) e com proximidade aquilo que é mais distante (o território, a arquitetura), como lemos nos versos finais dessa parte (“essas imagens / que parecem feitas de longe / mostram

²¹³ *l'infraordinaire* é também o título do livro de George Perec, publicado em 1989 pelas Edições du Seuil, na França.

²¹⁴ GARCIA, *op. cit.*, p. 27. Grifo da autora.

²¹⁵ Cf. <https://www.mariliagarcia.com/parque-das-ruinas>. (Acesso em: 25/3/2024).

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ GARCIA, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁸ A série *The Topography of Tears* pode ser vista no site da artista: <https://rose-lynnfisher.com/tears.html>. (Acesso em: 25/3/2024).

algo que está muito muito / perto / tão perto / perto demais”).²¹⁹ É nesse entrecruzamento, estranhamento e deslocamento de posições diante das imagens que “Parque das ruínas”, então, se estruturará.

3.

Entre a arquitetura e o sentimento, a primeira parte do poema-ensaio irá produzir esse deslocamento, que gera, por sua vez, um sentimento de estranhamento ao associar o significante “ruína” (e começar a pensá-lo ou a pensar com ele) a uma experiência pessoal e biográfica: estar no Parque das Ruínas e receber o convite de trabalho para integrar a programação de um evento que aconteceria num espaço atravessado por uma crise. Assim é que, saindo do foro íntimo (ou, em termos poéticos, lírico), a ideia de ruína é primeiramente associada às ideias de crise (“e não só a universidade continua em crise / como o rio de janeiro anda mergulhado em ruína”) e de destruição (“é difícil olhar as coisas diretamente / ainda mais quando estão destruídas”),²²⁰ que voltarão adiante a se confundir com o foro íntimo da autora, tendo em vista a sua relação pessoal com a UERJ e sua arquitetura.

Joana Matos Frias percebe, nessa “bipolarização não dissociativa” entre o perto e o longe a partir do uso das fotografias de Fisher logo no início do poema, “uma espécie de programa ético-estético”, sintetizado belamente, em suas palavras, a partir da ideia-imagem da “ruína como lágrima”.²²¹ Esse movimento será repetido pelo menos mais uma vez no poema, através da correspondência amorosa entre seu tio-avô e sua mulher durante a participação na Segunda Guerra, provinda dos arquivos da família de Garcia e das imagens de cartões-postais de cidades europeias destruídas no mesmo período.

Em torno da palavra “ruína” vemos desvelar-se, então, todo um movimento crítico. Oscilando entre imagens de construção e imagens de destruição – sobretudo

²¹⁹ GARCIA, 2018, p. 13.

²²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²²¹ E continua: “(...) Portanto, muito distinta do seu valor barroco ou romântico: e a lágrima visível, visitável, fotografável, infinitamente grande e cheia de variações emocionais gravadas nas superfícies rugosas das pedras queimadas ou na infinita informidade das cinzas, como nas fotografias de Rose-Lynn Fisher que Marília Garcia convoca para assinalar que (‘essas imagens/ que parecem feitas de longe/ mostram algo que está muito muito/ perto/ tão perto/ perto demais’)” (FRIAS, 2018, p. 90).

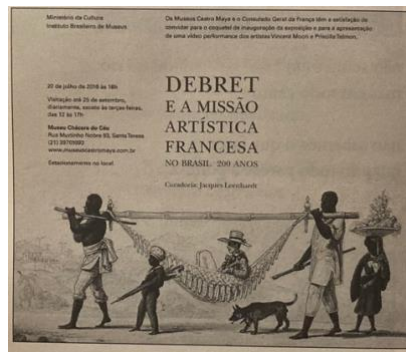
arquitetônicas –, introduz-se, no poema, a dimensão de crise em um sentido mais amplo, culminando na ideia mesma da crise de certo projeto civilizatório, herdeiro incontestado da modernidade filosófica. Não é à toa que em “Parque das ruínas” “as palavras irrompem em meio a imagens em baixa resolução”,²²² afirma Yasmin Nigri. A sobreposição, na mesma página, das imagens de um edifício universitário em construção e de uma cidade europeia bombardeada durante a Segunda Guerra, separadas e unidas pelos versos “não sabemos o que fazer / quando tudo parece a ponto de desabar”,²²³ evoca tanto o pensamento benjaminiano sobre a história, expresso nas famosas teses “Sobre o conceito de história”, como a crítica frankfurtiana ao projeto do esclarecimento, como elaborada por Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*. E faz ecoar, ainda, a ambígua sentença formulada por Lévi-Strauss em *Tristes trópicos*, posteriormente musicalizada por Caetano Veloso, “aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína”.²²⁴

Assim como a fotografia aérea de 1944 feita pela CIA do campo de concentração de Auschwitz, mencionada no filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki, ou o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, que ilustra a nona tese de Benjamin sobre a História, revelam como, mesmo que haja imagens, sem que haja palavras para identificá-las ou atribuir-lhes sentidos, é possível olhar e não ver. Nesse sentido, o poema apresenta um jogo complexo entre imagem, pensamento, imaginação, discurso e criação; entre os registros do documental e do ficcional, num expediente de tratamento das imagens que é diverso e inesperado: não raras vezes, ver, no documental, o ficcional – e vice-versa. Tal expediente de tratamento das imagens empreendido em “Parque das ruínas” tem, entretanto, algumas filiações e inspirações, listadas, inclusive, no poema pela própria autora, como: 1) o filme *Smoke - cortina de fumaça*, de Wayne Wang, de 1995; 2) o filme *Blow up: depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni, de 1966; 3) o documentário, citado anteriormente, *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de

²²² NIGRI, 2019, n.p.

²²³ GARCIA, 2018, p. 17.

²²⁴ As obras mencionadas são, respectivamente: 1) “Sobre o conceito de história”, manuscrito escrito em 1940 por Walter Benjamin, às vésperas de sua morte, e publicado postumamente; 2) *Dialética do esclarecimento*, livro de 1947, escrito conjuntamente por Adorno e Horkheimer; 3) *Tristes trópicos*, narrativa etnográfica do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, publicada em 1955, sobre seu contato com sociedades indígenas brasileiras; e 4) a música “Fora da ordem”, de Caetano Veloso, que integra o álbum *Circuladô*, de 1991.



2.

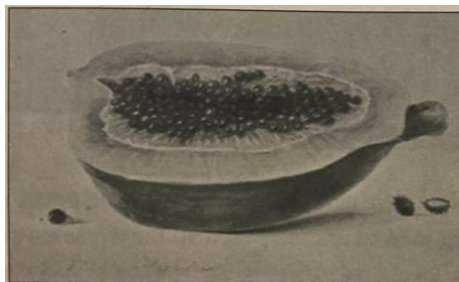
há 200 anos
 debret chegou ao rio de janeiro
 integrando a “primeira missão artística francesa”
 expedição que pretendia criar no brasil uma escola de belas artes
 e difundir uma nova imagem do novo mundo

o brasil tinha virado o centro do reino de Portugal
 e debret pega aqui como pintor histórico
 com a função de testemunhar
 ele olha e vê:

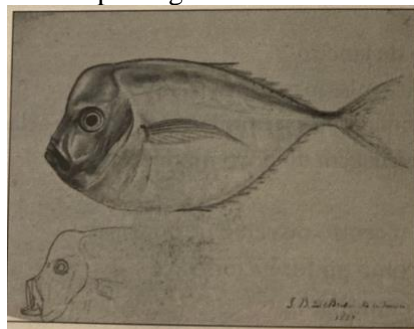
[]

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

como este pitoresco mamão



ou este peixe galo



desenho de cunho científico ao qual se atribuiu

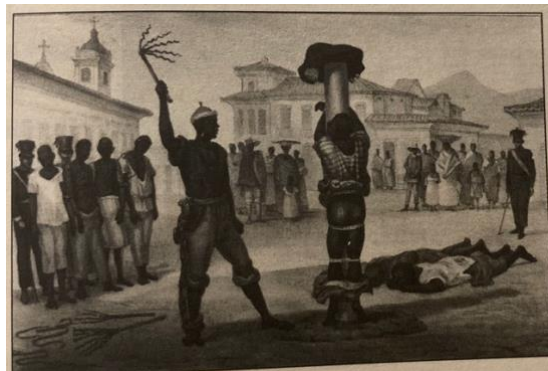
uma velada intenção de caricatura



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

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

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



fez em torno de 700 aquarelas
que depois serviram de base para compor as gravuras
de sua “viagem pitoresca e histórica ao brasil”²²⁵

Vemos, nessa parte do poema, imagens de desenhos e aquarelas de Debret, e somos conduzidos a prestar atenção ao título da obra que daí advém: o livro de imagens iconográficas *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicado pela primeira vez em 1834. Segundo Garcia, ele introduz o “pitoresca” ao título de seu

²²⁵ GARCIA, 2018, p. 18-21.

livro de viagens porque retrata, de algum modo, em suas aquarelas, a vida banal e cotidiana (infraordinária e extraoficial) da colônia. Interessante notar como Garcia atribui uma dimensão fotográfica às pinturas de Debret, quando, para ler o gesto do pintor, diz que “ele decide retratar o cotidiano e / fazer *instantâneos*” (grifo meu), fazendo temporalidades históricas (e técnicas) convergirem ou se confundirem nessa sobreposição. Na França, a fotografia dava seus primeiros passos e ainda não tinha sido popularizada, coisa que só acontecerá no início da década de 1860, configurando-se como uma técnica de reprodução de imagens característica do século XX.

A relação entre tempos históricos distintos de uma mesma cidade, o Rio de Janeiro, através do encontro entre o passado colonial retratado por Debret e o presente de crise da universidade informado por Marília, é transmutada e invertida para a cidade de Paris. Mais uma vez, por meio do imbricamento entre o pessoal e biográfico e o arquitetônico, Garcia explicita, dentro do poema, seu procedimento de trabalho, bem como as condições de “pesquisa” do material que, anos depois, daria corpo ao texto editado e publicado em livro que agora lemos e *vemos*. Durante o período de um ano em que esteve participando de uma residência artística em Paris, a autora elegeu para si mesma uma pergunta de trabalho (“como ver o lugar?”) e, para responder a essa pergunta, adotou um procedimento de trabalho que se desdobra, como dissemos anteriormente, em dois tempos.

No primeiro tempo, a decisão de começar um diário com uma regra: todo dia, tirar uma fotografia do mesmo lugar e na mesma hora, e partir dessas imagens para escrever. Assim surge “O diário sentimental da Pont Marie”, um diário experimental que conta sobre a história “sentimental” não de uma vida, mas de uma construção, diário esse que vai sendo escrito a partir de fotografias tiradas pela própria poeta (“decidi começar um diário que tinha apenas uma regra: / todos os dias deveria tirar uma fotografia / do mesmo lugar / na mesma hora / e partir dela para fazer o diário”):²²⁶

²²⁶ GARCIA, 2018, p. 23.



3.

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

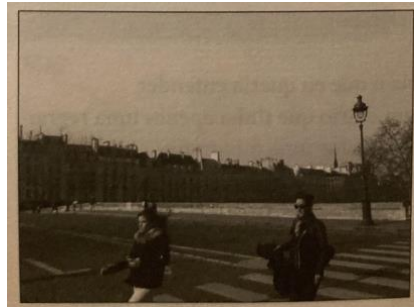
*(se a gente começa a escrever anotar
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?)*

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

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

como ver o lugar?

eu estava hospedada em um ateliê na cité internationale des arts
e justo em frente tinha uma ponte
decidi que aquele seria o lugar
e foi assim que comecei
no dia 1º de janeiro de 2015
a fotografar a ponte e escrever
o “diário sentimental da pont marie”



227

Estabelecida a regra da fotografia diária para o projeto, cujo início coincidiu com o começo de um ano novo (“4./ [diário sentimental da pont marie]/ 01 jan 15 • 10H/ (...) todos os dias às 10h fazer uma foto/ do mesmo ângulo da ponte/ uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui”),²²⁸ faltava ainda construir o método, quer dizer, entender de que modo olhar aquelas fotos, o que buscar nessas imagens. Sobretudo, fazer com elas (“eu não sei o que preciso saber/ eu não sei o que preciso // escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?/ imagine uma foto do sexto dia: // [isso aqui é uma expedição]”).²²⁹ Assim é que, mediada por esse desafio ocular, investigativo e epistemológico, a regra do diário encontrará, num segundo tempo, a proposição de Georges Perec sobre o extraordinário.

5.

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

²²⁷ GARCIA, 2018, p. 22-24.

²²⁸ *Ibid.*, p. 25. Grifos da autora.

²²⁹ *Ibid.* Grifos da autora.



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

todos os dias lembrava de uma expressão em francês
avoir lieu ter lugar:

*o lugar faz parte da experiência
 e do acontecimento*

[mesmo que não aconteça nada]

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

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

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
 e para os gestos mais simples como por exemplo
 acordar abrir os olhos lentamente
e ver

nosso dia a dia é feito de ações que não nomeamos:
 pegar um livro virar a página digitar essas letras
 balançar a cabeça
 – seria possível nomear isso que acontece?

o extraordinário comove fica evidente:
 guerra desastres morte

mas como ver o *infraordinário*?²³⁰

O poema diz que Garcia quer “ver este lugar”, e para isso se interroga e tira fotos. Interessante mencionar que a expressão vernácula da língua francesa, *avoir*

²³⁰ Idem, p. 26-27.

lieu, se coloca como um desafio também filosófico relevante para certa filosofia francesa do “acontecimento” – sobretudo as de Jacques Derrida e Alain Badiou. O que nos remete, em última instância, aos versos de Stéphane Mallarmé presentes em *Um lance de dados*: “Nada / terá tido o lugar / senão o lugar” (*Rien / n’aura eu lieu / que le lieu*).²³¹ Se não se pode dizer com certeza que Marília Garcia teve acesso direto a essas leituras, certamente ela orbita de alguma forma seu ambiente teórico e poético. No poema, essa relação “tem lugar” a partir do diálogo estabelecido com a obra de Perec, para quem a exploração formal da linguagem realizada por Mallarmé teve influência não só em sua obra em particular, mas, de um modo geral, na geração de escritores ligados à Oulipo.

Apresentado o procedimento de uso das imagens em dois tempos – primeiro com a regra do diário fotográfico, depois com o método, o extraordinário –, será por desejar enfatizar, em vez de apagar, “o meio o entre o processo”, que a parte central de “Parque das ruínas” explicitará suas influências e referências de composição. Para lidar com as imagens, a voz do poema chega ao cinema.

5.

“Tive vontade de fazer ‘o diário sentimental da pont marie’ / depois de ter visto alguns filmes / que enumero aqui / primeiro *smoke* (*cortina de fumaça*)”.²³² O filme conta a história de Auggie, dono de uma tabacaria que todos os dias, às 8h da manhã, durante anos, tira uma foto da esquina de sua loja, sempre do mesmo ângulo. Seu arquivo fotográfico é imenso, contando com mais de 4.000 fotos. Numa manhã qualquer, ele mostra para um velho amigo, Paul, essas fotos que, a princípio, lhe parecem todas iguais (“afinal partem do mesmo ângulo / e enquadram o mesmo ponto”²³³). Mas, nessa repetição – dos dias, do ângulo, das fotos que seriam “todas iguais”²³⁴ –, nesse âmbito do extraordinário, inesperadamente, Paul vê algo de extraordinário: “numa das fotos / tirada anos antes ele vê / a esposa que já tinha

²³¹ Na edição bilíngue da Ateliê Editorial, organizada e traduzida por Álvaro Faleiros. Cf. MALLARMÉ, 2013, p. 100-101; 74-75.

²³² GARCIA, 2018, p. 28.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

falecido / num momento da vida em que os dois não estavam juntos”.²³⁵ Parecem interessar, nesse procedimento de *Smoke*, duas coisas: os gestos de repetição e insistência de Auggie com sua rotina de fotos diárias, que abrem a possibilidade de “ver a passagem do tempo”, mas também a dimensão do acontecimento, do que seria algo como a irrupção do extraordinário no interior do infraordinário. No caso do filme, a “aparição do fantasma” da mulher de seu amigo Paul:

no filme auggie não parece buscar
 algo específico com este procedimento
 mas em determinado momento alguma coisa
 aparece nas fotos
 uma aparição
 um espectro:
 o fantasma da mulher de paul surge
 ela já estava nas fotos antes
 mas só pode ser vista por uma certa lente

 a lente de quem está vendo²³⁶

O segundo filme é *Blow-up*, de Antonioni. O longa apresenta a história do envolvimento accidental de um fotógrafo com um crime de morte. “Em uma manhã excepcionalmente iluminada”,²³⁷ Thomas decide ir a um parque e tira, despretenciosamente, fotos de um casal desconhecido. Ao revelar e ampliar as tais fotografias, ele acaba revelando também um crime. Interessa, no filme, o mecanismo de ampliação e foco, o que se ganha (proximidade), mas também o que se perde (resolução) nesse movimento. Delimitados o procedimento e o interesse, Garcia enumera ainda alguns episódios onde procedimentos que lidam com a escala, entre a proximidade e o distanciamento, estão em jogo nas artes: a fotografia que Piglia faz de um Borges leitor e as performances de Valère Novarina (“às vezes a leitura é um jogo de escala”),²³⁸ por exemplo. E, com isso, volta às fotografias de Rose-Lynn Fisher: “para ver a lágrima / é preciso se aproximar e chegar tão perto / para poder ver de longe / como se fosse um mapa / um atlas temporário sentimental”.²³⁹

ele vê as fotos e enxerga alguma coisa ali

²³⁵ GARCIA, 2018, p. 28. Grifo da autora.

²³⁶ *Ibid.*, p. 29.

²³⁷ *Ibid.*, p. 31.

²³⁸ *Ibid.*, p. 32.

²³⁹ *Ibid.*



ele amplia as fotos ele amplia tanto que perde
o todo – perde a paisagem e chega a um espectro
um borrão
 um fora de foco
ele estaria alterando a realidade com seu procedimento?²⁴⁰

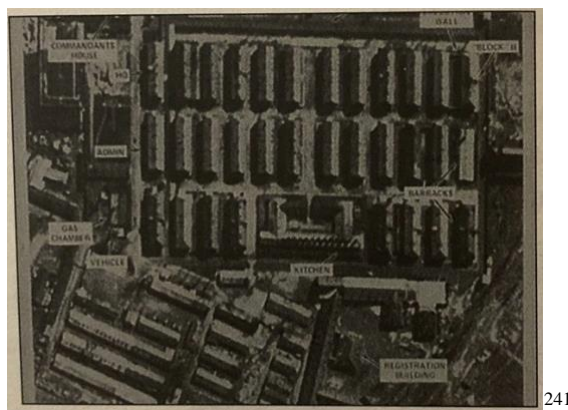
Blow-up encontra *Smoke*, num primeiro plano, pelo gesto ou hábito, que ambos os filmes tematizam, de seus protagonistas em relação a tirar fotografias. Num plano mais profundo, entretanto, os dois filmes se conectam na “aparição fantasma”, no “espectro” ou “borrão”, nisso que daria notícias de uma espécie de potencial revelador inerente às próprias imagens. Nisso que as imagens revelam – ou podem revelar – a quem as vê, a despeito de quem as produz. Numa palavra, em seu índice de autonomia. É algo dessa ordem que é ressaltado no documentário de Harun Farocki, *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, agora baseado em fatos reais, ou seja, fora do âmbito da ficção. Em 1944, pilotos americanos fazem fotografias aéreas na Alemanha nazista, buscavam, na época, fotografar fábricas de borracha. Trinta anos depois, na década de 1970, a CIA percebe, voltando a essas imagens, que eles haviam fotografado, nessa missão, um dos campos de concentração de Auschwitz.

na época eles não viram o que estava nas fotos
porque não sabiam da existência dos campos e por isso
não havia nada para ver

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

aparição fantasma

²⁴⁰ GARCIA, 2018, p. 31



Nesse caso, o tipo de distanciamento que revela algo legível na imagem não é da ordem de uma escala espacial ou física, mas sim da ordem de uma distância temporal. Uma distância histórica, que revela um desconhecimento externo e exterior, uma falta de saber (os Estados Unidos não sabiam da existência dos campos de concentração no interior da Alemanha), que redundava num bloqueio imaginário, numa impossibilidade de ver (e ler) aquilo que está diante dos nossos olhos e que volta como “fantasma”, como passado revelado no presente.

Por fim, o último filme elencado no poema é o *Diário 1973-1983*, de David Perlov, um cineasta que, desinteressado pelo cinema profissional, passa a registrar amadoramente sua vida. “Um filme-ensaio-biografia” em que Perlov, alinhado ao espírito do infraordinário em Péricles e com certos matizes “augustianos”, filma o cotidiano de sua família, dia após dia. Aparentemente não há nada de “extraordinário” para ser visto ali. Perlov estaria em busca de algo que, durante o processo, não sabe dizer o que é.

Enumeradas e descritas as referências cinematográficas de produção, leitura e uso das imagens que operam nos filmes (assim como no poema), constata-se que todas conversam, concomitantemente, com os âmbitos do infraordinário e do extraordinário. Podemos dizer que tal enumeração, mais que promover uma conversa entre esses âmbitos, promove uma confusão. Em quase todos os casos, a diferença entre o infraordinário e o extraordinário está assentada na diferença referencial, ou seja, de quem vê. Em outras palavras, na singularidade do olhar. Singularidade que pode ser pessoal, mas também histórica, cultural, econômica, social ou temporal. E que é representada pelo signo da distância. Por exemplo: Debret pinta o dia a dia da colônia, a princípio infraordinário e banal, que, para ele

²⁴¹ GARCIA, 2018, p. 33-34.

(e para a população europeia do outro lado do Atlântico), é, na verdade, pitoresco e extraordinário. *Smoke* e *Blow-up* retratam o extraordinário e de repente algo de extraordinário aparece (a cena de um crime, a imagem da mulher amada como fantasma). Em todos os casos, “algo que já estava ali / mas ao ser lido com outros olhos / pode virar fantasma”.²⁴² Novamente, “algo que já estava ali / mas precisa de um olhar de fora para se tornar / um acontecimento extraordinário”.²⁴³

E, então, a síntese: o *Diário* de Perlov, que também trata do extraordinário, torna-se extraordinário para quem vê. No caso, a própria poeta, Marília Garcia, que identifica (em gesto análogo ao de *Smoke*) sua casa de infância (“o seu extraordinário”) como uma espécie de “aparição fantasma” numa das cenas do filme.

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

nesta única cena gravada na época em que eu nasci
vejo ao fundo

a casa da minha infância o meu extraordinário
a janela de onde via o mundo

*[no filme a imagem está tremida
e fora de foco na memória
a imagem está tremida e fora de
foco por pouco não consigo
capturar o ponto peço ao
leitor que imagine essa janela com o
ruído de bonde ao fundo]*



244

²⁴² GARCIA, 2018, p. 38.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ GARCIA, 2018, p. 38-39.

O contraponto de encontrar “o seu extraordinário” no infraordinário alheio se dá quando, a partir desse mergulho familiar infantil, o poema apresenta os arquivos das correspondências de guerra de seu tio-avô, assim como dos recados de desconhecidos no verso dos cartões-postais “da época da guerra”, num antiquário francês. Em ambos os casos, as pessoas que escrevem testemunham (participam, vivem e veem) um evento extraordinário (uma grande guerra) e, assim como nas cartas lemos mensagens de amor, nos postais “as imagens estampadas na frente / são cenas de cidades destruídas: / por exemplo rouen totalmente bombardeada / com uma senhora passando / na frente das ruínas / ruínas ruínas e ruínas”.²⁴⁵ Mas os textos que guardam são banais, breves e cotidianos.

Todo esse passeio por imagens, filmes, fatos, tempos, movimentos, cidades, todo esse *meio* do poema, é o que autoriza, finalmente, Garcia a retomar o diário sentimental da Pont Marie, fazer suas próprias imagens e perguntas a elas. A pergunta disparadora do poema (“como ver o lugar?”), ou seja, como ter lugar (*avoir lieu*) para ver essa paisagem desconhecida – extraordinária? – à autora no poema, a cidade de Paris, se conforma a partir do mecanismo do diário de imagens da ponte. E então o fim do poema coincide com o seu começo: somos remetidos, novamente, ao contexto original de enunciação do texto, a UERJ – e sua crise –, mediados pelos atentados terroristas ao jornal francês *Charlie Hebdo*. Isto é, o extraordinário que invadiu a cidade e, por consequência, o diário da ponte logo em seus primeiros dias de existência (“há um mês esse aviso apareceu no meio do caminho”).²⁴⁶ Nessa referencialidade, o expediente fotográfico do diário é transferido do passado, como num gesto benjaminiano próprio a uma imagem dialética, e atualizado no “agora” do contexto de escrita da versão final de “Parque das ruínas”, assentada em livro:

no dia em que falei este texto
 tirei uma foto do auditório aonde estava antes da fala –
 seria possível mais cedo ver quem estaria ali no momento
 de ler o texto? será que aquilo que acontece agora
 no rio de janeiro e no brasil
 era algo que já estava evidente nas imagens de antes?
 e nas de hoje?
 agora volto na memória

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁴⁶ GARCIA, 2018, p. 46. Grifos da autora. Os atentados ao jornal *Charlie Hebdo* ocorreram no dia 7 de janeiro de 2015.

tentando achar os instantes de terrorismo
nas fotos da ponte mas não vejo nada.²⁴⁷

Esse modo espiralado ou entrecruzado de relacionar espaço, tempo, cidades, histórias, presente e passado a partir do que as imagens mostram ou não mostram, a depender de que tempo ou que sujeito histórico as mobiliza, faz o poema reencontrar Benjamin e a imagem do anjo da história de Paul Klee, lendo, entretanto, a história a contrapelo: não a partir da crítica à concepção moderna de progresso, mas da concepção andina de tempo. Segundo consta no poema, para os aimará, o que está diante de nós, na nossa frente e, assim, aos nossos olhos, é o passado (“afinal podemos ver o que já aconteceu”).²⁴⁸ Às nossas costas está justamente o futuro, que é desconhecido, “pois não o vemos”.²⁴⁹

Enfim é hora de nos despedimos do poema. Num gesto ao mesmo tempo criativo, fabulador e construtor, de imaginação, mas também de produção de imagem, após percorremos tantas imagens (mais de 30), Garcia faz aparecer, como fantasma, no diário sentimental da Pont Marie, a história de uma vida que ronda essa ponte:

DESPEDIDA

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

em uma noite de inverno
ela ficou esperando o amante na ponte
durante muitas e muitas horas
e ele não veio
contam que ela morreu congelada ou caiu no rio
desde então

o seu fantasma fica rondando a pont marie

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

(...)

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

tem país na paisagem?

me pergunto

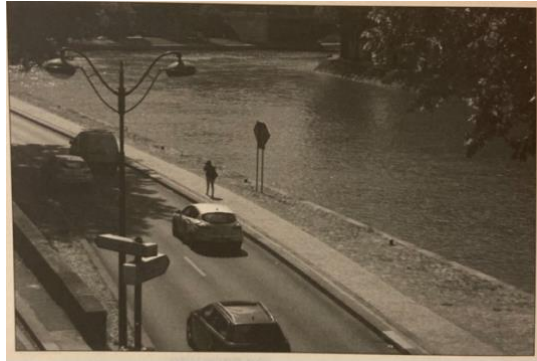
²⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁴⁹ *Ibid.*

e vejo ao longo o fantasma dela indo embora
você também estão vendo?

ela caminha



no meio dos carros



em plena luz



do dia



e some²⁵⁰

Em “Parque das ruínas” somos levados a acompanhar o pensamento que vai sendo construído através das imagens, conforme elas vão aparecendo, sem sabermos muito bem aonde ou no que vão dar. Enquanto nos perguntamos aonde vão levar, vamos experimentando um pouco, me parece, a busca e, por conseguinte, as associações que a própria poeta foi fazendo ao longo dos meses, no processo “repetitivo” de ir tirando e lidando com tais imagens. Pelo que foi apresentado, podemos afirmar que há vários tipos de uso da imagem em “Parque das ruínas”. De caráter documental, como no caso do cartaz da exposição do Debret, ou arquivístico (pessoal e biográfico ou histórico), como as fotos e cartas de família, além das imagens de Farocki. De caráter processual e procedimental, como no caso das fotografias do “diário sentimental da Pont Marie”.

Um uso por vezes mais narrativo; outro uso por vezes mais “crítico”, aberto, suspenso ou deslocado, como no caso da epígrafe, em que a imagem vem antes e o leitor é convidado a criar a sua própria relação de sentido e leitura. Um uso citacional ou referencial, na lida com as várias obras e imagens com que o poema dialoga. Por fim, um uso criativo ou construtor – um uso, podemos dizer, poético –, que redundava em fazer aparecer, na relação entre imagem e palavra, algo que, antes da relação com o verso, não era *legível*, apesar de ser *visível*. É o caso, na “despedida” do poema, do fantasma da Pont Marie. Todas as imagens e os usos das imagens que vieram antes, em sua convivência com as palavras, autorizaram esse momento. Sobre este momento final, em conversa sobre o processo criativo em torno de “Parque das ruínas”, Garcia nos conta:

Eu fiquei procurando alguma coisa nessas fotos ao longo desses meses todos e fiquei (...) [perguntando], será que a gente consegue ver o país na paisagem? Essa é uma frase de um filme

²⁵⁰ GARCIA, 2018, p. 55.

do Godard, “tem país na paisagem?”, que brinca justamente com o significante do país dentro da paisagem, que brinca com a palavra dentro da outra. [Então, partindo disso, eu me perguntava] será que o atentado que aconteceu lá eu conseguiria ver na paisagem, justamente num lugar que não está o atentado? E aí no final, eu acho que o tipo de leitura que eu vou conduzindo das imagens ao longo do livro faz com que, no que eu viro a câmera e mostro outra parte da ponte, eu possa dizer que aquilo é um fantasma. Eu vou ao longo do livro um pouco mostrando as coisas que aconteceram comigo enquanto eu estava lá (mostrei o meu avô, a casa da minha infância, essas coisas realmente foram acontecendo e eu fui juntando no livro), mas aí no final eu consigo dizer que tem um fantasma, que é uma pessoa que estava passando na rua e eu acho que é um pouco esse tratamento da imagem ao longo do livro que vai me autorizar a fazer isso no final.²⁵¹

6.

Enquanto lemos, uma das perguntas que “Parque das ruínas” suscita é: estamos mesmo diante de um poema? Trata-se de um poema lírico, que nos conta dos sentimentos e sensações experimentadas pela voz que ali fala? Ou, pelo contrário, não é um texto que nos coloca diante de uma subjetividade, mas sim diante de uma racionalidade? Trata-se de um ensaio sobre o estatuto do que é o extraordinário? Ou não seria esse texto, pensado desde outro ponto de leitura, um testemunho sobre as coisas que estão prestes a desaparecer, configurando-se, assim, como uma espécie de documento histórico daquilo que está ameaçado e que vai se perder? (Uma coleção de indícios, recolha e transfiguração de vestígios?) Em suma, estamos diante de um texto que nos proporciona sentimentos e sensações, que nos ensina alguma coisa, ou que nos rememora algo que não deve ser esquecido?

Essa série de perguntas quase inevitáveis diante do texto de Marília Garcia, publicado como “poesia brasileira” em sua ficha catalográfica, impresso em versos e não em prosa, talvez nos permita pensar que a sua autora reinventa o gênero lírico a partir da epistemologia do gênero ensaio e da política do gênero testemunho. Nesse sentido, o eu lírico do poema não se opõe – como na poesia lírica tradicional – a um convívio com os comuns na cidade, na pólis, e, dessa forma, configura-se como um eu para além de qualquer individualismo. Também poesia ingênua

²⁵¹ ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE USP, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/EkHAs1QO840?si=P1zs6MxYWIS5uRLi>. (Acesso em: 26/3/2024).

(espontânea) e poesia sentimental (reflexiva) – para aludir a uma divisão já clássica nos escritos estéticos sobre a poesia desde Friedrich Schiller – não se configuram como necessariamente opostas, já que no texto de Garcia os acidentes que se transformam em sensações são incorporados como matéria de reflexão em forma ensaística. Assim, essa voz que fala no poema testemunha eventos históricos não porque ignora aquilo que é de foro íntimo, mas justamente por captar, nos eventos de foro íntimo, os que são também históricos.

Desde Aristóteles e Horácio, a poesia é comparada à pintura. Pensamento que atravessará a história da arte, configurando um parentesco supostamente maior do poema com quadros do que com outros gêneros da escrita. No entanto, Horácio foi um dos primeiros a defender que não se realizassem gêneros híbridos, para que não surgissem filhos monstruosos, como recomenda o início de sua *Arte poética*. A poesia sempre foi comparada à pintura, é verdade, mas dificilmente se concebeu nos gêneros híbridos a realização desse parentesco. No poema de Marília Garcia, no entanto, a função das imagens não é a de apresentação desse parentesco: as imagens são convocadas para que as palavras possam falar sobre elas. Não para explicá-las, as palavras não dão conta das imagens, mas chamam a atenção do leitor, todo o tempo, para os seus detalhes, como também para os seus mistérios. Em alguma medida, a relação entre a palavra e a imagem no texto de Marília Garcia se destina a sustentar o mistério das imagens e também sua autonomia, e só se realiza no próprio ato de leitura que, a cada vez, pode ser atualizado. Ler e ver não se opõem aqui.

Dessa maneira, Marília Garcia reinventa o gênero lírico: não se destina a produzir uma subjetividade misteriosa ou sábia, mas uma subjetividade que convoca outra subjetividade (o leitor, agora leitor lírico, leitor que sente a si próprio, lendo e vendo, no ato da leitura) a atuar de maneira colaborativa – um leitor que também é “fazedor”, ou seja, poeta. Assim como os gêneros colaboram no poema, texto, leitor e autora se confundem e colaboram com as suas faculdades fundidas – e essa espécie de colaboração parece ser convocada pela forma do poema-ensaio.

Para os leitores da poesia de Marília Garcia, não é difícil notar que em muitos dos seus textos, pelo menos desde o livro *Um teste de resistores*, é comum a poeta-ensaísta começar enunciando o contexto de escrita de seus poemas.²⁵² Essa

²⁵² Nota-se essa característica ressaltada particularmente nos poemas-ensaios da autora, quer dizer, nos poemas que são feitos, de início, para uma dimensão conferencial, o que significa dizer, para

enunciação se faz geralmente com a marcação específica do tempo, do espaço e da circunstância disparadora do desenvolvimento da ideia que ganha corpo no poema, e o confronto dessa marcação, posteriormente, com o “agora”, seja do livro, seja da fala. Assim, o poema-ensaio publicado se apresenta como se se tratasse de uma recordação das circunstâncias anteriores à escrita, da cena primordial que enseja o nascimento do texto e que dialoga com seu *contexto*, da explicitação dos motivos que tocam e afetam aquele que, depois, escreve. Acenando, com esse gesto, inclusive ao fora-do-livro, já que o poema pode virar (como virou), nesse aspecto, também partitura de uma palestra ou de uma performance. Trata-se de um traço de estilo da poeta, ligado às circunstâncias de construção do seu texto, que no fragmento anterior procurei emular, guardadas as devidas proporções.

Como dito anteriormente, “Parque das ruínas” é um poema-ensaio cujo texto fora encomendado para ser apresentado na mesa de abertura do XV Encontro da ABRALIC, que teve lugar na UERJ em setembro de 2016. Ao longo dos anos, até sua sedimentação como poema publicado em livro homônimo – *Parque das ruínas*, de 2018, é um livro “composto por dois poemas longos e imagens”²⁵³ –, ele experimentou várias versões e foi apresentado em diferentes contextos. Dentre elas, primeiramente como “Tem país na paisagem”, está a que fora apresentada: 1) em março de 2017, no ciclo Em Obras, no Centro de Formação e Pesquisa do SESC; 2) em abril de 2017, como depoimento para a série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos,²⁵⁴ na Casa de Rui Barbosa; 3) em dezembro de 2017, no seminário Performance, da PUC-SP; e 4) a versão compacta e sem imagens publicada no livro *Câmera lenta*.

Ainda em 2017, a poeta apresentara uma outra palestra-performance, chamada “Atlas temporário”, no evento Canteiro de Obras, realizado no Centro Cultural da UERJ, a COART. Nessa ocasião, a apresentação seguida de conversa trazia as imagens da fotógrafa Rose-Lynn Fisher e as cartas de seu tio-avô durante a Segunda Guerra, materiais incorporados posteriormente ao material de “Tem país

serem apresentados “ao vivo” em contextos acadêmicos ou artísticos, como é o caso dos três poemas que nos dedicamos a analisar nesta tese: “Parque das ruínas” (2018), “O poema no tubo de ensaio” (2016, 2018) e “Blind light” (2014).

²⁵³ Além do poema-ensaio que o intitula, o livro também traz uma versão de outra palestra-performance, “O poema no tubo de ensaio”. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/parque-das-ruinas>. (Acesso em: 26/3/2024).

²⁵⁴ CULTURA BRASILEIRA HOJE, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/CG-nTXqS9Ek>. (Acesso em: 26/3/2024).

na paisagem?”. Revisto, reintitulado, aumentado e reformulado, o poema-ensaio passou a se chamar “Parque das ruínas” e a integrar o volume homônimo de poesia publicado pela autora em 2018.

A história dos distintos trabalhos e versões que resultam na publicação de “Parque das ruínas” nos permite pensar as produtivas relações entre os processos de escrita acadêmica e de criação artística, a partir das relações entre as imagens e as palavras ou entre as imagens e o pensamento, na obra de Marília Garcia. Se o campo do dizível e do visível, em certa acepção, são irreduzíveis um ao outro, como diria, por exemplo, Michel Foucault em seu paradigmático livro *As palavras e as coisas*, não é por isso que eles não se afetam. Podemos nos perguntar, olhando para “Parque das ruínas”, por exemplo: o que muda o nosso modo de olhar uma imagem quando ela está, num livro, sendo chamada de epígrafe? Como vimos, no mínimo, esse gesto estabelece, de partida, uma dimensão crítica da relação entre as palavras e essas coisas a que nomeamos imagens.

Essa dinâmica de incorporação e utilização de imagens em falas e apresentações “ao vivo”, cada vez mais frequentes em sua poética, que “Parque das ruínas” estabelece em livro tem caracterizado a performance crítico-criativa ou poético-ensaística de Garcia desde então. Em conversa com pesquisadores e artistas do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP realizada em 2020, Marília Garcia diz ter chegado a essa forma e a esse método de trabalho, mesmo que indiretamente, observando a forma das aulas de Georges Didi-Huberman.²⁵⁵ Pelo conjunto de suas obras, Marília Garcia fora agraciada pelo Prêmio Icatu de artes, que lhe concedeu uma residência artística na Cité Internationale des Arts, em Paris. Durante seu “período francês” (2014-2015), em que os experimentos com as imagens acontecem como “Parque das ruínas” *informa e enforma*, a poeta acompanhou um dos seminários de Didi-Huberman dedicado ao cinema de Eisenstein, e diz ter sido impactada pelo trabalho do filósofo e historiador da arte

²⁵⁵ ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE USP, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/EkHAs1QO840?si=P1zs6MxYWiS5uRLi>. (Acesso em: 26/3/2024). Como podemos ler na descrição do vídeo no *YouTube*: “No dia 2 de outubro de 2020, o Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP, coordenado pelo professor Ricardo Nascimento Fabbrini, conversou com a poeta Marília Garcia sobre as relações entre as palavras e as imagens, entre a poesia, a filosofia e outras artes e sobre processos criativos. O convite à poeta partiu de uma proposta de leitura comparada de seu poema “parque das ruínas” e do ensaio “Casca” de Georges Didi-Huberman”.

com as imagens. Quando perguntada sobre a relação entre as imagens e as palavras em “Parque das ruínas”, ela diz assim:

A primeira coisa que eu queria comentar sobre isso [a relação entre as imagens e as palavras em “Parque...”], que não está no livro [nem] em nenhum lugar, e que eu mesma também nunca tinha pensado muito claramente (...) foi que, durante o período em que eu fiquei na França, (...) pude assistir a um seminário do Didi-Huberman [de 2014 a 2015], onde ele tratava do cinema do Eisenstein. Então, acho que foi muito impactante para mim (...) o tipo de relação [estabelecida] com [as imagens n]o seminário dele.

Me lembro de ele ir dando as aulas falando o texto, projetando as imagens e lendo elas, do jeito que ele faz, mas de uma forma que foi realmente muito impactante (...). Às vezes, ele falava umas coisas e eu pensava “nossa, mas isso não está nas imagens(...)”, é ele que está lendo isso, que está inventando esse tipo de relação com as coisas...” E é o que o trabalho dele faz muito. Então, acho que eu mesma fiquei surpresa quando vocês fizeram a proposta dessa relação [entre “Parque das ruínas” e *Cascas*], e falei “nossa, mas é óbvio! Eu estava lá, assisti o seminário”. É claro que não foi algo muito [pensado], não estava no projeto, e o livro foi feito em muitas camadas, não foi uma coisa que eu sentei e escrevi. Ele foi feito ao longo de vários anos. Mas, eu acho que sim, que eu fui realmente bastante impactada por esse modo d[e o Didi-Huberman] ir fazendo as falas dele.

E estou chamando atenção para a fala, justamente porque o “Parque das ruínas” é uma fala. Ele inicialmente foi, na verdade, duas falas que eu fiz e depois transformei numa fala final – depois de umas nove ou dez versões –, que juntou as duas e aí virou o [poema que está no] livro. E, no momento de fazer essas falas – “Parque das ruínas” não foi a primeira fala que eu fiz nesse formato, mas foi a primeira fala que eu publiquei incorporando as imagens – (...), eu vou escrevendo-as junto com as imagens. Fica aberta, no computador, a parte com o texto (...) e tem o arquivo com as imagens. Então, de fato, (...) tem um trabalho com a imagem na hora de escrever o texto, ou um tratamento muito próximo da palavra e da imagem. Vou jogando com um e com outro e o texto vai caminhando e se construindo a partir desse contato. Por isso eu acho também que tem um impacto desse curso do Didi-Huberman na montagem das imagens.²⁵⁶

Não só diferentes usos, há, no poema de Garcia, um uso de imagens muito diferentes e heterogêneas – fotos da autora, fotogramas de filmes, imagens de artistas e de arquivos, etc. Se no processo de escrita e montagem de “Parque das

²⁵⁶ ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE USP, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/EkHAs1QO840?si=P1zs6MxYW5uRLi>. (Acesso em: 26/3/2024). Os grifos e as partes indicadas entre colchetes são intervenções minhas na fala da autora.

ruínas” há uma heterogeneidade das imagens e do material, o que garantiria a unidade do texto? Talvez não exatamente a fonte das imagens, mas o gesto, os procedimentos e pensamentos que, constelados no texto, relacionam a escrita com as imagens e as imagens entre si. Se, por conta disso, o tipo de texto construído por Marília Garcia apresenta uma fragilidade, o sentido dessa fragilidade aponta para várias direções, mas são fragilidades que leio como produtivas. Uma fragilidade de gênero, sem dúvida, já que o poema é atravessado pelo ensaio (quanto atitude e como forma), pelas imagens, pela conferência e pela fala, pelo depoimento, pela narrativa, pelo diário, pelo livro de artista, etc.

Há também uma fragilidade que é inerente às próprias questões que estão sendo trabalhadas. Por exemplo, a imagem da casa da infância que podemos ver no *Diário* de Perlov está borrada e em baixa resolução, pois é a reprodução de um fotograma do filme, aparecendo fragilmente também nele, de relance, ao fundo e rapidamente. A baixa resolução dessa imagem, uma questão, podemos dizer, de ordem técnica, visível no poema, faz alusão, em um nível mais profundo, à fragilidade da memória – como a que vemos no poema, a imagem de uma memória por vezes também é borrada, sem alta definição. Podemos ainda mencionar um outro tipo de fragilidade, desta vez, reflexiva, bastante característica, como vimos no primeiro movimento desta tese, da poética ensaística de Garcia, já que “Parque das ruínas” foi feito também atravessado por perguntas e dúvidas (seu mote gira em torno da pergunta “como ver o lugar?”). O poema explicita a fragilidade, no momento de uma residência artística, da falta de um projeto de escrita da autora, assim como sua busca, as dúvidas e perguntas que surgem daí, e, também por isso, o tratamento das imagens dialoga com – e reflete – essas questões.

Diante de fragilidades, dúvidas e perguntas, Marília Garcia não se decide. Ao contrário, a poeta, novamente, no meio do caminho, suspende o juízo, nos apresenta uma resposta entre: no meio das coisas. Entre gêneros; entre mídias e linguagens; se quisermos, entre poesia e filosofia; mas, certamente, entre imagem e pensamento. Um “entre” que é também um “com”. Nesse sentido, não é à toa que *uma ponte* é a protagonista do poema: justamente a ponte, uma imagem de passagem, uma construção, um artifício que liga um lugar a outro, que liga um lugar e outro. Um artifício de ligação, não de separação, de abertura e de contaminação. “Parque das ruínas” permite ao leitor essa recepção que transita entre as linguagens, sobretudo porque esse mesmo trânsito operou, antes, no nível da produção. Essas

diferenças são pensadas conjuntamente no seu processo de criação, auxiliando, assim, a produção de um *deslocamento* (em muitos sentidos e direções, mas todos relacionados com o signo do olhar). O gesto de deslocamento do pensamento, em torno de uma linguagem específica e para pensar outra, parece auxiliar a escrita de Garcia ao provocar uma desautomatização dos próprios processos e meios de produção.

7.

Voltemos a Didi-Huberman. A seu pensamento e a seu modo particular de ler e se posicionar diante das imagens – em seus livros, mas também, segundo Marília Garcia, em seus cursos. E à sua relação com o cinema – só que, aqui, não o de Eisenstein, mas o de Farocki. Particularmente, à seção “Reaprender (em todos os sentidos)” do livro *Remontagens do tempo sofrido*, o segundo volume da série *O olho da história*. Ela começa remontando a uma crítica, escrita por Louis Skorecki no *Cahiers du Cinéma*, em 1981, sobre o filme *Entre duas guerras*, de Harun Farocki. Crítica essa que, em tom polemista, constatava a morte “desse tipo” de cinema. O texto de Skorecki, descrito, na verdade, por Didi-Huberman como uma “crônica breve”, tem a “forma de um pequeno diálogo” entre um pessimista e um otimista, que apresentam opiniões divididas sobre o mesmo filme de Farocki.²⁵⁷

Ao longo do diálogo, a palavra do pessimista se sobrepõe à do otimista, e, por isso, o texto começa e termina em tom fúnebre. A fala do pessimista traz uma espécie de descrença, renúncia e até, podemos dizer, certo tom de esgotamento diante do tipo de produção empreendida pelo cineasta em questão, cuja constatação redundante na sentença de morte de *uma forma* de fazer cinema, quer dizer de se relacionar com (montar) as imagens, como se não houvesse lugar para a existência de filmes como esse. Fala esta que é contraposta, com argumentos estéticos, por parte do otimista:

Esse cinema está morto, não há mais público, ele é muito inteligente, muito bonito (e muito dogmático, professoral, político(...))! É um cinema para alguns perdidos (...)
– Não, não e não. Há beleza nesse filme, uma arte do enquadramento e da encenação que vem diretamente de Lang,

²⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 105.

Brecht, Dreyer, uma qualidade de emoção e de rigor que não se encontra em nenhuma outra parte... E prazer, *prazer*. Sim.²⁵⁸

Conforme o texto avança, o otimismo acaba cedendo lugar ao pessimismo. Tendo em vista a impossibilidade de sustentação de seus argumentos estéticos diante daqueles que o pessimista, cheio de certezas e convicções, contrapõe, o texto termina assim:

– Você divaga, hipócrita, mente por omissão! Por que não diz que o assunto de *Entre deux guerres* é difícil, que é um filme que se propõe, nem mais nem menos, a explicar *economicamente*, sob o ângulo ‘produção de coque, de faz, de minério, na Alemanha e na Europa entre as guerras’, as razões pelas quais Hitler subiu ao poder? Vá pedir aos espectadores para vir ver e escutar *isso*!

– Está bem, eu abandono, de todo modo, estou deprimido, você me pegou num momento de fraqueza, está se aproveitando covardemente. Talvez o cinema esteja morto, talvez o que você diz é verdade.²⁵⁹

Veja bem, não exatamente com o otimista concordando com o ponto de vista do pessimista, mas abrindo-lhe espaço de existência, talvez, talvez o que o outro diz seja verdade. Para Didi-Huberman, “o que esse diálogo coloca em cena não é nada mais que, apesar de Jean-Luc Godard ou Chris Marker, um sentimento de *anacronismo* diante desta forma cinematográfica particular que é o *filme enquanto ensaio*”.²⁶⁰ Imagino que você, no começo do fragmento, tenha se perguntado: mas que tipo de cinema seria esse que Skorecki (e seu interlocutor pessimista) identifica em Farocki? O filme-ensaio, agora sabemos. O cansaço ou esgotamento que o pessimista diz sentir diante do filme de Farocki, Didi-Huberman nomeia, na verdade, como certa “preguiça filosófica” de um tipo de espectador que vai ao cinema na expectativa de que lhe contem uma história. Nesse sentido, para esse tipo de espectador – ou leitor, podemos dizer, já que não tiramos de nosso horizonte o poema-ensaio feito com imagens e palavras de Marília Garcia –, a montagem das imagens é “a forma necessária de fazer ‘as coisas avançarem’ na sucessividade e na inteligibilidade de uma narrativa”.²⁶¹

²⁵⁸ SKORECKI, 1981, p. VIII *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 105. Grifos do autor.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 106. Grifos do autor.

²⁶¹ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 106-107.

Se é assim, então, a verdade é que um tipo de espectador ou leitor como esse se encontraria “bem embarçado” ou frustrado com a montagem das imagens, seja no filme de Farocki, seja no poema de Garcia, montagem essa que, ao contrário de fazer as coisas avançarem por meio da narrativa, interrompe-a, “explodindo-a, difracting-a, dialetizando-a em cristais que se responde[m] ou se contradiz[em] ali mesmo, sem solução, sem síntese, nem pacificação”.²⁶² Assim é que o filósofo e historiador da arte identifica em Farocki o que identifico em Garcia: “A experimentação e o pensamento – a experiência do pensamento – são o resultado (...) de um certo tipo de montagem” das imagens, que são contrapostas não só entre si, mas com todos os elementos que constituem um filme ou um poema, como os sons, as palavras e outras mídias, que, ao mesmo tempo que se contrapõem, não se anulam, em verdade são utilizadas em conjunto.²⁶³

Nesse sentido, “por cindir incessantemente a violência do mundo”, os filmes de Farocki violentariam “uma certa pretensão do espectador que quer que lhe sejam oferecidas conclusões”, e uma tal violência seria a marca de um pensamento “que compreendeu isto: uma imagem nunca tem a última palavra (aliás, tampouco uma palavra)”.²⁶⁴ Mais uma vez, me parece que as palavras de Didi-Huberman sobre o cinema de Harun Farocki podem ser endereçadas, sem nenhum prejuízo crítico e analítico, para a construção poética empreendida por Marília Garcia em “Parque das ruínas”.

A particularidade do cinema de Farocki (“funcionar como uma sequência de ensaios”²⁶⁵) para Didi-Huberman não se deve apenas ao fato de que seus filmes “prolongam suas críticas cinematográficas e são, com frequência, acompanhados de textos escritos que nascem antes, durante e após o trabalho audiovisual, [de modo que] a escrita e a criação de imagens (...) estão ali tão intimamente ligadas [já] que nascem uma da outra”.²⁶⁶ Isso se deve, sobretudo, pelo que identifica como *ensaio como forma* de montagem em sua obra, evocando, com isso, o paradigmático texto de Adorno para pensar o que chama de “*desmontagem-remontagem experimental* de todas as coisas”.²⁶⁷

²⁶² *Ibid.*, p. 107.

²⁶³ *Ibid.*, p. 106.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ BLÜMLINGER, 1995, p.73-93 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 107.

²⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 108. Grifo do autor.

Um ensaio, segundo Adorno, é uma construção do pensamento capaz de não se fechar em categorias lógico-discursivas estritas. Isso só é possível devido a uma certa “afinidade com a imagem”. Por visar “uma intensidade maior do que a condição de um pensamento discursivo”, o ensaio funciona, por conseguinte – esta será, pelo menos, minha própria hipótese de leitura – à maneira de uma *montagem de imagens*.²⁶⁸

Ao ler Adorno para ler Farocki, Huberman descreve o ensaio como uma “*forma aberta* do pensamento imaginativo” onde a ideia de totalidade não tem lugar, já que isso implicaria fechar o pensamento, atribuindo às coisas um único sentido (esse seria o princípio de identidade). O ensaio, nesse sentido, seria desobediente. Se o ensaio opera mais por analogia do que por lógica, seu princípio é o da não identidade – falando com Nietzsche, de um “gaio saber”, que assentaria sobre a *alegria do negativo*, como Adorno nomeia. Um gesto, ao mesmo tempo, de modéstia e de heresia, ao abdicar das certezas (como a do crítico-espectador pessimista), desviando sistematicamente das “regras ortodoxas do pensamento”. Assim como na imagem dialética em Benjamin, “a descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito em suspenso”.

Se esse é o caso de Farocki, por que não seria também o de Garcia? Em determinado momento de seu texto, Adorno faz uma analogia do modo de trabalho do ensaio com a experiência de aprendizado de uma língua estrangeira sem dicionário, quer dizer, sem ajuda ou mediação identitárias. Nessas circunstâncias, você aprende a falar a língua do outro convivendo com o outro, num gesto radical de errância, de deslocamento e de alteridade. Podemos dizer que, partindo da poesia, em “Parque das ruínas” Marília Garcia “adentra um campo de imagens que não está ‘traduzido’ em nenhum dicionário preexistente. El[a] filma, recolhe, desmonta, remonta. El[a] ensaia”.²⁶⁹ Desde o poema, trabalhando com uma atitude investigativa do ensaio, é a partir da montagem das imagens que as coisas se tornam, em sua poesia, legíveis, “quando todas as *imagens de pensamento* são apresentadas apoiando-se umas nas outras”.²⁷⁰

A legibilidade advém da montagem: a montagem considerada *como forma e como ensaio*. A saber, uma forma pacientemente elaborada, mas não fechada em sua certeza (sua certeza

²⁶⁸ *Ibid.* Grifo do autor. As passagens entre aspas na citação de Didi-Huberman são trechos de “O ensaio como forma”, de Theodor Adorno.

²⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 109.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 110. Grifo do autor.

intelectual: “isto é o verdadeiro”, sua certeza estética: “isto é o belo”, ou sua certeza moral: “isto é o bem”.²⁷¹

Ensaiar é tentar novamente. É experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens. O ensaio como gesto de *sempre retomar tudo*. Todo ensaio que é de fato um ensaio pressupõe isto: não haverá última palavra. Será preciso desmontar tudo novamente, remontar tudo. Fazer novas tentativas. Em resumo, *reler* incansavelmente. Mas o que dizer, a não ser que a modéstia e a exigência misturadas na forma do ensaio fazem de toda “retomada” um ato de *sempre tudo reaprender*?

Por isso Garcia é uma poeta de ensaios sempre retomados, sempre retrabalhados. Ela não se cansa de *rever*, de *reler*, depois de *remontar* o que ela reviu com o que releu. Sua exigência está regulada sobre a modéstia de saber que o que ela vê não lhe pertence e o que ela pensa – pois é preciso pensar para ver, para organizar o que se vê – procede daquilo que a precedeu. Por isso seu trabalho está em constante diálogo com o trabalho dos outros, de um modo que não se reduz aos simples empréstimos ou “influências” de que nós, pesquisadores da estética e críticos de arte, falamos constantemente. Garcia foi sem dúvida influenciada por Farocki, mas isso não quer dizer que ela simplesmente “tomou” isso ou aquilo de Farocki, a fim de absorvê-lo em seu próprio “estilo pessoal”. Garcia desloca e desenvolve o problema ocular de seu poema a ponto de não hesitar em construir toda uma investigação sobre as montagens não só em Farocki, mas em outros diretores e filmes. Como para situar as coisas num plano de *conhecimento*.²⁷²

²⁷¹ *Ibid.*, p. 110. Grifo do autor.

²⁷² Faço caber aqui, de modo radicalizado, a relação que Didi-Huberman produz e estabelece entre as formas da montagem das imagens em Farocki e o ensaio como forma imagética do pensamento em Adorno, para ler o uso das imagens na poética de “Parque das ruínas”. Os dois últimos parágrafos deste texto são uma apropriação da estrutura argumentativa e interpretativa de Didi-Huberman, em que fui substituindo os nomes de Farocki e Garcia, além de algumas outras palavras e referências. Com isso, ressaltei, por exemplo, os empréstimos e as influências de Farocki no modo de Marília Garcia usar as imagens em seu poema, tendo em vista que é dele um dos quatro filmes enumerados em “Parque das ruínas”. Os parágrafos originais encontram-se em: DIDI-HUBERMAN, 2018, p.114-115.

3 forma

Sempre me comoveram textos que caminham para as fronteiras dos gêneros: um romance feito de cartas; poemas que são diários ou notas ou falas; ensaios que são poemas; peças que são testes; tradução que é leitura... Na expressão espirituosa e certa de Christophe Hannah: ovnis, objetos verbais não identificados.

Fora do campo verbal, também me atravessam as obras que estão na fronteira das linguagens: esculturas que são paisagem, filmes-manifestos, fotografias que são ensaios, gravuras que são textos, filmes na forma de diários, livros que são obras visuais...

Gertrude Stein, Godard, Anne Carson, Montaigne, Choderlos de Laclos, Aline Motta, Antony Gormley, Mira Schendel, David Perlov, Tamara Kamenszain, Grace Passô, Bolaño, Walter de Maria, Bernadette Mayer, Ruy Duarte de Carvalho, Taryn Simon, Augusto e Haroldo de Campos, Mario Montalbetti...

Marília Garcia, “Quase poesia ou ovni”

3.1

O ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema?²⁷³

Há escritas que, quando acontecem, não desvinculam o que dizem do modo como dizem. No que diz respeito à relação entre poesia e filosofia, podemos dizer que o momento de surgimento da crítica de arte que se situa na Alemanha do final do século XVIII, particularmente com o primeiro romantismo de Iena, coloca em questão um pensamento que se debruça sobre essa relação – a publicação de revista, a autoria coletiva e anônima e a forma dos fragmentos foram alguns modos do grupo formular, elaborar e nomear tal relação. Mesmo que situada à margem, desde então a questão sobre a forma da escrita crítica passa a ser evidente: porque ela é indissociável do que se diz, e mais ainda do que é da ordem do não-dito. Olhando para a história da filosofia desde essa perspectiva formal, se a França, com Michel de Montaigne, inventou o ensaio no século XVI, a Alemanha desenvolveu, no século XX, um pensamento reflexivo sobre a sua forma. Escrito entre os anos de 1954 e 1958 por Theodor Adorno, “O ensaio como forma”, texto que abre a série

²⁷³ Este texto é uma versão ampliada do que integra originalmente o volume *Estética* (2019) da Coleção ANPOF. Na publicação, o título original é “Um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema? Uma leitura de ‘O poema no tubo de ensaio’, de Marília Garcia”.

de ensaios filosóficos sobre literatura intitulada *Notas de Literatura*, pode ser inscrito nesse recorte como um texto emblemático. Desviando-se do método cartesiano para a forma (artística e ensaística), numa espécie de “*rebeldia estética*” contra o primeiro, o ensaio obedeceria a um “*motivo de crítica epistemológica*”²⁷⁴ desde dentro do pensamento filosófico. A filosofia, do ponto de vista do ensaio e da crítica de arte – o ponto de vista adotado por Adorno em suas *Notas de Literatura* – ficaria, assim, a meio caminho entre ciência e arte: entre aquilo que nos afeta pelos conteúdos e aquilo que nos afeta pelas formas (para utilizarmos a distinção lukacsiana)²⁷⁵ ou seja, nesse lugar indecível entre método e forma. É assim que, no século XX, situando-se num lugar limiar entre a experimentação formal, a criação artística e a reflexão estética, filósofos e críticos de arte como Lukács, Benjamin e Adorno, mas também Max Bense, Jean Starobinski, entre outros pensaram, às suas maneiras, amplamente a relação entre poesia e filosofia ou, se quisermos dizer de outro modo, entre forma e reflexão. No século XXI, a questão se reconfigura e seria possível arriscar um “estado de ensaísmo” que caracterizaria certa reflexão e os modos da produção crítica hoje: ponto pacífico de uma escrita experimental, resta saber o que ainda pode acontecer de novo quando se deseja produzir ensaios.

Ao reunir jovens escritores dedicados ao exercício simultâneo da reflexão crítica e da criação poética, o livro *Sobre poesia: outras vozes*, organizado por Celia Pedrosa e Ida Alves, refaz, no cenário da poesia brasileira contemporânea, um convite à contaminação entre arte e crítica, solicitando e atualizando “a noção de *poeta-crítico*, fundamental às poéticas modernas, para repensá-la em nossa contemporaneidade”.²⁷⁶ O hibridismo que configura a retomada dessa noção provoca não só o encontro, mas, também, segundo as organizadoras, um estado de hesitação entre esses dois âmbitos, implicando “não só uma expansão de limites, mas também uma crise que faz com que tanto poesia quanto crítica funcionem justamente pela hesitação quanto a sua forma e lugar”.²⁷⁷ Ou seja, podemos pensar que a oscilação entre poesia e prosa – ou seja, entre teoria e criação artística –, ao mesmo tempo em que indicaria uma expansão de limites, seria também sintoma de

²⁷⁴ ADORNO, 2003, p. 34.

²⁷⁵ LUKÁCS, 2015, p. 33.

²⁷⁶ PEDROSA, C., ALVES, I. 2016, p. 7.

²⁷⁷ *Ibid.*

uma crise que caracterizaria o contemporâneo ao afetar tanto a relação entre o poético e o ensaístico quanto a singularidade de produção de cada um desses discursos? Dividido em duas partes, na primeira vemos os poetas convidados exercerem sua atividade crítica, a partir de ensaios que pensam a poesia amplamente, desde, por exemplo, os *Lusíadas* às performances vocais do poema contemporâneo. Já na segunda, uma antologia de poemas desses mesmos poetas nos é apresentada.

Escrito por Marília Garcia, “O poema no tubo de ensaio” é publicado como um dos nove ensaios que compõem a primeira parte de *Sobre poesia: outras vozes*. Nesse ensaio, vemos a voz do texto, que parece coincidir com a da própria poeta, narrar uma experiência ao mesmo tempo pessoal e circunstancial: para confirmar o visto que havia tirado no Brasil para uma residência artística na França, Marília precisou realizar exames que testariam sua saúde laboratorialmente. Essa situação pessoal desencadeará, no texto, uma expansão da noção de “teste” para muitas direções, prováveis e improváveis, como, por exemplo: a política, a medicina, a ciência, a experiência cotidiana, a televisão, a tradução, a escrita e o texto. Interessa aqui, particularmente, a ideia de *texto como teste*. Justamente porque Garcia, ao escrever esse texto específico, o faz de modo incomum, operando nele mesmo a noção de teste: *escrevendo um ensaio em versos, ou seja, na forma atribuída a um poema*. Escrevendo, podemos dizer, um poema-ensaio. Testando o ensaio com os parâmetros genéricos do poema e, ao mesmo tempo, colocando, como o próprio título do texto indica, o poema no tubo de ensaio (ou seja, no tubo de testes). Teste do teste, escrever ensaios em versos ou poemas como ensaios parece fazer deslocar os lugares historicamente instituídos para a compreensão de cada um desses modos de escrita.

Se o ensaio é o gênero mais livre que há, como o quer Starobinski, uma escrita em versos ainda pode ser um ensaio? Há um limite para essa forma? Com esse gesto de deslocamento, a princípio indecível e inominável, é possível, a partir desse texto, colocarmos a seguinte questão: o ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema?

1.
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
e se chamava “um teste de poesia”. eu queria começar falando

deste teste mas acabei tendo que falar de um *outro* teste.
foi um teste que se impôs
que extrapolou a condição de *teste laboratorial*
e passou a ser coletivo. em outubro de 2014
no meio do surto mundial de ebola
um homem vindo da guiné foi internado no paraná
com suspeita de estar contaminado com a doença.
num sábado de manhã o ministério da saúde
brasileiro divulgou o resultado que todos esperavam:
“teste de paciente com suspeita de ebola d  negativo”
ainda seria preciso a contraprova para confirmar o resultado
mas desde que a suspeita de contaminação tinha aparecido
o teste laboratorial passou a levantar algumas questões  ticas
ligadas à possibilidade de patrulhamento das fronteiras.
e nos submeteu a vários questionamentos provocados pela ideia
[de *teste*.

estou reescrevendo esse texto 4 meses depois
e precisei passar por um teste na semana passada:
um teste feito pela polícia francesa.
(...)
e na semana passada fui ser “testada”.
(...)

depois dessa tarde no setor de imigração da polícia francesa
sonhei que ia fazer um teste mas não tinha nada a ver
com o raio-x era um *texto*.
eu escrevia um texto e entregava para alguém
a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado
(...)
e me dava as instruções:
“primeiro, você deve fazer uma versão literal, que   esta. depois,
você deve
reescrever o texto”.
(...)
tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando
de descobrir algo escrevendo: *descobrir com a mão*
entrar na escrita *ao modo da tradução*.

a avital ronell escreveu um livro sobre o teste chamado test drive
a avital ronell analisa no seu *test drive*
a centralidade do teste na experiência cotidiana:
“desde os testes de QI aos testes de comércio, motores, testes de
esforço e armas ao *1-2-3-testando* dos sistemas de transmissão,
sem mencionar o testar o seu amor, testar sua amizade, testar a
minha paciência” (RONELL, 2010, p. 29)
segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja testado
ou ao menos sujeito ao teste. neste livro
a avital ronell diz que o teste possui uma estrutura de “pesquisa
incessante”:
“talvez uma modalidade de ser, o teste esquadrinha as paredes da
experiência, medindo, sondando, para assim determinar o ‘o que
 ’ do mundo vivido.” (RONELL, 2010, p. 12)
ou seja testa-se o mundo
para se fazer as perguntas mais simples que existem:

“o que é isso?”	“para que serve?”	“funciona?”
no sonho que descrevi	eu fazia um teste.	
não importava tanto o resultado		mas sim <i>testar</i> .
(...)		
no sonho que descrevi	no qual teria que refazer o texto	
as regras para o teste não estavam dadas de antemão:		
era preciso <i>ensaiar</i> . ²⁷⁸		

Do teste do poema ao ensaio como teste, nas 13 seções seguintes do texto, a autora pensará o ensaio a partir de definições “clássicas” da forma, com Max Bense, Jean Starobinski e Michel de Montaigne.²⁷⁹ Max Bense diz que “ensaio significa tentativa”²⁸⁰, tanto no sentido daquilo que se realiza na experimentação da escrita, quanto no que está em jogo no experimento laboratorial e, por isso, em ambas as acepções, aceita, em sua constituição, o risco do erro, do inconcluso e do imprevisto. Starobinski, por sua vez, pensa, a partir da etimologia da palavra, que “o ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento” ao mesmo tempo que um “*exame verbal* liberado pela escrita”.²⁸¹ Já em Montaigne (criador do gênero), o ensaio define-se como um pensamento que *se pensa com a mão, manejando os objetos*,²⁸² a partir de uma experiência pessoal e produzindo, por fim, uma leitura do mundo.

Contudo, ao citar algumas possíveis definições do ensaio, vemos Garcia transformar uma qualidade inerente à sua forma e que poderia ser utilizada como característica definidora (sua capacidade de testar o mundo, pô-lo em teste, e, ao mesmo, tempo se testar, de se pôr em teste) em um dado de indefinição do gênero ensaístico: “aqui estou citando *definições* porém/ tal capacidade de se testar do ensaio/ que poderia ser usada para *defini-lo* acaba apontando/ para um dado de “indefinição”: ele testa o mundo/ e ao mesmo tempo testa a si mesmo”.²⁸³ Se o ensaio testa o mundo ao passo que testa a si mesmo, a cada vez, então, ele “deve inventar as ferramentas” de que necessita, caso a caso, “produzindo”, com isso, “as restrições” desde onde falará sobre, com ou contra o objeto que deseja tomar provisoriamente para si.²⁸⁴ Assim, segundo o texto, o ensaio seria um *modo de*

²⁷⁸ GARCIA, 2016, p. 73-76. Grifos da autora.

²⁷⁹ Especificamente nas seções 2 e 3 do ensaio.

²⁸⁰ GARCIA, 2016, p. 76.

²⁸¹ *Id.*, 2016 p. 77. Grifos da autora.

²⁸² Cf. *Id.*, 2016, p. 76. Grifos da autora.

²⁸³ *Ibid.* Grifos da autora.

²⁸⁴ *Ibid.*

produzir restrições. Sabemos que a ideia de um texto como o produto de certas restrições, no contexto da escrita poética, é de inspiração claramente oulipiana, fato inclusive explicitado no poema-ensaio de Marília pela menção a Jacques Roubaud²⁸⁵ (“como diz o jacques roubaud / um texto produzido a partir de uma restrição / fala desta mesma restrição”).²⁸⁶ Assim como na escrita do poema em estado de “oficina de literatura potencial”, no caso do ensaio, as restrições produzidas seriam restrições pontuais, ou melhor, imanentes, porque formuladas caso a caso a partir do encontro com objetos específicos – ou seja, apesar de a produção de restrições poder ser considerada como um procedimento formal do ensaio tomado, nesses contexto, de empréstimo da poesia, não existe nenhuma restrição que esteja posta anteriormente ou universalmente. A restrição não é como a regra; talvez ela se aproxime mais da exceção e da circunstância. Ou seja, diz respeito a algo que é formulado a cada vez, de modo diferente, dependendo do objeto a ser ensaiado. Desse modo, como disse Roubaud, não se pode perder de vista que um texto produzido a partir de uma restrição fale desta mesma restrição.

Se o ensaio é teste, ele também é, desde essa perspectiva, sobretudo e ao mesmo tempo, *teste do teste*, ou seja, uma forma que, ao produzir caso a caso as suas restrições, pensa reflexivamente sobre sua forma. Assim é que do teste ao texto e ao ensaio, ou seja, na forma da constelação, Garcia desloca as noções e os conceitos de teste desde os mais variados sentidos e usos para interligá-los, na coerência interna do poema-ensaio, ao desenvolvimento de seus argumentos, num texto que testa ou usa a forma do ensaio na forma do poema.

É comum que ensaios críticos falem sobre poemas, contudo, que fazer quando, numa espécie de inversão ou desmontagem, um poema é colocado, como seu título alude, no tubo do ensaio? Dito de outro modo, quando um ensaio é escrito em versos, na forma comumente atribuída ao poema, como nomeá-lo? São esses os desafios que a leitura do texto de Marília Garcia nos impõe. A sua opção pelo uso

²⁸⁵ Jacques Roubaud (1932-) é um escritor e matemático francês, professor na Universidade Paris X Nanterre e membro do grupo Oulipo. *Ouvroir de Littérature Potentielle*, ou Oficina de Literatura Potencial, é uma corrente literária formada por escritores e matemáticos que propõe a libertação da literatura, aparentemente de maneira paradoxal, através de constrangimentos literários (em francês *contraintes*, traduzida também como “restrições”). Surgida na França na década de 1960, teve e tem como membros conhecidos autores, dentre os quais: Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec, Marcel Duchamp, etc. No artigo intitulado “*Qu’est-ce que l’OuLiPo?*”, de autoria de Roubaud e Marcel Bénabou, lemos: “é a literatura em quantidade ilimitada, potencialmente produzível até o fim dos tempos, em grande quantidade, infinitas para todos os usos”. Cf. Wikipedia, verbete Oulipo. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oulipo> . (Acesso: 30/03/2024).

²⁸⁶ GARCIA, 2016, p. 76.

do verso faz do ensaio “um teste de poesia”²⁸⁷ e do poema um teste (ou um tubo) de ensaio, expandindo, assim, a noção do ensaio para além da sua forma identificada a um gênero de prosa em sentido restrito, forma essa que é transformada, agora, numa espécie de força no campo de forças do poema. Se, no ensaio como forma “cada formação do espírito (...) deve se transformar em um campo de forças”²⁸⁸ – segundo a lição de Adorno –, como pensar o ensaio quando ele está em um campo de forças fora de si?²⁸⁹

Mudança discreta de letra, pensar um texto como teste parece interessante porque, como a autora nos diz, existem testes em que “as regras para o teste não estão dadas de antemão: / é preciso *ensaiar*”.²⁹⁰ Se o ensaio é “teste / experimento / prova” em sentido amplo, ele também é, em sentido mais estrito, um gênero literário e filosófico atravessado por certa indistinção – um gênero “intranquilo”, como João Barrento disse.²⁹¹ Um filósofo que vem pensando questões próprias ou pelo menos afins a essas é Giorgio Agamben, para quem a “ideia da prosa” (ou seja, em seus termos, a poesia) aparece como questão para a escrita filosófica. O projeto agambeniano retoma, de algum modo, a proposta formulada pelos primeiros românticos alemães de lidar com o problema da separação entre arte e filosofia (poesia e prosa), e encontra, hoje, um contexto em que o ensaio aparece como uma forma já posta em jogo, simultaneamente, no campo de forças da poesia e da filosofia.

No texto “A ideia da prosa”, Agamben, pensando o poema a partir do problema do fim do verso (a *versura*), aborda a questão limiar entre poesia e prosa (ou, se quisermos, entre poesia e filosofia, ou, mais especificamente no que aqui nos interessa, entre poema e ensaio) a partir do *enjambement*:²⁹² gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo em duas direções opostas – para trás, em direção ao

²⁸⁷ Títulos do poema de Charles Bernstein (“nos anos 1990 o escritor americano charles bernstein/ escreveu um poema chamado ‘um teste de poesia.’”) e da antologia de Louis Zukofsky (“em 1948 o poeta americano louis zukofsky publicou o seu teste:/ uma antologia para a comparação chamada *um teste de poesia*”). Cf., respectivamente, GARCIA, 2016, p. 78 e p. 80.

²⁸⁸ ADORNO, 2003, p. 31.

²⁸⁹ A relação entre “forma” e “força” no campo semântico do ensaio me remete à pesquisa de Diana Klinger, intitulada *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014).

²⁹⁰ GARCIA, 2016, p. 76.

²⁹¹ Cf. BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Assírio e Alvim: Lisboa, 2010.

²⁹² “É fato sobre o qual nunca se refletirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*”. Cf. AGAMBEN, 2013, p. 29.

verso (e ao limite métrico), e para frente, encontrando a prosa (e o limite sintático).²⁹³ Para Agamben, a cultura ocidental pode ser pensada a partir da separação entre arte e filosofia, a partir desta cisão estrutural, e seria tarefa do pensamento reuni-las novamente.²⁹⁴ Para Adorno, a cisão entre arte e ciência é um outro modo de dizer essa história do ocidente.²⁹⁵

Influenciados por Agamben, teóricos e críticos da literatura têm pensado a poesia contemporânea a partir do “passo de prosa” que todo poema parece guardar, mesmo em seus momentos de corte (como é o caso da *versura* e do *enjambement*). Florencia Garamuño, por exemplo, deseja pensar o “passo de prosa” na poesia contemporânea, a partir dos poemas de Carlito Azevedo e Tamara Kamernszein.²⁹⁶ Em “O poema no tubo de ensaio”, entretanto, me parece tratar-se de pensar um tal fenômeno, só que de modo espelhado: algo como o passo de poesia da prosa ensaística deste texto (em outros termos, a própria realização da “ideia da prosa”); o que levou Marília Garcia a propor e produzir um ensaio escrito em versos (ou um poema como um ensaio). Em “O poema no tubo de ensaio”, Garcia utiliza versos longos, com frases inteiras, e o *enjambement* parece deslocar-se do fim do verso para dentro dele, num procedimento que ao mesmo tempo se difere e testa a *versura*. No texto, apesar de muitas vezes haver consonância entre ritmo e sentido, não é a sintaxe ou a pontuação que faz a pausa rítmica coincidir, dentro do verso, com o silêncio, mas sim a experimentação do realce da folha em branco no espaçamento do próprio verso, que parece agora querer produzir o mesmo efeito de continuidade sintática e quebra rítmica ao modo do *enjambement*. Colocando tanto o gênero do ensaio quanto o do poema em estado de teste, Marília Garcia nos permite pensar, a partir desse ensaio em versos, em que medida podemos dizer que o ensaio é uma forma, recolocando, assim, os termos de Adorno.

Mais adiante no texto, Garcia, para continuar pensando as relações entre poesia e ensaio, recorre ao poeta francês Emmanuel Hocquard – muito caro à sua poética, como sabemos:

4.
há alguns anos li uma entrevista

²⁹³ “(...) mas é, sem mais, poesia aquele discurso em que é possível opor um limite métrico a um limite sintático (todo verso em que o *enjambement* não está efetivamente presente será então um verso com *enjambement* zero), e prosa aquele discurso no qual isso não é possível”. Cf. AGAMBEN, 2013, p. 29.

²⁹⁴ Cf. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, 2007.

²⁹⁵ Cf. “O ensaio como forma”, 2003.

²⁹⁶ GARAMUÑO, 2014, p. 103.

com o escritor emmanuel hocquard.
 seu entrevistador a certa altura pergunta
 por que hocquard não escreve um ensaio sobre determinado [assunto.
 hocquard responde que para ele um poema podia
 ser tão teórico quanto um ensaio.
 um poema podia partir de uma experiência
 e produzir pensamento.
 talvez ele até já tivesse “ensaiado” aquele assunto num poema.
 eu passei anos pensando nessa resposta
 e aos poucos a transformei em perguntas:
 em que medida o poema pode formular um pensamento?
 quais questões levanta? como faz isso?
 qual forma utiliza, qual dispositivo?
 se escrever ensaisticamente é escrever experimentando
 será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?
 procurei a entrevista com emmanuel hocquard para citar aqui [com precisão
 e não encontrei. procurei o texto onde tinha lido isso e não [encontrei.
 estou longe de casa e sem acesso aos meus livros
 estou *testando* citar de memória estou *testando* usar as palavras [dele
 noutro contexto busco manejar as palavras
 não encontrei o texto que buscava mas queria falar de seus [poemas.
*um poema pode ser colocado no tubo de ensaio?*²⁹⁷

Pensando a partir de Hocquard – que, como o poema-ensaio diz, fora questionado em uma entrevista por que não fazia ensaios em vez de escrever poemas –, como ou se um poema poderia ser tão teórico quanto um ensaio, já que, em ambos os casos, é possível partir de uma experiência para se produzir pensamento. No texto, Garcia não consegue se decidir sobre o assunto – e podemos nos perguntar se sua indecisão e questionamento não seriam, na verdade, retóricos. Mesmo produzindo um ensaio em versos, ou seja, um ensaio na forma de um poema, a autora se questiona se “um poema pode ser colocado no tubo de ensaio”²⁹⁸, tendo em vista o aspecto sempre *crítico* do ensaio, aspecto esse que não necessariamente configuraria o poema.

Agamben, no prefácio de *Estâncias*, diz que de um romance ou de um poema é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história anunciada; mas, de uma obra crítica, pelo contrário, costuma-se esperar resultados ou, no mínimo, teses (testes?) a demonstrar. No entanto, quando a palavra “crítica”

²⁹⁷ GARCIA, 2016, p. 77-78. Grifos da autora.

²⁹⁸ GARCIA, 2016, p. 78.

começou a aparecer no vocabulário filosófico, ela significava sobretudo uma “investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender”.²⁹⁹ É assim que, se a crítica, ao definir as suas fronteiras, possibilita um contato com a verdade, ela deve, contudo, continuar “exposta ao fascínio”³⁰⁰ daquilo que não consegue realizar ou dizer por completo. Ou seja, há, no gesto crítico, sempre uma potência do negativo – daquilo que não fecha uma totalidade de sentido, e que, por isso, é indicativo não só de falta, mas, sobretudo, de abertura. O primeiro romantismo alemão, ao abolir a distinção entre poesia e crítica, propôs que “uma obra merece ser qualificada como crítica” sempre que inclua, em si mesma, “um pensamento sobre a sua forma e uma apresentação também na forma da arte”.³⁰¹ Contudo, Agamben ironiza, como a cisão entre palavra “poética” e palavra “pensante”, entre poesia e filosofia, foi tão profundamente sedimentada na tradição cultural ocidental, já em seu tempo, por exemplo, “Platão podia declará-las ‘uma velha inimizade’”.³⁰² A intenção e a tarefa do ensaio, nesse sentido, desde dentro do pensamento filosófico, seria não só diminuir como ajudar a destruir a cisão que apartaria poesia e filosofia, cuja responsabilidade na construção de tal antagonismo precisa ser assumida – e reparado – pelo discurso filosófico.

Do ponto de vista da poeta-crítica Marília Garcia, poderíamos inventar ou fabular que a missão do poema também poderia ser diminuir a cisão que separa texto e pensamento, reflexão e objetividade, quando ela pensa, por exemplo, apoiando-se em Avital Ronell, o teste como uma “estrutura de pesquisa incessante”.³⁰³ Como é possível testar o mundo para fazer as perguntas mais simples que existem sem que tais perguntas produzam respostas mortificantes dos objetos? Talvez colocando o poema no tubo de ensaio, ou seja, utilizando o teste como forma de pensamento que o ensaio enforma: (“o que é isso?”/“para que serve?”/“funciona?”). Marília Garcia, em seu texto, não nos dá respostas, mas se põe a experimentar, a testar o texto, tanto em seu conteúdo (podemos dizer que seu ensaio fala sobre o ensaio) quanto em sua forma (podemos dizer que, a partir da forma do poema, ela põe em teste a forma do ensaio). Diminuir tal cisão entre poesia

²⁹⁹ AGAMBEN, 2007, p. 9.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ GARCIA, 2016, p. 75.

e filosofia se pareceria mais com algo como reconhecer uma ponte entre o poético e o prosaico, ponte essa que existe, ao menos potencialmente, em cada instância discursiva. Assim como o *enjambement*, na poesia, para Agamben, é emblema da “ideia da prosa”:

O *enjambement* exibe uma não coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia. **O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexo sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa**, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. Nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgride, com a sua medida, também a sua identidade.

O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano. (...) A *versura*, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o corno do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Essa suspensão, essa sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim. Para aproveitar esse testamento, Platão, recusando as formas tradicionais de escrita, nunca perde de vista aquela ideia da linguagem que, de acordo com o testemunho de Aristóteles, não era, para ele, **nem poesia, nem prosa, mas o meio termo entre as duas**.³⁰⁴

Testar a poesia com os parâmetros da prosa e a prosa com os da poesia parece ser uma tentativa (um ensaio, um experimento, um teste) de estabelecer, entre elas, um *meio-termo*, uma ponte entre as duas formas. Ponte essa que, para além da cisão e das “velhas inimizades”, pode resultar numa amizade das formas que podemos nomear, junto a esse texto-teste, quer dizer, nesse experimento de Marília Garcia, como *poema-ensaio*. Esse “meio-termo”, o poema-ensaio, entretanto, pode causar alguma confusão. Vamos, então, nos aproximar dela.

³⁰⁴ AGAMBEN, 2013, p. 31-32. *Grifos* do autor e **grifos** meus.

3.2

Em torno da confusão: poema-ensaio

1.

Começo esse último movimento de escrita com um breve comentário a partir da ideia de confusão. E, sem rodeios, confesso, o motivo é o seguinte: ler “O poema no tubo ensaio”, de Marília Garcia, na seção de ensaios críticos do livro *Sobre poesia: outras vozes* confundiu a minha cabeça.

Na época em que tive o primeiro contato com esse texto, eu estava terminando o primeiro ano do mestrado em filosofia na Universidade Federal Fluminense, e, naquela altura, minha pesquisa girava em torno de alguns textos de Adorno (“O ensaio como forma” aí incluído), pois meu interesse de pesquisa passava por investigar a noção de “escrita filosófica” desde as contribuições da Estética, a partir de um estudo das teorias sobre a forma da crítica de arte. Apoiada sobretudo nos escritos Friedrich Schlegel, Novalis, Benjamin e Adorno, genericamente falando, os propósitos daquela investigação que levava a curso, hoje percebo, eram a tentativa de equilibrar os diferentes pesos de uma balança que teria, de um lado, o discurso filosófico (ou prosaico) e, do outro, o poético (ou artístico). O fiel dessa balança era a crítica de arte – texto capaz de equilibrar ou, em outras palavras, equivaler, ambas essas formas discursivas. A possibilidade de um tal equilíbrio seria mediada por uma compreensão de crítica, desde dentro do pensamento filosófico, que desarticulava a hierarquia de uma relação tradicional e historicamente narrada desde uma perspectiva polarizada, cujo privilégio epistemológico era atribuído à filosofia – forma de discurso e pensamento que, em último caso, dependendo da perspectiva, dispensaria inclusive a palavra escrita, ou seja, o meio de apresentação das ideias. Foi assim que o interesse na questão da linguagem e da escrita filosófica, mediados pelo estudo da crítica de arte, me levaram ao estudo das teorias do ensaio.

A partir de um determinado momento, minhas leituras de pesquisa passaram a ser uma espécie de perseguição divertida de ensaios “metacríticos” sobre o ensaio, que eram tentativas de definição dessa forma de pensamento crítica e prazerosa ou desse gênero moderno (incerto, inquieto, complicado, limiar, livre, experimental, crítico, literário, filosófico, biográfico, anedótico, *queer*... a lista das possíveis

(in)definições do ensaio como forma é imensa!).³⁰⁵ Como eu estava monotemática nessa busca, encontrar com “O poema no tubo de ensaio” foi um marco. Este capítulo é uma tentativa de elaborar alguns dos motivos pelos quais o encontro com esse texto de Garcia foi assim tão marcante.

Como disse anteriormente, já tinha tido notícias de que existiam escritas que não desvinculavam o que diziam do modo como diziam. Entretanto, o gesto “editorial” de deslocamento da publicação de “O poema no tubo de ensaio” confundiu a minha cabeça de estudante das teorias do ensaio. Porque, até aquela altura, eu vinha lendo e escutando que a crítica (leia-se aqui, o ensaio) deveria ser ela mesma também poética, e eu experimentava, na leitura de muitos ensaios críticos, evidentemente o sentimento de estar diante de um texto poético. Mas, a verdade é que, desde a minha posição de estudante de filosofia, nunca havia me confrontado com um gesto que tinha uma tal radicalidade em sua composição. Porque borrava (ou confundia), deliberadamente, as fronteiras não só dos gêneros, mas das vozes: até ali, para mim, era como se o(a) poeta, ao exercer a atividade crítica, mudasse de registro, de tom e de voz, ingressasse no campo da prosa e, apenas depois, retornasse ao domínio da poesia.

Em “O poema no tubo de ensaio” não é assim. As vozes da poeta e da ensaísta caminham juntas, fundidas e confundidas. O texto de Garcia não só confunde as formas “clássicas” da crítica e da poesia ao escrever um ensaio em versos, como também trabalha em torno da tematização de uma certa confusão conceitual produtiva: entre as contribuições de ensaístas como Max Bense e Jean Starobinski e do poeta Jacques Roubaud, por exemplo, que serão a um só tempo apropriadas e performadas pela autora na voz do poema-ensaio. Noções relativas à escrita poética são usadas para definir o ensaio e vice-versa (como vimos: um experimento, uma tentativa, um teste que testa o mundo ao mesmo tempo em que testa a si mesmo, que inventa as suas ferramentas, que produz as suas restrições), posicionando a voz que escreve o texto que, nesse caso, não se diferencia de quem escreve e assina o poema-ensaio, ou seja, a própria Marília Garcia deliberadamente como uma poeta que tenta “incorporar algumas ferramentas do ensaio / para dentro do poema”³⁰⁶ ao

³⁰⁵ Esta lista de adjetivos sobre o ensaio baseia-se em textos sobre o ensaio de, em ordem que aparecem: Silvina Lopes Rodrigues, João Barrento, Abel Barros Baptista, Jeanne-Marie Gagnebin, Jean Starobinski, Max Bense, Theodor Adorno, Brian Dillon, Walter Benjamin, Alberto Giordano, Jean-Christophe Bailly e David Lazar.

³⁰⁶ GARCIA, 2016, p. 79.

mesmo tempo tentando pesar (ou seja, pensar) o ensaio com os parâmetros da poesia. Além de confundir “vozes” e “definições” do ensaio e do poema, seu texto também confunde narrativas biográficas de autores-personagens importantes para o próprio texto, estilo e argumento de Garcia – o ensaísta Michel de Montaigne e o poeta Emmanuel Hocquard, por exemplo, aparecem juntos, unidos pelo gesto de se retirarem do mundo para, a partir da solidão e isolados em uma cabana nos arredores de um mesmo território, Bordeaux, escreverem, cada um, seus livros. Como podemos ler na quinta parte do poema:

5.
 nos anos 1990 o escritor americano charles bernstein
 escreveu um poema chamado “um teste de poesia”.
 eu queria falar desse seu teste mas vou falar de outro teste dos
 anos 90
 que é também um teste de poesia:
um teste de solidão de emmanuel hocquard.
 a história desse livro nos aproxima muito de Montaigne
 hocquard se isola numa cabana em bordeaux
 e busca pensar o mundo pensar a solidão e escrever o livro
 a história dos *ensaio*s 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 seus ensaios.³⁰⁷

2.

Em “Ouvido também lê: algumas palavras sobre performances vocais do poema”, Lucas Matos nos informa que “data de 1998 o ensaio de Charles Bernstein em que, em texto introdutório ao volume *Close Listening* de crítica de performances poéticas organizado por ele, se apresenta a ideia de *performance do poema*”.³⁰⁸ Nesse texto, basicamente, Bernstein nos diz que o poema é suas performances – vale dizer, suas varias versões, inclusive em suportes e com materialidades distintas. Admitir tal ideia, segundo o autor, implica para a crítica centrada no âmbito da recepção da obra “não reconhecer preponderância de nenhuma versão original ou final sobre as outras”,³⁰⁹ e trabalhar com ou mesmo a partir das suas incompatibilidades, daquilo que é descontínuo entre uma performance e outra. As variadas performances impressas, gravadas ou ao vivo comporiam

³⁰⁷ GARCIA, 2016, p. 78.

³⁰⁸ MATOS, 2016, p. 49. Grifos do autor.

³⁰⁹ *Id.*, 2016, p. 50.

“problematicamente o evento plural do poema, que não apresentaria uma identidade ou essência fixa”.³¹⁰

A implicação da ideia bernsteiniana me parece bastante relevante, até mesmo crucial, no que diz respeito ao que vem se constituindo como o *corpus* ensaístico da obra de Marília Garcia, considerado do ponto de vista da produção. A forte dimensão oral e conferencial de seus poemas-ensaios em curso desde “Blind light”, publicado em *Um teste de resistores*, é um aspecto não apenas relevante como também disparador para o desenvolvimento de sua poética ensaística. Poética essa que parece operar, primeiro, tendo em vista a apresentação (e performance) em contextos acadêmicos e artísticos, seguida, posteriormente, por versões editadas e impressas do texto, bem como por reapresentações, também elas modificadas ou adaptadas ao novo contexto performativo. É o caso do que se passa, como vimos, em “Blind light” e em “Parque das ruínas”, e também o que acontece em “O poema no tubo de ensaio”.

Nesse último caso, quanto à relação, nos termos de Bernstein, entre a *performance do poema* e suas versões, fato é que “O poema no tubo de ensaio”, de modo análogo aos demais poemas-ensaios de Garcia sobre os quais nos debruçamos ao longo desse trabalho, foi apresentado pela primeira vez na III Jornada de Literatura Contemporânea da Unifesp, realizada em outubro de 2014, cujo sugestivo título era “As aventuras do ensaio”, recebendo a primeira versão impressa em 2016, publicada na antologia *Sobre poesia: outras vozes*, como vimos, como um de seus ensaios. Em 2018, entretanto, Marília Garcia publicará uma nova versão desse mesmo texto, a segunda impressa, em *Parque das ruínas*, livro autoral classificado com a etiqueta de poesia. Comparando as versões editadas e publicadas de 2016 e 2018, entre uma e outra, nota-se que o texto sofreu modificações. Por exemplo, a primeira versão impressa é composta de 14 partes ou capítulos numerados – a estruturação dos poemas-ensaios em partes ou capítulos enumerados é um procedimento recorrente em sua obra, presente também em “Blind light” e “Parque das ruínas” –, mais referências bibliográficas ao final. E apresenta citações ao longo de todo o corpo do texto, formatadas segundo as normas ABNT, dialogando com e performando a forma de apresentação do ensaio no âmbito acadêmico, como é possível ler, por exemplo, nos versos “(RONNEL, 2010,

³¹⁰ *Ibid.*

p.12)”,³¹¹ “(BENSE, 2014)”,³¹² “(STAROBINSKI, 2011, p.44)”,³¹³ “(DIDEROT, 1976, p. 288)”,³¹⁴ “(FRIEDRICH, 1968, p. 353)”,³¹⁵ ou “(HOCQUARD, 1998, XXIII).³¹⁶ Em *Parque das ruínas*, a segunda versão de “O poema no tubo de ensaio” não apresenta mais suas marcas acadêmicas: nem os versos com formatação no padrão ABNT, nem as referências bibliográficas. Os trechos provenientes de outros textos – ou seja, as citações – aparecem entre aspas e em itálico, marcando tratar-se de um poema composto por múltiplas vozes. Além disso, as 14 partes que o compõe são reorganizadas, incorporadas e diminuídas (mas não suprimidas) para 9, nesta versão intituladas. Os títulos, apresentados entre colchetes, são todos compostos com o verbo “testar” – em sua maioria conjugado no infinitivo: “[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]”; “[Testar a poesia]”.³¹⁷ A superexposição da palavra “teste” em suas variadas formas funciona como uma espécie de rima interna do poema, ao mesmo tempo que caracteriza o aspecto experimental do ensaio.

É possível visualizarmos os aspectos de diferenciação de uma a outra versão caracterizados acima, reunidos e condensados, por exemplo, no seguinte trecho:

6.

na polícia francesa precisei fazer um teste oftalmológico
o texto que me pediram para ler era um verbete da enciclopédia
de

[diderot:

“Prova, ensaio, experiência. Termos que se referem ao modo como passamos a conhecer os objetos. Pela *prova*, podemos ter certeza de que a coisa tem a qualidade que julgamos ter; pelo ensaio, vemos quais são suas qualidades; e, pela experiência, se ela é. [...] A experiência é relativa à existência, o ensaio ao uso, a prova aos atributos. Dizemos de um homem que ele é experimentado numa arte, se ele a pratica há muito tempo; de uma arma que foi aprovada se ela aguentou determinada quantidade de pólvora; e que ensaiamos uma roupa se a usamos uma primeira vez para ver se caiu bem” (DIDEROT, 1976, p. 288).³¹⁸

³¹¹ GARCIA, 2016, p. 75.

³¹² *Id.*, 2016, p. 76.

³¹³ *Id.*, 2016, p. 77.

³¹⁴ *Id.*, 2016, p. 78.

³¹⁵ *Id.*, 2016, p. 79.

³¹⁶ *Id.*, 2016, p. 84.

³¹⁷ GARCIA, 2018, p. 59; 64; 66; 68; 69; 71; 74; 76; 78.

³¹⁸ GARCIA, 2016, p. 78.

[TESTAR A VISTA]

na polícia francesa precisei fazer um teste oftalmológico
de leitura e o texto que me pediram para ler
era um verbete da enciclopédia de diderot:

*“Prova ensaio experiência
Termos que se referem ao modo como passamos a conhecer os
objetos Por meio da prova podemos ter certeza de que a coisa
tem
a qualidade que julgamos ter Por meio do ensaio vemos quais
são suas qualidades e por meio da experiência se ela é [...]*

*A experiência é relativa à existência
o ensaio ao uso
a prova aos atributos*

*Dizemos de um homem que ele é experimentado numa arte se ele
a pratica há muito tempo de uma arma que foi aprovada
se ela aguentou determinada quantidade de pólvora
e que ensaiamos/provamos uma roupa se a usamos uma primeira
vez para ver se caiu bem”³¹⁹*

Outra estrutura que se repete, considerada do ponto de vista da produção, na poética ensaística em Garcia, diz respeito ao adiamento como modo de composição e desenvolvimento do poema-ensaio enquanto forma. Em “Blind light” a estrutura de adiamento aparece, de partida, com o adiamento do começo do poema, que performa certa dificuldade para começar. Em “Parque das ruínas”, o adiamento se estrutura em torno da pergunta (“como ver o lugar?”) e da construção do diário sentimental da Pont Marie. No caso de “O poema no tubo de ensaio”, o motivo que organiza a estrutura de adiamento se relaciona com a proliferação semântica da palavra “teste” em suas variadas relações com a palavra “texto”, proliferação essa explicitada tanto por meio dos títulos de cada parte do poema, especificamente na segunda versão, mas, sobretudo, no aparecimento repetitivo, mas em diferença, dos usos dessa palavra por uma constelação de poetas (e poéticas) específicos, caros à autora.

No artigo “Será que esse teste poderia ser um ensaio? A repetição e a fuga em ‘O poema no tubo de ensaio’”, Rita Bittencourt e Bianca Mayer afirmam que “*teste* é o signo que incessantemente retorna” no texto.³²⁰ Sobre o retorno desse signo, que

³¹⁹ GARCIA, 2018, p. 68.

³²⁰ BITTENCOURT; MAYER, 2022, p. 43. Grifo das autoras.

é identificado à uma estrutura de repetição cara à Garcia enquanto procedimento de composição de sua obra, as autoras comentam:

Quando, no poema “Em loop, a fala do soldado” ([do livro *Câmera lenta*, de] 2017), Marília Garcia pergunta ao(a) leitor(a) “você já reparou que algumas imagens/ se repetem?” e, ainda, afirma “e eu não sei como parar/ a repetição”, ela parece relatar um processo que também acontece em “O poema no tubo de ensaio”.³²¹

Nesse poema-ensaio, durante as 22 páginas de sua 2ª versão, a poeta repete, segundo as autoras, “dentre as variações que a verbalizam ou a pluralizam, 85 vezes a palavra *teste*”.³²² 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)”.³²³ Assim, nas incessantes “repetições propostas e construídas no poema-ensaio”, as autoras destacam os atos de apropriação e citacionalidade, que elas nomeiam como “atos assumidos de roubo e de potencialização, no próprio poema-ensaio, de outros textos ou testes”.³²⁴

No que diz respeito à constelação de autores construída no poema, além de mobilizar textos de filósofos e ensaístas, como os de Montaigne, Avital Ronell, Diderot, Max Bense e Starobinski, em cujas citações estão sempre presentes o signo do “teste”, Marília Garcia também constela, nesse poema-ensaio, poetas que testaram a poesia e o poema em obras específicas. São eles: o francês Emmanuel Hocquard, com o livro *Um teste de solidão*; os americanos Charles Bernstein, com o poema “Um teste de poesia” e Louis Zukofsky, com o livro *Um teste de poesia*; e o brasileiro Haroldo de Campos, com suas *Galáxias*.

5.
nos anos 1990 o escritor americano charles bernstein
escreveu um poema chamado “um teste de poesia”.
eu queria falar desse seu teste mas vou falar de outro teste dos
anos 90
que é também um teste de poesia:
um teste de solidão de emmanuel hocquard.
um teste de solidão foi publicado em 1998
a história desse livro nos aproxima muito de Montaigne
(...)

³²¹ *Id.*, 2022, p. 39. As intervenções entre colchetes são minhas.

³²² *Id.*, 2022, p.40.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

9.

em 1948 o poeta americano louis zukofsky publicou o seu teste:
 uma antologia para comparação chamada *um teste de poesia*
 ele reuniu textos de várias épocas e os colocou lado a lado
 a antologia trazia traduções diferentes para um mesmo poema –
 por exemplo várias traduções para um mesmo trecho da
 odisseia
 ou então poemas distantes no tempo
 mas que tratavam do mesmo tema.
 era uma forma de buscar os parâmetros
 era uma forma de tentar ler de outro modo
 era uma forma de *testar*.
 (...)

11.

(...)

um teste de solidão é um poema longo composto de duas partes:
 ao todo 58 textos cada texto poderia ser um ensaio?
 se eu pudesse usar como subtítulo para o poema a palavra
 “ensaaios”
 poderia lê-lo como um livro de ensaios?
 o livro já tem um subtítulo espécie de “etiqueta”: *sonetos*.
 mas ao ler seus sonetos
 vejo que o uso da etiqueta serve para reforçar a ideia de *teste*
 pois não identificamos nos textos o que possa remeter à forma
 fixa

[clássic
a

afinal por que ele chama os textos de sonetos?
 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
 a avital ronell diz que testamos o mundo
 para chegarmos às perguntas mais simples que existem:
 “o que é isso?” “para que serve?”

12.

ao pensar em *subtítulos e etiquetas*
 lembro das *galáxias* do haroldo de campos.
 como poeta ensaísta que foi haroldo produziu muitos ensaios
 e muitos parâmetros para ler: paideuma traduções leituras.
 mas aqui não penso nos textos críticos. penso nas *galáxias*
 que têm algumas etiquetas: poema longo livro de viagens
 livro de

[ensaio
s

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?
galáxias parte dos materiais do mundo

(o visto ouvido vivido lido) e vai contar o percurso.
 montaigne diz que não quer ensinar nada
 (afinal *que sais-je?* ele pergunta) montaigne diz que quer
 “contar”.
 em um dos fragmentos de *galáxias*
 haroldo de campos narra três mortes ocorridas nos anos 60
 partindo das imagens que a mídia produziu desses
 acontecimentos.
 ele vai testar a linguagem e as imagens ele vai narrar a partir da

[experiência
 ele toma as mortes de Marilyn monroe che guevara e john
 kennedy
 (...)
 poderia ler essa *lâmina* de galáxias
 e colocar na balança para pesar como um ensaio
 mas queria falar do poema de charles bernstein “um teste de
 poesia”.³²⁵

A constelação fabricada por Marília Garcia explicita, no poema-ensaio, uma potência de relação entre o ensaio e o poema ao expor uma afinidade, por meio do teste, que não parece ser mera coincidência lexical.

3.

Proponho que “O poema no tubo de ensaio” seja lido como um ponto médio, quem sabe até como uma ponte, entre “Blind light” e “Parque das ruínas”. Isso porque ele dialoga muito diretamente com o conteúdo de *Um teste de resistores* (que se inicia com “Blind light”, poema-ensaio não só de abertura como matriz para os demais poemas presentes no livro) – evidentemente pela questão do teste, e pelo diálogo bastante explícito com as obras de Hocquard e Bernstein –, mas, sobretudo porque, também nele, as perguntas desempenham um papel fundamental. Sua primeira versão contém 45 perguntas formuladas com um ponto de interrogação e a segunda, 48. Além disso, entre outras coisas, a analogia e semelhança da estruturação de ambos os poemas-ensaios por intermédio das perguntas pode ainda ser notada pela menção recorrente ao poema de Bernstein, “um teste de poesia”, constituído inteiramente de perguntas, poema esse, por sua vez, cuja ideia e estrutura é apropriada por Marília para a composição do poema “Uma partida com Hilary Kaplan”, também citado (apenas na segunda versão) em “O poema no tubo

³²⁵ GARCIA, 2016, p. 78-83. Grifos da autora.

de ensaio”.³²⁶ Por fim, “O poema no tubo de ensaio” encerra-se com a reconstituição narrativa da *performance de um poema* de Bernstein, cujo título, em forma de pergunta, performa o teste, investigativo e ensaístico, de poesia realizado ao longo do texto: “O que faz um poema ser um poema?”.³²⁷

No caso de “Parque das ruínas”, a relação fica estabelecida através do modo como o “período francês” da autora, relativo à residência artística que a poeta realizou na Cité internationale des arts de Paris, em 2015, central para a composição desse poema-ensaio, também comparece em “O poema no tubo de ensaio”. Por exemplo, na menção aos atentados terroristas ao jornal francês *Charlie Hebdo* (“os atentados ao *charlie hebdo*/ aconteceram há exatamente um mês e a França entrou/ em alerta de segurança máximo chamado *vigipirate*.”)³²⁸ e às burocracias e trâmites relativos ao visto de sua residência artística (“embora eu tenha um visto que tirei no Brasil/ para passar 6 meses na França/ ele precisa ser ‘confirmado’ pelos órgãos franceses então/ tive que mandar de novo uma série de documentos para o OFII/ *office français de l’immigration et le l’intégration*”).³²⁹ A “contaminação” dos motivos franceses que se desdobram em “Parque das ruínas” sem dúvida é intensificada pelo trabalho de reescrita de uma versão a outra.

Assim, mesmo que no livro *Parque das ruínas* a segunda versão de “O poema no tubo de ensaio” venha depois do poema-ensaio que o intitula, sua existência enquanto texto é anterior e possibilita enxergar o acúmulo, bem como a transmissão de procedimentos ensaísticos desenvolvido durante o trabalho de composição, de um poema-ensaio a outro.

4.

Se retornarmos à antologia híbrida *Sobre poesia: outras vozes*, em seu posfácio, Marcos Siscar diz que as antologias de poesia contemporânea tornaram-se um fato relativamente rotineiro no mercado editorial. Mas a ideia de reunir, junto aos poemas, textos ensaísticos desses mesmos poetas não deixava de ser um gesto incomum. E, por conta disso, esta seria “uma antologia experimental”,³³⁰ por

³²⁶ Cf. GARCIA, 2018, p. 78.

³²⁷ Cf. GARCIA, 2016, p. 84-85; GARCIA, 2018, p. 78-79.

³²⁸ *Id.*, 2016, p. 74. Grifos da autora.

³²⁹ *Ibid.* Grifos da autora

³³⁰ SISCAR, 2016, p. 133.

explicitar justamente o caráter experimental dos trabalhos que a integra. E esclarece: “Experimental, nesse contexto, querendo dizer, mais precisamente, a capacidade que uma proposta tem de se colocar em funcionamento a partir da nomeação de suas próprias referências, de seus próprios desafios e, idealmente, de suas próprias dificuldades”.³³¹ Entretanto, continua, talvez o ponto mais radical de uma experimentação como essa:

(...) seja aquele em que **a articulação entre ensaio e poema**, tal como proposta pela estrutura do livro, **rompe-se, de dentro, investindo o ensaio do poder de associação característico da poesia ou, ainda, incorporando ao poema referências convencionais ou sintagmas reflexivos que remetem à reflexão ensaística**. A escrita nesses casos pode ser associada a um “modo de tradução”, como diz um dos trabalhos.³³²

O trabalho, na antologia, que associa a escrita “ao modo da tradução”³³³ e ao mesmo tempo radicaliza a experimentação proposta pelo livro na articulação entre o poema e o ensaio (e o poeta e o ensaísta ou o crítico) é, justamente, a peça de Marília Garcia, seu poema-ensaio. Siscar arremata sua argumentação afirmando que, nesse sentido, “traduzir” seria um modo de ensaiar, ou seja, de experimentar e testar, de pôr à prova “a restrição que determinadas categorias genéricas impõem ao pensamento e à linguagem, a fim de colocar a serviço do texto a hipótese segundo a qual habilidades de leitura de poesia podem ser importantes no contato com o ensaio, e vice-versa”.³³⁴

Falar de uma escrita experimental entre o ensaio e o poema operada exemplarmente por Marília Garcia em “O poema no tubo de ensaio” como um modo de tradução remete-nos a um de seus ofícios, tendo em vista que a poeta trabalha também como tradutora de textos. Mais especificamente, a mais um “ensaio sobre o ensaio”, dessa vez escrito pelo estadunidense David Lazar, e traduzido para o português por Garcia, chamado “O gênero *queer*”.

Escrito originalmente em língua inglesa, “O gênero *queer*” é um ensaio que teoria o ensaio apresentando a ligação entre *genre*, “gênero literário”, e *gender*, condição identitária de gênero, a partir da etimologia comum dessas palavras, tendo

³³¹ *Id.*, 2016, p. 136.

³³² *Ibid.*

³³³ GARCIA, 2016, p. 75.

³³⁴ SISCAR, 2016, p. 136.

em vista exemplos de usos antigos da palavra *genre* fazendo referência a diferentes tipos de pessoas. Cito:

As palavras “*genre*” e “*gender*” estão ligadas de modo indissolúvel, entrelaçadas em sua etimologia. Está claro que as duas surgem em um sistema de raízes entrelaçadas que aludem a tipologias, distinções, estilos – e são quase homônimas, irmãs gêmeas do som. Uma busca por “*genre*” no dicionário aponta para “*gender*”. Há exemplos de usos antigos de “*genre*” no dicionário de inglês de Oxford que se referem a diferentes tipos de pessoas; curiosamente, o primeiro, utilizado por Lady Morgan, é o seguinte: “Mas que gênero [*genre*] de personalidade é esta [...] que, levando em conta de verdade a vida e os costumes, não se pareceria com mais ninguém?” (1818).³³⁵

Sendo gênero (*genre*) e gênero (*gender*) categorias endereçadas a coisas bastante distintas (a literatura e o sexo), no caso das categorias de gênero sexual, haveria uma para nomear a sexualidade de difícil categorização dentro dos padrões normativos: o *queer*. No caso dos gêneros literários, o gênero de difícil definição é o ensaio.

Tão *queer* pensar que um dos primeiros usos de “*genre*” indique uma pessoa impossível de ser caracterizada. Afinal, *genre* é uma categoria. *Gender* também. E a categoria de *genre* difícil ou impossível de ser definida – o ensaio – também é *queer*. O ensaio é o gênero [*genre*] *queer*.³³⁶

Amparado na apropriação que faz do pensamento sobre o gênero proposto por Jutith Butler em *Problemas de gênero*, sobretudo na hipótese de que o gênero não se identifica, mas se *performa*, Lazar nomeará o ensaio como um gênero *queer*. Não apenas porque o ensaio seria uma forma de difícil classificação, como por ele resistir “aos binarismos clássicos de gênero” literário, apresentando-se a partir de “uma instabilidade contínua”, de uma “performatividade” e também de uma “hibridez”.³³⁷ *Queer*, essa palavra que problematiza as categorias normativas de identidade de gênero socialmente, pode então ser utilizada como uma categoria epistemológica para se aproximar e tentar caracterizar tudo aquilo que é, por rigor, de difícil identificação; para falar daquilo que nos confundiria ao confundir normatividades genéricas.

³³⁵ LAZAR, 2020, p. 17. Grifos do autor.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Cf. LAZAR, 2020, respectivamente, p. 18; p. 19; p. 21.

O ensaio como gênero *queer*, como um gênero confuso,³³⁸ me remete ao nascimento da Estética enquanto disciplina filosófica autônoma, com Alexander Baumgarten e a sua designação de “conhecimento do confuso”.³³⁹ Veja bem, não conhecimento *confuso*, mas conhecimento *do* confuso, o que significa dizer, naquele contexto, reconhecer a Estética (e, no bojo dela, os fenômenos artísticos) como o âmbito do conhecimento que deseja olhar para as coisas (em seu vocabulário, para os fenômenos) sensíveis em sua totalidade, inteireza e complexidade, com o rigor que lhes é próprio (que diria respeito à singularidade) e não de modo alheio, com o rigor, por exemplo, analítico ou abstrato, metodicamente guiado pela dissecação, separação e divisão dos objetos. E foi justamente no seio da Estética enquanto disciplina autônoma na história da filosofia que a concepção moderna de crítica de arte foi forjada, no final do século XVIII e início do XIX, como reflexão, desdobramento e continuação da obra, encontrando no ensaio a forma que abrigaria a especulação da verdade singular de cada obra, especulação essa que seria, ao mesmo tempo, criativa e reflexiva.

Aqui a ideia de confusão ganha um novo sentido que muito nos interessa. Nesse movimento, a crítica teria a chance de se *confundir* com a própria obra. Já disse também anteriormente que, na longa história de relação entre filosofia e arte, a crítica parece não saber se decidir entre o exercício de produção de juízos sobre o estatuto da obra de arte em geral ou o de se aproximar demasiadamente de cada obra singular a ponto de desvelar não apenas seus procedimentos formais, mas tentar incorporá-los à forma de composição da crítica sobre a obra, ou seja, se confundir com eles. De um lado, estaria a reflexão do filósofo sobre a ideia de arte; do outro, a concepção de que a crítica de arte deve ser, ela mesma, artística, quer dizer, poética. Há quem mostre a possibilidade de se caminhar em ambos os lados ao mesmo tempo, estabelecendo, entre eles, uma ponte que, no âmbito desta pesquisa em torno da obra de Marília Garcia, se conforma num nome: o poema-ensaio.

³³⁸ Gostaria de deixar esclarecer que, no âmbito desta tese, não estamos associando a identidade de gênero *queer* à ideia de confusão, como uma espécie de predicado de pessoas confusas. Essa não é de modo algum a associação que está sendo feita ou proposta aqui.

³³⁹ CASSIRER, 1992, p. 444.

5.

Para finalizar, gostaria de voltar a “O poema no tubo de ensaio” e compartilhar uma dúvida em tive dois momentos sobre o poema-ensaio como forma:

E-mail 1:



Jessica Di Chiara <jessica.dichiara@gmail.com>

dividindo uma dúvida

7 mensagens

Jessica Di Chiara <jessica.dichiara@gmail.com>
 Para: marília garcia <mariliagarcias@gmail.com>

 abril de 2022

oi marília! como você está?

escrevo pra partilhar uma dúvida que tem me acompanhado nos últimos tempos, mas também na esperança de quem pede uma ajuda

muitas pessoas, e eu mesma incluída aí, têm utilizado a palavra poema-ensaio para, digamos assim, definir ou categorizar alguns de seus poemas -- sobretudo aqueles que são a versão impressa de textos que surgiram a princípio para serem lidos e apresentados em contextos de falas para um público universitário ou de pesquisadores. estive inclusive lendo a dissertação da catarina gonçalves e ela nos apresenta até a cronologia dos poemas-ensaio na sua obra, que teria início com blind light.

entretanto, de onde é que surgiu essa categoria, o "poema-ensaio"? você arriscaria alguma hipótese ou teria um percurso de leitura para me indicar?

um beijinho,
 jessica

E-mail 2:



Jessica Di Chiara <jessica.dichiara@gmail.com>

dividindo uma dúvida

4 mensagens

Jessica Di Chiara <jessica.dichiara@gmail.com>
 Para: ondeeunaoestou@gmail.com

dezembro de 2022

olá paloma! tudo bem?

instigada por um detalhe da sua última palestra performance no ciclo *Em obras [ao trabalho]* e pelo bate-papo em torno do tema da tradução de poesia entre você, o Rubens e a Marília na última semana, escrevo para partilhar uma dúvida de pesquisa que tem me acompanhado nos últimos tempos

muitas pessoas têm utilizado a etiqueta "poema-ensaio" para se referir ao trabalho poético de algumas escritoras contemporâneas (penso na Marília Garcia aqui no Brasil, na Tamara Kamenszain na Argentina ou na Anne Carson) e também em sua própria atividade como escritora, Paloma) que transitam entre a crítica, a tradução, a atividade docente e a vida literária e artística, e cujas obras, sem perder seu traço poético, guardam um tom mais reflexivo e teórico ao mesmo tempo que biográfico.

entretanto, eu me pergunto, de onde é que surgiu essa categoria, o "poema-ensaio"?

você arriscaria alguma hipótese ou teria um percurso de leitura para me indicar? ando à procura de uma genealogia do poema-ensaio e fico instigada pela falta de textos críticos que abordem teoricamente essa etiqueta, nem que seja para falar da impossibilidade de definir uma forma que seria, por natureza, híbrida. os textos que encontrei analisam obras específicas sem dialogar exatamente com uma teoria dos gêneros ou das formas, sobretudo pensando aspectos da obra da Marília ou da Anne Carson; tomam a etiqueta como ponto de partida e não a desdobram ou a pensam de modo mais detido -- nem que seja para falar justamente da dificuldade de sua caracterização, um traço muito comum nas teorias do ensaio do século XX, por exemplo.

como tanto em sua palestra performance quanto no bate-papo sobre tradução a questão do poema-ensaio foi mencionada por você a partir da obra de duas escritoras do seu interesse (no primeiro caso, a Leslie Kaplan - e, no segundo, a Tamara), fiquei com essa vontade forte de te escrever para saber se você teria algumas indicações e/ou sugestões de textos e leituras que pudessem me ajudar a pensar nessa direção mais reflexiva/teórica/filosófica e ao mesmo tempo construir um itinerário genealógico para o poema-ensaio.

um beijinho,
 jessica

Os e-mails foram enviados, respectivamente, para a própria Marília Garcia, autora de "O poema no tubo de ensaio", e para a Paloma Vidal, professora, escritora e uma das organizadoras da III Jornada de Literatura Contemporânea da Unifesp, "As aventuras do ensaio", no qual o poema-ensaio de Marília foi apresentado pela primeira vez. Ambas gentilmente retornaram a mensagem.

Em sua resposta, Marília disse ter adorado a pergunta, mas que não tinha uma resposta muito organizada nem objetiva. Ela mesma não sabia muito bem como passou a nomear poemas assim, sendo que, em seus próprios textos, a etiqueta nunca apareceu. Mas disse que começou a usar tanto o termo quanto a forma a partir da leitura e da convivência com textos de poetas que escreveram e escrevem caminhando nas fronteiras dos gêneros, como: David Antin, Anne Carson, Charles

Bernstein, Emmanuel Hocquard, Natalie Quintane e etc. E, antes disso tudo, menciona a importância a importância dos irmãos Campos: das *Galáxias*, de Haroldo de Campos, mas também do livro *O anticrítico* de Augusto de Campos.

Já a Paloma disse, em sua resposta, que tem utilizado esse termo, “poema-ensaio”, assim como outros hifienizados, para se referir a textos que apresentam um trânsito entre gêneros, contrabandeando elementos de um para o outro. Lhe parece interessante a possibilidade de colocar lado a lado dois nomes que têm ressonâncias próprias e que, juntas, disseminam muitos sentidos. Nesse sentido, parte das teorizações em torno dessa forma híbrida, fronteira ou hifienizada viriam desses próprios textos híbridos, como no caso do texto de Marília Garcia; outras viriam das teorias do ensaio, e, nesse caso, ela menciona o texto de Jean Starobinski,³⁴⁰ e também, por fim, de alguns textos da teoria do cinema, a partir das ideias em torno do filme-ensaio, como os de Ilana Feldman.³⁴¹ A menção a textos da teoria do cinema a partir da ideia do filme-ensaio me parece preciosa, pois, de fato, parece ser no contexto da crítica cinematográfica que o traço ensaístico das obras artísticas produzidas a partir da segunda metade do século XX é identificado, remetendo, nesse caso, à crítica de André Bazin sobre o filme “Carta à Sibéria”, de Chris Marker, que, segundo Timothy Corrigan, apresenta o primeiro uso da designação “filme-ensaio”.³⁴² Mas, para ela, a ideia principal é que poemas-ensaios são *textos pensantes*, que tendem a *narrar suas próprias descobertas, exibindo seus processos de investigação* em torno de algumas questões.

Quanto a mim, posso dizer que, desde a primeira leitura, “O poema no tubo de ensaio” foi ao encontro de minhas referências teóricas em torno das ideias de ensaio e de crítica, confundiu-as e produziu algo novo. E depois confundiu tudo mais uma vez, ao relançar-se em *Parque das ruínas*. Para mim, era um ensaio escrito em versos e virou um poema-ensaio. Ele performa a sua própria teoria, o seu próprio tema, assume o assunto de seu pensamento. De palestra em jornada acadêmica à ensaio publicado em antologia crítica à poema em livro autoral, se a

³⁴⁰ O já bastante citado e trabalhado texto, no âmbito desta tese, “É possível definir o ensaio?”, de 1985.

³⁴¹ Paloma, em sua resposta, não referencia nenhum texto específico de Ilana Feldman, professora da Escola de Comunicação da UFRJ, que desenvolve pesquisas sobre testemunho e autobiografia entre cinema e literatura. Pesquisadora da obra de Eduardo Coutinho no doutorado e de David Perlov, no pós-doutorado, publicou uma série de artigos e livros em torno da obra desses autores e desses temas. Destaco os ensaios “Não entender”, de 2017, e “Não ver”, de 2021, publicados, respectivamente, nas edições de número 27 e 38 da Revista Serrote.

³⁴² Cf. a esse respeito, a seção 1.2. *Um teste de resistores* e a invenção do poema ensaio, p. 50-61.

origem pode nos interessar como um mito, de algum modo “O poema no tubo de ensaio” é o ponto originário de investigação desta pesquisa de doutorado. Nesse sentido, é o meu mito pessoal de origem, numa genealogia daquilo que, desde então, passo a perseguir na convivência entre a crítica e a criação, entre o pensamento e a sensibilidade, entre o ensaio e o poema. Ele *informa* e *enforma* a amizade das formas: o paradoxo resultante da existência do poema que, ao mesmo tempo, é ensaio. Acho que é, mais ou menos, isso.

Na época as coisas estavam confusas na minha cabeça. E não que hoje elas não estejam. Mas estão confusas de um modo diferente. Hoje penso que, a partir de meu encontro com “O poema no tubo de ensaio”, disparador para uma investigação que culminou no encontro do poema-ensaio como forma, foi possível ler, talvez, algo como um gesto instaurador (e por isso eu digo aqui originário); análogo ao famoso gesto de Marcel Duchamp com seus *ready-made* para Arthur Danto em *Transfiguração do lugar comum*: um gesto, sobretudo, transfigurador dos lugares comuns atribuídos aos gêneros. Mas, mais que isso, olhando para o traço ensaístico da produção poética de Marília Garcia, talvez seja mais correto caracterizá-lo, não como uma forma ou como um gênero, e sim como uma *atitude mental*. A atitude, como Paloma Vidal respondeu, de pensamento e investigação. Silvio Lima foi quem considerou o ensaio desde o ponto de vista de uma *atitude*. Isso está formulado, em tom de pergunta, na “Nótula” introdutória do livro assinado pelo teórico português, *Ensaio sobre a essência do ensaio*, que data de 1946.

Pergunto: que é o ensaio?

Um gênero literário – como o são a epopeia, a tragédia, a égloga, a elegia, o soneto, a comédia – ou uma *atitude mental*, de determinadas características e tendências?

Ou uma coisa e outra?

Como se explicam a fortuna afortunada da palavra ensaio, o seu constante e universal emprego, a sua generalização a todos os domínios da actividade intelectual (ciências puras, ciências aplicadas)?

(...)

Eis aqui um feixe de problemas – inquietantes e finos – a que tencionamos dar, na medida do possível, resposta. (...)

Acolha, o Leitor, pacientemente, este estudo como uma tentativa pessoal de interpretação de o que seja o ensaio, e espie o seu desenrolo até o final. A progressiva iluminação dos problemas far-lhe-á compreender porque razões demos ao presente livrinho o título de ensaio sobre a essência do ensaio.

(...)

Da análise dos problemas aqui tratados cremos trazer, modestissimamente, algumas poucas luzes, porém, não as

apresentamos como insubstituíveis por outras, ou como únicas, mas sim como luzes de luz provável que buscam tornar inteligíveis, ou inteligenciáveis, as aparências dos problemas propostos.³⁴³

Um gênero literário sim. Uma atitude mental também. Atitude essa que pode ser generalizada, segundo Lima, a todos os domínios da atividade intelectual, nas humanidades e nas artes. É o que temos visto acontecer. É o que nos mostra, por fim, os poemas-ensaios da poeta Marília Garcia.

³⁴³ LIMA, Silvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Coimbra, 1946, p. 7-8. Grifo meu.

4 sem fim

Eros e crítica: carta para Rafael Zacca³⁴⁴

Querido amigo,

Você me convidou para escrever o prefácio do seu livro – o primeiro dedicado ao exercício e à reflexão sobre a crítica de arte – quando eu ainda estava em Portugal fazendo o doutorado sanduíche. Essa carta atravessou um oceano e dois continentes, e veio comigo, ainda incompleta, de volta ao Brasil. *Formas nômade* é o nome do livro onde vemos agora erguido um mosaico do trabalho de alguém que está, pelo menos desde 2016, escrevendo, pensando e disputando publicamente os sentidos e as formas da crítica de arte, sobretudo da crítica de poesia, no país, dentro e fora das universidades e dos círculos especializados. E me dou conta de que o seu convite chega a mim no momento em que mais estive nômade na vida.

Em pouco mais de um ano, por amor e por estudo, me desloquei muito. Habitei provisoriamente inúmeras casas aqui e em Portugal (me espanto ao fazer as contas: do final de 2019 até o início de 2021, oito ao todo), acompanhada pela sensação constante da transitoriedade: “estou de passagem, não demoro muito aqui”. Uma tal coincidência gerou espanto, esse sentimento tão caro ao exercício da filosofia, e que você conhece bem. Mas logo o espanto foi substituído por outra sensação; um espanto de segunda ordem, eu diria, que gerou, por sua vez, um efeito de reconhecimento.

Isso porque, olhando para trás, para o nosso passado recente – o meu, o seu e o do Brasil – percebi, Zacca, coincidir o estado de nomadismo com o que nomeio genericamente aqui de formação. Ingressar em instituições federais públicas de ensino, no meu caso desde o ensino médio e no seu desde a graduação, a partir da ampliação de vagas nas universidades públicas e da criação dos institutos federais, fruto das políticas educacionais de Fernando Haddad nos governos de Lula e Dilma

³⁴⁴ Versão modificada do texto publicado como prefácio do livro *Formas nômade – arte, política e crítica hoje*, de Rafael Zacca, publicado em 2021 pela editora Urutau.

Rousseff, forneceu o solo para o nomadismo de pessoas jovens suburbanas e interioranas, filhas de trabalhadores e trabalhadoras das cidades e dos campos que, antes, eram impelidos a se deslocarem talvez não como nômades, mas sobretudo como migrantes – não em busca de estudo, mas sim de emprego, fugindo da miséria material que o esquecimento programático do Estado de certas regiões do país produz. Foi inclusive a universidade pública e a formação o solo para a nossa amizade florescer: nos conhecemos e construímos essa amizade na UFF, quando cada um de nós se deslocou, como um nômade, em direção à Filosofia e à reflexão sobre a arte – você a partir da História e eu das Ciências Sociais.

Uso aqui a metáfora do solo, e ela vem bem a calhar. Primeiro, porque a etimologia da palavra nômade remete não apenas à errância e à vacância desorientada de um indivíduo ou de um grupo, mas também ao movimento de deslocamento que acontece no interior de um mesmo solo, de uma mesma geografia. Nômades são também, no princípio, povos que vivem permanentemente mudando de lugar em busca de novas pastagens para os animais que os acompanham e fornecem força, proteção e alimento. Por isso, por mais diferentes que sejam as novas pastagens, elas precisam conservar algo em comum. É assim que os povos nômades da floresta o são dentro da floresta; os do deserto o são entre as areias e os oásis; e os nômades urbanos circulam de cidade a cidade. É assim que nós, dois nômades da universidade, nos movemos dentro dela. “Nada se move menos que um nômade”, foi Gilles Deleuze quem disse isso. Uma frase a princípio estranha, porque produz uma identificação pela subtração (o “menos” da frase) entre pares opostos, o movimento e o repouso. Pude escutá-la pela primeira vez, assim como você, pela boca das atrizes de *Nômades*, essa peça escrita a quatro mãos pelo Marcio Abreu e pelo Patrick Pessoa (esse amigo que nos ensinou muito sobre a relação entre filosofia e arte e foi fundamental para a nossa formação “nomadológica”). Mas essa metáfora do solo também vem bem a calhar porque, em segundo lugar, ela reaparece modificada através do que Walter Benjamin diz ser a tarefa da crítica de arte, pensamento que fundamenta e liga cada um dos escritos críticos de seu livro. O próprio Benjamin foi considerado por seus biógrafos como um *nômade acadêmico*,³⁴⁵ e sobre a tarefa do crítico, ele nos explica apresentando

³⁴⁵ A expressão é de H. Eliand e M. W. Jennings, que intitula o capítulo “Nômade acadêmico” do livro *Walter Benjamin: A critical life*, Londres: Harvard University Press, 2014, p. 177-234.

essa imagem, que inclusive intitula a sua tese de doutorado: “transpor plantas do jardim da arte para a terra estranha do saber”.³⁴⁶

Como você mesmo disse no ensaio “Éden é o mundo”, a primeira das dezoito críticas que podemos ler em *Formas nômade*s, “para um moleque do Méier, que transitou sua infância e adolescência entre os bairros de Madureira, Vila Valqueire, Cascadura, Sulacap, Realengo, Bangu, Senador Camará, Engenho Novo, Engenho de Dentro, Água Santa, para esse garoto só seria possível acessar e conversar com (...) o tema da criação a partir de uma desorientação fundamental”,³⁴⁷ ou seja, a partir de um nomadismo. Provavelmente esse garoto que ainda é você, Rafa, se formou como poeta e crítico enquanto se deslocava, indo do Rio a Niterói e do Méier a Gávea de transporte público, lendo e estudando não apenas no silêncio das bibliotecas, no espaço das salas de aula ou na solidão dos quartos, mas no meio da rua e das gentes todas – nos ônibus, metrô e barcas, e também no meio das praças, dos bares e das oficinas. Walter Benjamin pegou o 457, assim como Anne Carson, Baudelaire, Drummond e Stella do Patrocínio usaram a linha 2 do metrô. Adorno ouviu pagode romântico e Platão, acompanhado por Lukács, bebeu e comeu no Codorna do Feio. Mas o que isso tem a ver com o trabalho do crítico?

Não sei responder com certeza. Você sabe como tenho dificuldade em dizer com certeza qualquer coisa, como sou indecisa escrevendo. Mas, lendo os seus textos e convivendo contigo, só me vem à boca uma única resposta, e foi você mesmo quem me deu ela: a crítica de arte é resultado daquilo que surge do encontro entre o expediente e a pobreza. Como *Eros*, a deidade relativa ao amor na mitologia grega. A crítica teria então muito de amor e de prazer. E de partilha – como num banquete, convocando à mesa para a conversa àquelas e àqueles que estão envolvidos no processo de produção do sentido de uma obra (poetas, críticos, editores, estudantes, professores, leitores...). E conservaria, em si, o mistério que é gostar de algo ou alguém. A crítica como forma de amor, ou então a crítica amadora, como você propõe na carta que escreveu à Marcela Cantuária (e publicou em forma de crítica).

“*Todas as cartas são cartas de amor*”: é um clichê, mas é verdade. E o que é o amor? Essa pergunta platônica ninguém respondeu tão bem quanto o sambista

³⁴⁶ BENJAMIN, 2015, p. 120.

³⁴⁷ ZACCA, 2021, p. 21.

brasileiro Arlindo Cruz. Na música “O que é o amor”, escrita assim, afirmativamente e sem interrogação, ele canta:

Se perguntarem o que é o amor pra mim
 Não sei responder
 Não sei explicar
 Mas sei que o amor nasceu dentro de mim
 Me fez renascer
 Me fez despertar

Me disseram uma vez
 Que o danado do amor pode ser fatal
 Dor sem ter remédio pra curar
 Me disseram também
 Que o amor faz o bem
 E que vence o mau
 E até hoje, ninguém conseguiu definir o que é o amor

Quando a gente ama, brilha mais que o sol
 É muita luz, é emoção, o amor
 Quando a gente ama, é o clarão do luar
 Que vem abençoar o nosso amor

Sem definição, o amor, na música de Arlindo Cruz, é esse *quando*. E eu acho isso lindo. Não dá pra dizer o que é o amor. Mas dá pra dizer *quando* é amor. A gente não sabe o que é, mas sabe quando é.

Do mesmo modo, o crítico amador não está interessado em dizer o que é arte ou o que é poema, mas é impelido a escrever *quando* experimenta uma obra, um poema. Sem saber o que é a obra antes do encontro com ela, a crítica amadora parece desejar falar sobre isso que, na arte ou no poema, brilha mais que o sol e faz despertar para o mundo e para as coisas. A crítica amadora como o trabalho de eternizar, para si e para os outros, a experiência do instante do encontro. Baudelaire fala de algo parecido acontecendo no amor à primeira e à última vista à sua passante.

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
 Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
 Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
 Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
 Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
 No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
 A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,

Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
 Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!³⁴⁸

A crítica, que poderia ser concebida como uma forma de conhecimento sobre a obra, se coloca, no modo do amor, privilegiando a mediação da experiência. O *quando* talvez como isso: o conhecimento da crítica amadora se apresenta quando a experiência com uma obra acontece.

Rafa, muitos dos textos aqui reunidos não me são estranhos e estão no mundo em outros suportes e de outras formas. Foram lidos, partilhados e comentados à medida em que foram sendo produzidos. São escritos de ocasião, circunstanciais, e guardam em si a força, ao menos para mim, desse *quando* que o Arlindo toca.

*

Como você mesmo disse, sua carta abrindo o livro mimetiza o gesto de Lukács que, também em seu primeiro livro de crítica, escreve a um amigo procurando elaborar para si e para os outros aquilo que daria unidade ao conjunto da obra que via pronta em suas mãos. Assim como este *Formas nômades*, *A alma e as formas* reúne, debaixo do mesmo guarda-chuva que é um livro, alguma diversidade. Entretanto, podemos dizer que essa é uma diversidade menos diversa – porque Lukács pode até ter lido Aristóteles, mas certamente lhe faltou a experiência de ouvir o falatório de Stella do Patrocínio. *Formas nômades* radicaliza, assim, a experiência inaugurada pelo jovem ensaísta húngaro, pois aqui não podemos atribuir a unidade nem à forma nem ao conteúdo. É um livro, então, que não produz comunidade, porque além de não conceber a crítica como juízo, não ajuíza sobre a forma, antes a experimenta. Tem uma geografia rebelde – ensaios, palestras, cartas, entrevistas... – porque não deseja forçar a realidade a uma só matéria. É a reunião e a convivência não daquilo que se apresenta “em comum” (a forma), mas a possibilidade de o “incomum” existir (as forças). A incomunidade e o inconformismo de mãos dadas.

³⁴⁸ BAUDELAIRE, 1985, p. 361.

Enquanto estive em Lisboa, tive notícias do pensamento de Silvio Lima, um teórico português do ensaio que, um pouco antes de Adorno e seu “O ensaio como forma”, escreveu um livro muito pouco ensaístico chamado *Ensaio sobre a essência do ensaio*, publicado em 1946. Nele, o ensaio é caracterizado, sobretudo, como uma *atitude*. Não uma forma, nem um gênero, mas uma atitude. E a atitude que dá unidade a este seu livro não é outra senão a do amor. A forma nômade encontra unidade na prática da crítica amadora, e a crítica amadora parece ganhar corpo na forma da correspondência. O crítico amador é aquele que sabe que não sabe nada sobre a obra antes do encontro, e que percebe, no encontro com a obra, que acabou de aprender alguma coisa que era quase capaz de transformar esse aprendizado em crítica, mas lhe faltou recursos. Sempre falta alguma coisa. O saber do crítico amador não precede o encontro com a obra. É, mais uma vez, aquele *quando*. Ele fala com impropriedade. E com muito prazer.

*

“Todas as cartas de amor são ridículas”.

Sei que até aqui não falei objetivamente sobre a amizade e sobre a forma do ensaio, nem abordei as possíveis afinidades entre esse modo singular de se relacionar com os outros e essa forma singular de escrever sobre as coisas, assunto que é tema de minha pesquisa no doutorado e acredito que um dos motivos para o convite à escrita deste prefácio.

Nunca soubemos qual foi a resposta que o jovem filósofo húngaro recebera de seu amigo Leo Popper. O seu livro, Rafa, se distancia 110 anos daquele. Essa é a minha carta de amor para você, meu amigo. Há alguns anos marquei meu corpo com uma frase que você gosta muito: *só o desejo ensina*. É um refrão que costumamos repetir um ao outro quando estamos quebrados ou extasiados. Aprendo muito contigo, meu amigo, não apenas sobre a arte da crítica de arte, mas sobretudo sobre a arte de viver a vida. Como é importante estar aqui contigo, dizendo essas coisas para você e praquelles que, daqui em diante, lerão o seu livro.

Um beijinho,

Jessica

O fim se parece muito com o começo

Gostaria de começar esse texto de encerramento narrando um episódio que me atravessou enquanto concluía a escrita desta tese. No dia 21 de março de 2024, estive no auditório do RDC, na PUC-Rio, para assistir à mesa “Limites do ficcional: redefinições contemporâneas” do seminário História e Ficção: as formas do (des)encontro. A mesa contou com as falas de Luciene de Azevedo, Ieda Magri e Felipe Charbel. A Luciene de Azevedo apresentou um texto sobre a ambivalência das produções literárias do presente a partir da dupla “ficção” e “não ficção”, chegando ao pensamento crítico de Saidya Hartman e seu método da “fabulação crítica”, que combina – segundo minhas anotações da fala de Luciene – pesquisa rigorosa com ficção, produzindo textos que caminham entre o ensaio e a literatura, numa prosa marcadamente poética. A Ieda Magri, partindo de uma citação da Virgínia Woolf, se não me engano, de *Um teto todo seu*, trouxe a abordagem de uma certa “sombra” (a sombra da letra “i”, que, em inglês, é também o pronome pessoal “eu”), que atravessaria a escrita contemporânea: a sombra minoritária daquele(a) que escreve, trazendo uma reflexão, então, sobre o pequeno “eu” e os limites do ficcional. Por fim, a fala de Felipe Charbel deu liga a toda a mesa porque nomeou, entre a ficção e a não ficção, um certo *traço ensaístico* nas produções contemporâneas. Apoiado em uma contribuição portuguesa para as teorias do ensaio, a partir do pensamento de Silvio Lima, mas também de Abel Barros Baptista, ele identificou o traço ensaístico dessas produções menos a uma forma específica e mais a uma *atitude mental* ou intelectual.

A mesa do seminário em questão se dedicava, assim, desde a História e a Literatura enquanto campos disciplinares e de pesquisa, a pensar a relação entre os tais limites do ficcional e suas formas de encontro ou desencontro na contemporaneidade, sobretudo a partir de exemplos provindos da prosa. Entretanto, achei não só pertinente como produtivo me apropriar desse modo de se colocar a questão para indagarmos, então, do que falamos, ao longo desta tese, desde o pensamento filosófico, quando dizemos que um poema tem traços ensaísticos. Que aspectos de uma obra poética buscamos sublinhar quando convocamos a tradição do ensaio para nos referirmos a um texto que não é propriamente um ensaio?

Chamar, por exemplo, os poemas-ensaios de Marília Garcia de formas híbridas³⁴⁹, inespecíficas³⁵⁰, limiares ou fronteiriças pode ser um jeito eficiente de identificar, em sua obra, certas tendências da literatura, em verso ou em prosa, presentes na atualidade. Entretanto, ao mesmo tempo, tais categorias nos fazem compreender muito pouco sobre a peculiaridade ou a especificidade de cada um de seus poemas, sobre o modo o qual a poeta encontrou, do ponto de vista da produção, para renovar, testar, pensar, experimentar e criticar as formas da poesia em seu fazer artístico. Afinal, dizer de um poema que este é uma peça híbrida ou fronteiriça informa pouco sobre os procedimentos e as maneiras como a prática da escrita poética chega a se confundir com a da escrita ensaística, entendida, neste caso, como escrita teórica ou crítica.

Por isso, ao longo deste trabalho tentei, sempre que possível, buscar fazer o exercício de distanciamento de uma modalidade da crítica que supostamente teria mais interesse pelo produto final que resultaria do encontro e da convivência entre o poema e o ensaio, buscando ressaltar, por sua vez, o processo (ou a atitude) em jogo no próprio modo de composição do poema-ensaio em Marília Garcia. Sua atitude de pesar, de testar, de mesclar e pôr à prova as convenções dos discursos, dos atores (autores) e dos gêneros. Tal atitude, nos três poemas em que nos debruçamos – “Blind light”, “Parque das ruínas” e “O poema no tubo de ensaio” –, afirmamos ser ensaística em quase todas as suas etapas. E é por esta razão que seus poemas recebem o nome (ou a etiqueta) de poemas-ensaios. O anseio por fazer diferente, o gosto por experimentar, a busca por formas que instabilizem, testem e pensem os campos do literário e da teoria, a prática autorreflexiva e a prática do comentário, a escrita em relação direta com a experiência: em Marília Garcia, misturar os registros ou romper as fronteiras atribuídas aos gêneros não parece ser um fim em si, mas um ponto de partida para alcançar alguma outra coisa.

Esse traço ou atitude ensaística é, a nosso ver, um traço investigativo – um traço crítico – que põe em cena o trabalho de pesquisa e investigação (pessoal, histórica, teórica, crítica, biográfica...) da autora numa zona de livre fronteira entre poesia e filosofia. Essa dimensão de “pesquisa incessante”, portanto, merece

³⁴⁹ Aproprio-me da designação atribuída por Rafael Gutiérrez para ler uma série de textos em prosa latino-americanos contemporâneos, como os de Roberto Bolaño, Enrique Vila Matas ou Nuno Ramos, e a desloco para o contexto da poesia contemporânea, notadamente no caso de Marília Garcia. Cf. GUTIÉRREZ, R. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.

³⁵⁰ Cf. GARAMUÑO, 2014.

destaque, e parece decisiva para a atitude mental (nos termos de Lima) do ensaio como forma (nos de Adorno) ou como método (nos de Hugo Friedrich), para além de sua designação como um gênero específico. Mas, que fique claro, tal atitude mental investigativa é mais aberta e experimental, não antecede sua busca nem se distingue da forma que assume. Uma investigação (e teste) que é poética e ensaística, crítica e criativa ao mesmo tempo, uma coisa alimentando a outra.

Se, na década de 1940, Silvio Lima abriu seu *Ensaio sobre a essência do ensaio* colocando-se uma série de perguntas, na forma de lista (“o que é o ensaio? Um gênero literário – como o são a epopeia, a tragédia, a elegia, o soneto, a comédia – ou uma atitude mental, de determinadas características e tendências? Ou uma coisa e outra?”),³⁵¹ podemos afirmar, apoiados em Adorno, que esta é uma pergunta um tanto quanto retórica, pois “o ensaio coordena os elementos, em vez de subordina-los”.³⁵² Tendo essa característica de coordenação em vista, o ensaio como forma é amigo da não-identidade, podendo ser, ao mesmo tempo, uma coisa e outra: um gênero e uma atitude.

Já no século XXI e na primeira década dos anos 2000, em “O desaparecimento do ensaio”, Abel Barros Baptista, certamente leitor de Silvio Lima, define a atitude ensaística da seguinte maneira: o ensaio daria forma à “capacidade de a literatura conhecer a si mesma, mas forma que justamente fragmenta o todo, despreza a totalidade, brinca com a verdade e tripudia sobre as regras, porque não conhece, a bem dizer, nenhum objeto senão o pretexto do seu surgimento”.³⁵³ Assim, é possível dizer que a atitude ensaística tem a ver com a autorreflexividade, com o espírito aventureiro de uma forma e também com o ímpeto de resistência e subversão às regras. Seria o ímpeto de uma tal atitude mental questionadora o que definiria o caráter ensaístico de um poema?

Afinal, dizer que o ensaio tem uma atitude ensaística é algo redundante, mas, quando se trata de um poema, a coisa muda de figura. É uma afirmação que pode ajudar na compreensão não só de como somos afetados por um texto particular, mas do que está em jogo no âmbito de sua produção. É dizer de algo – no caso, de um poema – que ele não se parece de todo consigo mesmo, o gênero a que se identifica mais claramente. Esse movimento desafia nossos modos de leitura, de escrita e de

³⁵¹ LIMA, 1946, p. 7.

³⁵² ADORNO, 2003, p. 43.

³⁵³ BAPTISTA, 2010, p. 23.

compreensão; gera uma espécie de desigualdade, a não-identidade de uma forma em relação a ela mesma. E é justamente nesse sentido que a obra de Marília Garcia tem sido um bom enigma a perseguir e conviver, para então pensá-la junto às lentes do ensaio, o que significa dizer, desde um ponto de vista a um só tempo estético e epistemológico, mas também ético. Olhar para a obra, mas também para a posição da poeta tanto do ponto de vista de sua atitude investigativa, quanto do deslocamento das formas por ela produzido, como do caráter experimental do pensamento que emerge de seus poemas.

Assim é que, a partir de três movimentos de escrita, nos relacionamos com a obra e a escrita de Marília Garcia a partir da eleição de três procedimentos, os quais entendemos que, de modo privilegiado, *informam* e *enformam* o traço ensaístico de sua poesia: as perguntas, as imagens e a forma. O modo como Marília Garcia vêm utilizando e testando, de um livro a outro, e também através de publicações dispersas, esses procedimentos, vem consolidando o seu trabalho como o de uma poeta-ensaísta, de uma poeta-pesquisadora.

No primeiro movimento de escrita, nos debruçamos em torno de “Blind light”, poema de abertura do livro *Um teste de resistores* e que inaugura as relações de convivência e amizade entre as práticas de escrita poética e ensaística por meio de uma motivação contextual: a realização de falas autorais em situações acadêmicas. Nesse contexto, Garcia compõe um poema que se estrutura por meio de perguntas. Assim, a pergunta condensará, em sua forma e em seus usos, um procedimento estruturante do poema-ensaio em sua obra, seja como fala, seja como texto, que é reflexivo, capaz de mostrar, performativamente, ao longo de sua realização, o processo do pensamento não como campo do já sabido, mas sim como um campo de incertezas, de dúvidas, de hesitações, e também de apropriações e deslocamentos de ideias. Portanto, de um pensamento em construção.

No segundo movimento, lemos “Parque das ruínas”. Além de manter como estrutura o procedimento da pergunta, nesse poema-ensaio, Marília desestabiliza, testa e reinventa o gênero do poema por meio da incorporação de imagens técnicas e fotografias extensivamente ao longo do corpo do texto. A incorporação de imagens técnicas como a fotografia não é um dado incomum à literatura em prosa do final do século XX, e ressaltaria, em exemplos tão diversos como os de Annie Ernaux ou W. G. Sebald, justamente o traço ensaístico dessas obras. Incorporar outros elementos e meios, como filmes, imagens de arquivo, fatos biográficos e

fotografias, atesta que se trata, no poema, mais uma vez, de ensaio enquanto atitude investigativa crítica, formal e reflexiva, bem como da pertinência da abordagem geral de Perloff, em ambos os poemas-ensaios analisados (“Blind light” e “Parque das ruínas”) de uma poesia feita *por outros meios* em seus “usos complexos da citação e da restrição, do intertexto e da intermídia”.³⁵⁴

Por fim, no terceiro movimento, “O poema no tubo de ensaio” é situado como um ponto médio entre “Blind light” e “Parque das ruínas”, por ser o texto em que, ao mesmo tempo, vemos a poeta elaborar e performar sua própria teoria. Firmando e, desse modo, consolidando o gesto ensaístico de sua poesia, ao fundir e confundir não só os gêneros do ensaio e do poema, mas as posições do discurso crítico-filosófico e do poético. Realizando, nesse traço gráfico (o hífen) que une, de modo ao mesmo tempo a preservar a diferença que os separa, uma espécie de “amizade das formas” entre poesia e filosofia que então nomeamos, para o que aqui nos interessa, de poema-ensaio. Mas gostaria de voltar ao dia 21 de março de 2024 e ao auditório da PUC-Rio.

Naquele dia, finalizadas as falas e já no momento do debate com a plateia do seminário, mobilizada pelas três palestras da mesa – sobretudo a de Charbel –, quis fazer uma pergunta; cheguei inclusive a levantar a mão. Mas eu estava confusa. Sabia que queria colocar uma questão para a mesa, mas não sabia como performar essa pergunta ali ao vivo e na hora. Teria, portanto, que ensaiar. Como o tempo estava curto, não havia muito espaço para ensaios; teria que ser clara e precisa na minha intervenção. Como fiquei por último e faria a última pergunta do dia, acabei dizendo que tinha me sentido contemplada por uma das perguntas da rodada, de uma pós-graduanda que, angustiada com a suposta falta de espaço para o exercício do ensaio dentro dos muros historiografia na academia, inverteu a ordem da proposição da mesa. Citando “O ensaio como forma”, de Adorno, e certa incapacidade do ambiente acadêmico das Humanidades de, quase um século depois de seu texto ser publicado, superar o “tabu do ensaio” na Universidade. Feito esse preâmbulo, sua pergunta, em termos gerais, foi mais ou menos a seguinte: como escrever não ficção, ou seja, como escrever a pesquisa e a teoria de modo ensaístico (em suas palavras, criativos e, nas do seminário, ficcional)? Haveria espaço para o ensaio (ficção) no campo historiográfico (não ficção)?

³⁵⁴ PERLOFF, 2013, p. 41.

De todo modo, voltei para casa com tudo o que tinha acontecido naquela tarde reverberando – as falas, as perguntas e também a questão que não consegui ensaiar, lá na hora, “ao vivo”. E passei o resto do dia ensaiando-a em minha cabeça. Fui dormir tendo chegado a delimitar qual era a pergunta que eu queria ter feito aos palestrantes. E acordei, no dia seguinte, com a estrutura dessa pergunta pronta, que anotei num bloco de notas do celular como anoto geralmente um ou outro sonho que julgo importante quando não quero esquecê-lo, decidida a incorporá-la à conclusão desta tese. Se eu pudesse voltar no tempo, minha pergunta para a Luciene de Azevedo, a Ieda Magri e o Felipe Charbel, na tarde do dia 21 de março de 2024, seria mais ou menos assim:

Partindo da identificação de um traço ensaístico na literatura (e nas artes) do século XXI, formalizado inclusive pela grafia hifenizada do termo “-ensaio” em obras que passam a ser caracterizadas, já desde a segunda metade do século XX, como filmes-ensaios, poemas-ensaios, romances-ensaios, etc., traço esse que tem a ver, segundo a fala do Charbel, com uma atitude mental investigativa, gostaria de colocar para a mesa uma questão de ordem pessoal, mas que me parece produtiva para o tema do seminário, que trata sobre as formas do (des)encontro entre história e ficção e que faço um deslocamento para pensar em termos da relação entre poesia e filosofia. Enquanto alguém que trabalha com textos, não pretendo escrever desde nenhuma outra posição que não seja a acadêmica (a da pesquisa institucional e a da crítica). Mas, reconheço que tenho em mim um forte desejo de escrita. Por isso, quando vou escrever as pesquisas que desenvolvo, desejo escrevê-las, talvez, menos como uma acadêmica e mais como uma escritora. O que quero dizer com isso é que, a um só tempo, desejo ter prazer escrevendo esses textos investigativos, e que o leitor também tenha prazer em lê-los. E, para tanto, enquanto escrevo, penso em estratégias literárias (de sedução, argumentação e narrativa etc.) para mover o pensamento, sobretudo porque isso torna o que tenho a dizer e a minha escrita um trabalho interessante para mim (no polo da produção) e penso que também para o outro, para quem lê (no polo da recepção). Pois, me parece, não é o conhecimento sobre algo e o saber específico de alguém que escreve um texto que, por si só, garantem seu interesse e a sua precisão. São as estratégias literárias de escrita, é o que se faz (que texto se consegue escrever) com aquilo que mais ou menos se sabe, com as hipóteses que se tem e os itinerários e caminhos que se arrisca em torno de um determinado problema. Daí que o meu ponto seja: enquanto uma acadêmica, desde a filosofia, quero escrever livremente, ou seja, ensaisticamente, me utilizando de procedimentos poéticos (criativos, artísticos, literários) sem com isso ser destituída de meu lugar de fala enquanto pesquisadora. O que vocês pensam sobre isso?

Fato é que o encontro, a pesquisa e a convivência com a prática do poema-ensaio em Marília Garcia me mostraram a possibilidade de uma tal radicalidade. O traço ensaístico de sua obra não a destitui da posição de poeta, antes a reitera. Pensando junto às elaborações de David Lazar que pensa, por sua vez, junto ao pensamento de Butler, arrisco dizer que o poema é a “identidade de gênero” desde onde Marília performa sua escrita e pensamento, e isso deve bastar – como lição ética, estética e epistêmica – na vida, na poesia e, sobretudo, na filosofia. Se, desde seu lugar de fala, Garcia produz um gênero *queer*, um poema que não se identifica com os binarismos identitários (poema ou ensaio), mas performa aspectos de cada um, tanto melhor. O que surge, dessa (con)fusão é justamente o aspecto relacional das formas que não mais se opõe, mas convivem. Uma amizade. A forma “confusa” do poema-ensaio parece admitir e alocar a amizade substituindo o lugar na narrativa ocidental que não se cansa de repetir o jargão de velha inimizade entre poesia e filosofia.

Podemos dizer que há textos que nos informam; e há textos que nos transmitem experiências. O ensaio, para mim, sempre esteve próximo da transmissão de uma experiência – a do pensamento. O ensaio crítico parece nos dar a chance de uma certa ética enquanto estudantes e pesquisadores: não ajuizar sobre as obras, mas desdobrá-las, conversar com elas ou, até quem sabe, escrever a experiência estética (quero dizer, sensível, de prazer e de pensamento) que certa obra promove naquele que, primeiro tocado como leitor ou espectador, depois escreve. Essa escrita, então, de quem se sente tocado e por isso impelido a escrever, parece guardar relação com a amizade, por um lado, mas também com o desejo, por outro – essa força que nos move em direção a ou em torno daquilo que não sabemos e que não possuímos. O ensaio, nesse sentido, teria a ver com uma escrita desejante ou com um desejo de escrita amador muito mais que especialista. Desejo esse, como vimos, também constituinte da atitude filosófica.

Ao longo de todos esses anos de formação no ensino superior, como disse nos fragmentos introdutórios dessa tese, me desviei algumas vezes pelo caminho. Hoje percebo, entretanto, que os vários desvios me fizeram andar em círculos – sempre estive às voltas com o ensaio. Fato é que a vida toda a escrita me encantou, na mesma medida que assustou. Por isso, sempre sofri muito para escrever. Mas, desde a carta que escrevi para o Rafael Zacca, reconheço que um caminho foi se abrindo;

caminho esse que se solidificou no último semestre. O de passar a escrever sem tanto sofrimento psíquico, menos assombrada pela posição de dívida em relação ao conhecimento, o de passar a escrever abrindo espaço para uma certa ética, a do exercício de escrita e pensamento onde as experiências pessoais e contingentes que conformam minha posição subjetiva e particular desde onde vejo e me vejo no mundo pudessem comparecer junto à reflexão teórica e por vezes mais abstrata dos objetos e temas que constituem meus interesses de pesquisa. E que isso pudesse se dar de modo amistoso. Escrever menos sobre e mais com. Escrever menos como quem domina um conteúdo, como quem sabe ou deveria saber, e mais como quem procura e é afetada por aquilo que lê, vê, ouve, sente, vive, sonha. E foi assim que escrever sem tanto sofrimento psíquico foi se transformando na aposta de escrever até, se possível, com prazer e se divertindo. E o prazer e a diversão vieram. Se nos fragmentos introdutórios desta tese assim como nesses ensaios (sem) conclusão retorno às minhas memórias de formação e narro minha vida fazendo uma escrita pessoal de meu itinerário formativo em torno do desvio que foi o encontro com a filosofia não é por outra razão senão por entender também a crítica como uma forma de vida.

Escrevi (e reescrevi) a tese que hoje vocês têm nas mãos, de modo intensivo, em dois momentos: entre abril e junho de 2023 e entre janeiro e março de 2024. Olhando de trás para frente, posso dizer que houve muito prazer envolvido, ou seja, o que significa dizer também muito conhecimento sentido e adquirido – sobretudo em sua fase final. É assim que, nesse fim, algo da ordem de um começo se firmou. Se o ensaio tem esse traço de aglutinação, esse poder simbiótico ou amistoso – poderia dizer até, por que não?, político, de formação de comunidade – que sua atitude e forma autorizam, de se vincular e fazer rede, somando assim no poema, no romance, no filme, na fotografia, no teatro, na dança etc., sem destituir nenhum desses meios nem nenhum de seus atores de suas posições, ou seja, sem apagar suas assinaturas e seus traços, a ponto de que seja irrelevante no extremo definir — e importa dizer que é um ou outro? é um e outro. Aprendi, com essa tese, na convivência e escrevendo com a poesia de Marília Garcia, que é esse horizonte ético de investigação e essa abertura ao espaço de escrita acadêmica que o ensaio enquanto forma e atitude autoriza: a de, se se quiser, poemificar, filmificar, romantizar, dramatizar, perfomatizar etc. a escrita da pesquisa, o pensamento crítico, a aula. Sem prejuízos para seus participantes. A ponto de a hibridização ser

uma simbiose; a ponto de a fronteira ser uma zona de livre passagem; a ponto de “uma velha inimizade” se transformar em uma amizade das formas; a ponto, por fim, de não importar identificar os discursos ou quem discursa se uma tal identificação for para enfatizar uma hierarquia entre as formas e os atores e sua participação (ou não), como Benjamin disse, “na terra estranha do saber”. O poema, assim como o ensaio, pode desenvolver relações de proximidade ou distância com a verdade. O poeta e a poesia podem, portanto, ser readmitidos à pedagogia e à educação da polis, de onde, aliás, não deveriam ter saído ou sido retirados pela narrativa filosófica ou pelo pensamento crítico.

Se digo que todo fim se parece com um começo, é porque, por vezes, o fim de um processo de pesquisa dá notícias da abertura de um novo horizonte e desejo de investigação, de um outro começo. Entretanto, “eu queria dizer que embora buscasse / começar *fechar* [aqui] *era o fim*”.³⁵⁵

³⁵⁵ GARCIA, 2014, p. 97. Grifo da autora.

5

Referências bibliográficas

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T. **Correspondência**, 1928-1940 / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed., rev. São Paulo: Unesp, 2012.

_____. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-46.

_____. Caracterização de Walter Benjamin. In: ADORNO, T. **Prismas: crítica da cultura e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998, p. 223-238.

AIRA, C. O ensaio e seu tema. In: PIRES, P. R. (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia *Serrote*. São Paulo: IMS, 2018, p. 234-249.

AGAMBEN, G. **A ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. O amigo. In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 77-92.

ARENDT, H. Filosofia e política. In: ARENDT, H. **A dignidade da política**: ensaios e conferências. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 91-116.

_____. Walter Benjamin: 1892-1940. In: ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 165-222.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Col. Os pensadores, v. 2).

BAKER, J. E. Plato as a contemporary essayist. **The Classical Journal**, vol. 22, n. 3, dez. 1926, p. 210-220. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3289102>. (Acesso em: 4/4/2024).

BAPTISTA, A. O desaparecimento do ensaio. In: BAPTISTA, A. **De espécie complicada**. Ensaios de Crítica Literária. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 9-24.

BARRENTO, J. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2010.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAZIN, A. Bazin on Marker. In: **Film Comment** 39.4. Jul./Ago. 2003, p. 43-44.

BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura**. Tradução de João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

_____. Prefácio epistêmico-crítico. In: BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: 2011, p. 13-48.

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-234 (Col. Obras escolhidas, v. 1).

BENSE, M. O ensaio e sua prosa. **Serrote**, n. 16. São Paulo: IMS, abril de 2014.

_____. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, P. R. (Org.) **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote**. São Paulo: IMS, 2018, p. 110-127.

BERMAN, A. Bildung et Bildungsroman. **Le Temps de la Réflexion**, v. 4, Paris, 1984.

BERNSTEIN, C. Um teste de poesia. Tradução de Haroldo de Campos. **Sibila: revista de poesia e cultura**. ISSN 1806-289X. Disponível em: <https://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>. (Acesso em: 4/4/2024).

_____. What makes a poem a poem? **Penn Arts & Scienc**, 10 set. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=J72KqitfrIs&t>. (Acesso em: 10/4/ 2018).

BLANCHOT, M. **L'Entretien Infini**. Paris: Gallimard, 1969.

BUCK-MORS, S. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CAGE, J. **Silêncio**. Coordenação de Mariano Marovatto. Tradução de Beatriz Bastos e Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CASSIRER, E. Fundação da estética sistemática – Baugarten. **A filosofia do iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Ed. Unicamp, 1992, p. 441-465.

CATALÃO, M. Uma genealogia para a palestra-performance. **Urdimento: revista de estudos em artes cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 4-14, 2017. DOI:

10.5965/1414573101282017004. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004>. (Acesso em: 1/4/2024).

_____. Palestra-performance. **Arte ConTexto**: reflexão em arte. ISSN 2318-5538, v. 6, n 15, mar. 2019. Verbetes da arte. Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/palestra-performance-marco-catalao/>. (Acesso em: 1/4/2024).

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMANN, G. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Remontagens do tempo sofrido**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. (Col. O olho da história, v. 2).

DILLON, B. **Ensaísmo**. Lisboa: Bazarov, 2020.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **O ensaio como narrativa**. Lisboa: Oca, 2021. (Col. Cadernos Ultramarinos).

ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE USP. Conversa com Marília Garcia. YouTube, 12 out. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/EkHAs1QO840?si=P1zs6MxYWiS5uRLj>. (Acesso em: 26/3/2024).

FREUD, S. **O mal-estar na cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FRIAS, J. M. Apesar das ruínas, testar a memória. In: GARCIA, M. **Parque das Ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018, p. 89-94.

GAGNEBIN, J-M. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion**: revista de filosofia, v. 46, n. 112, p. 183–190, dez. 2005.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GARAMUÑO, F. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. (Col. Entreocríticas).

GARCIA, M. (2007) **20 poemas para o seu walkman**. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

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

_____. Depoimento: Marília Garcia. **Polo Literário UFRJ**, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/196598853>. (Acesso em: 4/4/2024).

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

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

_____. Marília Garcia. Paiol literário. **Jornal Rascunho**, edição 256, 01 ago. 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/paiol-literario/marilia-garcia/>. (Acesso em: 5/4/2024).

_____. O poema no tubo de ensaio. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Orgs.). **Sobre poesia: outras vozes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 73-86.

_____. **Paris não tem centro**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2016.

_____. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

_____. Quase-poesia-ou-ovni. **Blog da Companhia das letras**, 27 jun. 2022. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6350/quase-poesia-ou-ovni>. (Acesso em: 4/4/2024).

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

GARUPA. Entrevista com Marília Garcia. Edição Quatro Pernas. Revista semestral, v. 4, mar. 2016. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4/>. (Acesso em: 25/1/2024).

GATTI, L. Introdução: um diálogo assimétrico. In: GATTI, L. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. São Paulo: Loyola, 2009, p. 13-30.

GIORDANO, A. O tempo da convalescença: fragmentos de um diário no Facebook. In: CHARBEL, F.; MAGRI, I.; GUTIÉRRIEZ, R. (Orgs.). **Experimento aberto: invenções no ensaio e na crítica**. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 29.

GODARD, J.-L. **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Paris: Les cahiers du cinéma/Editions de l'étoile, 1985.

GONÇALVES, C. **Por uma poética do eco em Marília Garcia**. 2021. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/39469>. (Acesso em: 4/4/2024).

GOOD, G. **The observing self**: rediscovering the essay. 1 ed. London: Routledge, 1988. E-book publicado em 4/8/2014. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315758978/observing-self-routledge-revivals-graham-good>. (Acesso em: 5/5/2022).

GUTIERREZ, M. Poesia e retenção: Um teste de resistores, de Marília Garcia (resenha). **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea.**, v. 7, n. 14, ISSN: 1984-7556, 2015, p. 245-251.

HATHERLY, A. A idade da escrita (poema-ensaio). In: **Revista Colóquio/Letras**. Poesia, n. 99, set. 1987, p. 43-45. Arquivo Digital da PO.EX, Poesia Experimental Portuguesa. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-a-idade-da-escrita-poema-ensaio/>. (Acesso em: 4/4/2024).

_____. Notas para uma teoria do poema-ensaio. HATHERLY, A. In: **Um calculador de improbabilidades**. Coimbra: Quimera, 2001, p. 327-333.

HERINGER, V. Orelha. In: GARCIA, M. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

HUYSEN, A. A nostalgia das ruínas. In: HUYSEN, A. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 91-114.

KLINGER, D. **Literatura e ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014.

KORHONEN, K. From the Dead Friend to an Unborn Reader (Montaigne II). In: **Textual Friendship**: the essay as impossible encounter, from Plato and Montaigne to Levinas and Derrida. New York: Humanity Book, 2006, p. 258-285.

KRAUS, R. A escultura do campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Gávea**, n. 1, PUC-Rio, 1984, p. 87-93. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. (Acesso em: 4/4/2024).

LACQUE-LABARTHE, P.; NANCY, J. A exigência fragmentária. Tradução de João Camillo Penna. **Terceira margem**: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, n. 10, 2004, p. 67-94.

LAZAR, D. Ensaio, gênero queer. Tradução de Marília Garcia. **Serrote**, n. 34-35. São Paulo: IMS, novembro de 2020.

LEONI, L. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014. (Col. Entrecríticas).

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, S. **Ensaio sobre a essência do ensaio**. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1946.

LUKÁCS, G. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 31-54.

MAGALHÃES, D. A poesia como *Um teste de resistores*. **Escrita**, n. 23, ano 2017, ISSN 1679-6888, p. 160-176.

MALLARMÉ, S. **Um lance de dados**. Introdução, organização e tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

MATOS, L. Ouvido também lê: algumas palavras sobre performances vocais do poema. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Orgs.). **Sobre poesia: outras vozes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 49-60.

MAYER, B.; BITTENCOURT, R. Entrar no espaço interior equivale a sair? A não criatividade e a não identidade em *Blind Light* (2014), de Marília Garcia. **Texto Poético**, v. 19, n. 38, ISSN: 1808-5385, jan./abr. 2023, p. 69-90.

MOMBAÇA, J. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. **Concinnitas**: revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ano 17, v. 1, n. 28, set. 2016, p. 341-354. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25925>. (Acesso: 10/4/2023).

MONTAIGNE, M. **Ensaaios**. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. Sobre algumas particularidades da doença e da morte de Étienne de La Boétie. **Serrote**, n. 16. São Paulo: IMS, março de 2014.

MORAES, L. **Theodor Adorno & Walter Benjamin**: em torno de uma amizade eletiva. Lisboa: Edições 70, 2023.

MURICY, K. **Caminhar entre ruínas**: o modelo estético-político em Walter Benjamin. **SAF PUC-Rio**, 26 jun. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/WwDFuDYQvgg>. Acesso em: (26/07/2022).

NIGRI, Yasmin. “Revolvendo os escombros”. Revista *Quatro cinco um*. Publicado em 1 de agosto de 2019. Disponível em: <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/resenhas/p/revolvendo-os-escombros>. Acesso em: 30/11/2022.

PEDROSA, C.; ALVES, I. (Orgs.). **Sobre poesia: outras vozes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PERLOFF, M. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PLATÃO. **Íon**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. República. In: DUARTE, R. (Org.). **Textos sobre o belo autônomo**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015, p.11-28.

PUCHEU, A. Marília Garcia, entrevista ao grupo Poesia Brasileira Contemporânea (UFRJ). YouTube, 29 mai., 2017. Disponível em: <https://youtu.be/7H3Twaklj00?si=uqiP4f3i6AlmZY0j>. (Acesso em: 4/4/2024).

REIS, J. T. **Modos de usar**: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3846>. (Acesso em: 4/4/2024).

ROJAS, L. Metodologias subnormales. **Biblioteca fragmentada** [s.d.]. Tradução própria. Disponível em: https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf. (Acesso em 10/4/2023).

RONELL, A. **Campo de provas**. Sobre Nietzsche e o test drive. Tradução de Rodrigo Lopes de Barros. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

SAER, J. J. O conceito de ficção. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, jul. 2012, p. 1-6. Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>. (Acesso em: 11/4/2023).

SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, M. A crítica como tarefa. In: SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o livro do mundo**: Walter Benjamin, Romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras, 2020, p. 164-208.

SISCAR, M. Uma antologia experimental. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. **Sobre poesia**: outras vozes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 133-138.

SLOTERDIJK, P. **Regras para o parque humano**: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STAROBINSKI, J. É possível definir o ensaio?. **Serrote**, n. 10. São Paulo: IMS, março de 2012.

_____. O amigo perdido. In: STAROBINSKI, J. **Montaigne em movimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 43-57.

SIMMEL, G. A ruína. In: SOUZA, J.; OELZE, B. **Simmel e a modernidade**. Tradução de Sebastião Rios. Brasília: UnB, 2005, p. 135-142.

SHUBACK, M. **Atrás do pensamento**: a filosofia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

TERRON, J. R. Perdidos no espaço. **Folha de S. Paulo**, 24 de fevereiro de 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2402200707.htm>. (Acesso em: 4/4/2024).

VELOSO, C. Fora da ordem. **Circuladô**. Rio de Janeiro: PolyGram; Nova Iorque: East Hill: 1991 (39:53).

VIDAL, P. Não escrever. Cadernos com R. B. In: CHARBEL, F.; MAGRI, I.; GUTIÉRRIEZ, R. **Experimento aberto**: invenções no ensaio e na crítica. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 51-60.

_____. **Não escrever [com Roland Barthes]**. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2023. (Col. Ensaio Aberto).

_____. **Não escrever**. São Paulo: Malha Fina Cartonera, 2018.

WAMPOLE, C. A ensaificação de tudo. In.: PIRES, P. R. (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia *Serrote*. São Paulo: IMS, 2018, p. 242-249.

ZACCA, R. **As flores da poesia na terra estranha do saber**: uma teoria do poema em Walter Benjamin. 2019. 267 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/46704/46704.PDF>. (Acesso em: 4/4/2024).

_____. **Erudição e amorismo**: notas sobre o ensaio e o poema-ensaio em Anne Carson (no prelo).

_____. **Formas nômades**: arte, política e crítica hoje. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2021.

6 Anexos

UMA PARTIDA COM HILARY KAPLAN

quando você diz

apagar

quer dizer

deixar de existir?

como é que se apaga

uma pessoa?

riscar um mapa de um ponto a outro

significa que é possível alterá-lo?

ou tem o mesmo

sentido de apagar com

uma borracha?

partida é um jogo

ou deixar algo para trás?

partida é simplesmente

quando alguém sai

ou quer dizer que a pessoa vai

embora para sempre?

quando você diz

buraco no tempo

existe um sentido físico

relativo ao tempo-espço?

algo como um tecido

em pleno movimento

de ondulações?

buraco no tempo

é um buraco literal
rasgando o tecido?

e o que você quer dizer
com *buraco do estádio*? é algo que
se vê de cima e pode ser
preenchido? ou dá uma ideia
de coisa inalcançável?

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

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

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

ao dizer *violeta genciana*
você se refere à cor
ou à planta?

qual o sentido da palavra

engano? engano é uma
fraude? ou significa
errar de direção e ao chegar
ver que tudo mudou de
lugar? qual a relação
do sujeito com este tipo
de erro um erro
geográfico?

ao sair da notre-dame-de-lorette
a pessoa sai da igreja? da rua? ou da
estação de metrô?

quem é francesc? onde ele está?
ele se perdeu com outras
pessoas? o que houve depois
de descer a rua?
ele se afogou? ou foi apagado?
ele sumiu como personagem
ou foi alguém que desapareceu
da vida?

o que significa *ser insulano*?

por que as línguas insulanas
se mesclam lentamente?
e qual a relação disso com
olhar para os pés à noite?

o que são as ruas quadradas?
aqui ele sobe ou desce
a rua? o que são exatamente
mapas sobrepostos?
tomara o barco

tem o sentido de desejo
de querer alguma coisa
ou se refere a ter entrado no barco
e viajado?

as ondulações ao longo
da via são espécies de ondas passando
e alterando o concreto?
ou seriam apenas
quebra-molas?

fechar o negócio é começar algo novo
ou tem o sentido de falir?

Lista das 32 perguntas de “Blind light” na ordem em que aparecem no poema

1. *com quem estou falando aqui hoje?*
2. *quando estamos boiando deitados e olhamos para os próprios pés?*
3. olha-se para baixo ou para frente?
4. *com quem você está falando?*
5. se penso na poesia / quais recursos ao lado do corte / poderiam contribuir para tornar o poema / *um poema?*
6. e por que é assim tão difícil falar / de poesia?
7. *afinal / quem disse o quê?*
8. mas afinal quem foi o responsável?
9. quando escrevo um poema / que não seria escrito na minha língua / será que esses dois gestos / se atravessam?
10. um dispositivo que produza a repetição / pode produzir novas formas de percepção?
11. *por quanto tempo você consegue prender a respiração debaixo d'água?*
12. os documentos poéticos servem para repensar o mundo / *mas a poesia não serviria para isso também?*
13. e *afinal quem disse o quê?*
14. *mas e quanto ao humor daqueles procedimentos?*
15. entrar no espaço interior equivale a sair?
16. de que maneira uma tradução / quando entra na língua de chegada / pode deslocar o corpo do que se escreve ali / e refazer a roda de leitura e produção?
17. de que maneira um poeta escrevendo na mesma língua / como é o caso da Adília Lopes / pode entrar no corpo da literatura / e ser lido como tradução?
18. por que é difícil falar de poesia?
19. ele diz / *com quem você está falando?*
20. “com quem você está falando?”
21. *com quem você está falando?*
22. *quem está aí?*
23. *quem está ouvindo?*
24. *é um diálogo?*

25, 26 e 27. posso perguntar também / quem está falando no filme / ferdinand?
marianne? / godard se dirigindo ao espectador?

28. *a fala não traz nada do seu contexto inicial?*

29. cabe a pergunta de hiliary kaplan / *quando olho para os pés boiando / olho para a frente ou para baixo?*

30. *risco do disco?*

31. *um dispositivo que produza a repetição / como o sulco do disco / pode produzir novas formas de percepção?*

32. será que a minha viagem seria / na direção do futuro?

Lista das 36 imagens de “Parque das ruínas”

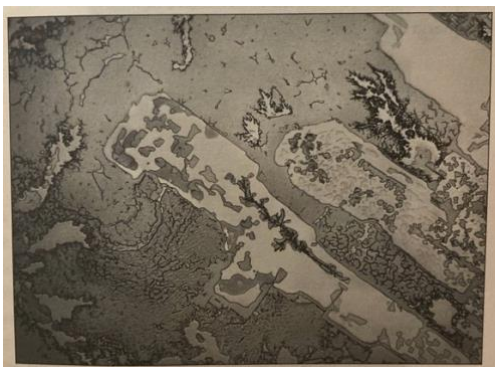


Figura 2: Fotografia da série “Topografia das lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher (2017)



Figura 3: Fotografia da série “Topografia das lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher (2011)

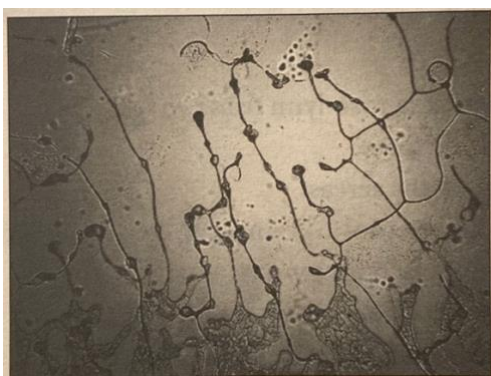


Figura 4: Fotografia da série “Topografia das lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher (2017)



Figura 5: Fotografia da série “Topografia das lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher (2017)



Figura 6: Imagem do portão de entrada da Chácara do Céu, em Santa Teresa

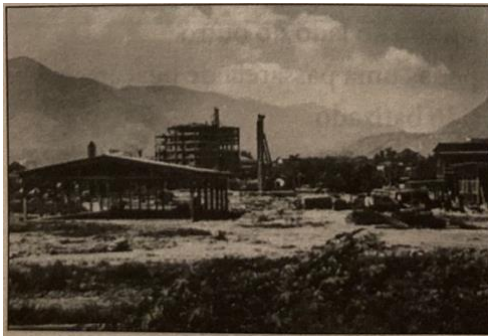


Figura 7: Canteiro de obras Campus UERJ Maracanã



Figura 8: Campus da UERJ Maracanã sendo erguido



Figura 9: Imagem de uma cidade arruinada

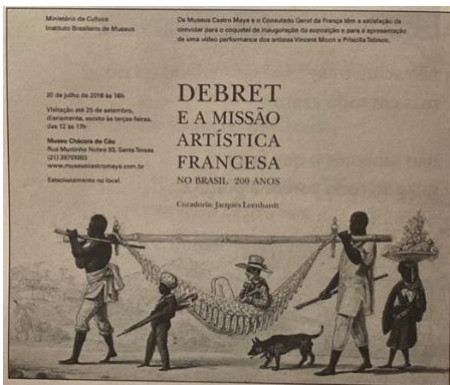


Figura 10: Cartaz de divulgação da exposição “Debret e a missão artística francesa no Brasil 200 anos”, no Museu Chácara do Céu, de julho a setembro de 2016.

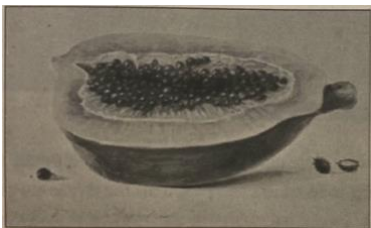


Figura 11: Ilustração de um mamão, por Debret (1834)

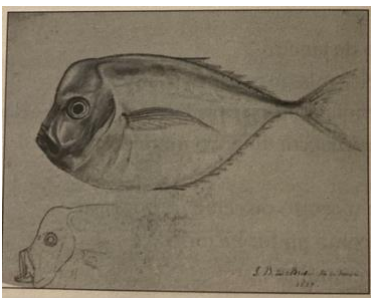


Figura 12: Ilustração de um peixe galo, por Debret



Figura 13: Perfil de Dom João VI

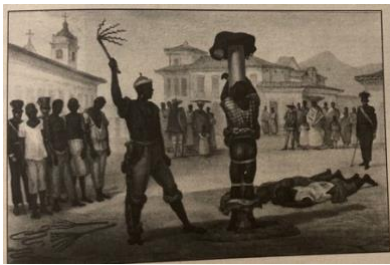


Figura 14: Gravura Debret



Figura 15: Fotografia da placa da Pont Marie



Figura 16: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015



Figura 17: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015



Figura 18: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015

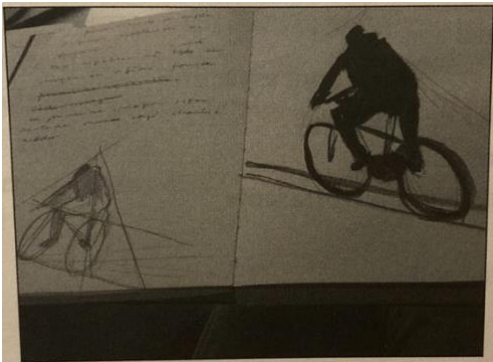


Figura 19: Imagem caderno de anotações “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015



Figura 20: Frame do filme “Blow up”, de Michelangelo Antonioni (1966)



Figura 21: Frame do documentário “Imagens do mundo e inscrições da guerra”, de Harun Farocki (1989)

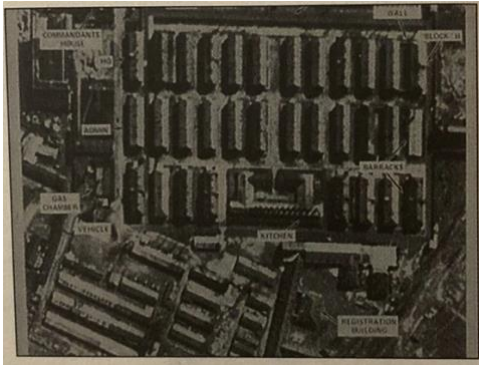


Figura 22: Fotografia aérea do campo de concentração de Auschwitz, CIA, 1944.



Figura 23: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015

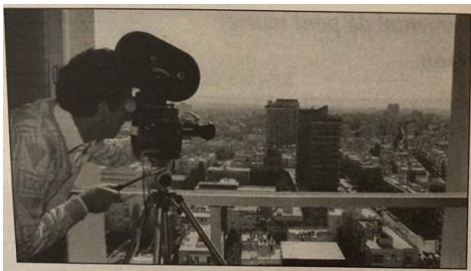


Figura 24: Fotografia de David Perlov



Figura 25: Frame da casa de infância de Marília Garcia a partir do filme “Diário 1973-1983”, de David Perlov (1983)



Figura 26: Fotografia de arquivo pessoal da família de Marília Garcia, com seu pai e tio destacados

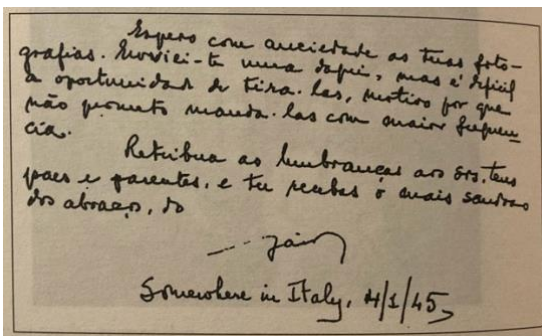


Figura 27: Carta enviada pelo tio de Marília Garcia para sua esposa, no front, Segunda Guerra Mundial, Itália, 1945.

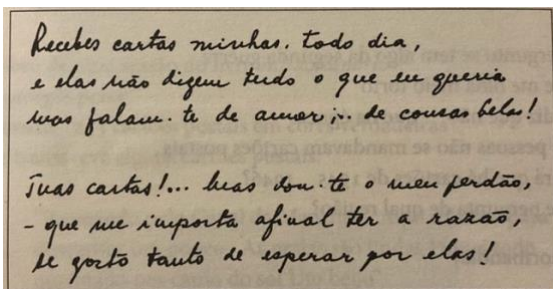


Figura 28: Carta enviada pelo tio de Marília Garcia para sua esposa, Segunda Guerra Mundial.



Figura 29: Cartão-postal com imagem de uma cidade (Rouen?) bombardeada, Segunda Guerra Mundial



Figura 30: Aviso de alerta de atentado na França, “Vigipirate”



Figura 31: Capa do Jornal Le Monde em 9 de janeiro de 2015



Figura 32: Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015



Figura 33: *Angelus Novus*, Paul Klee, 1920

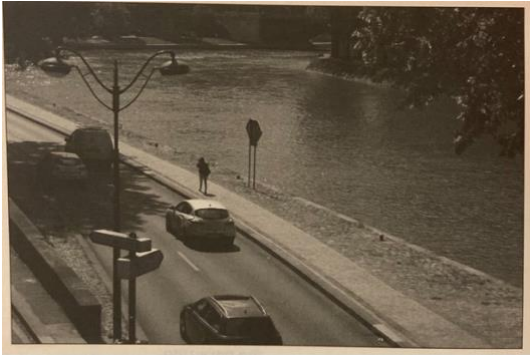


Figura 34: O fantasma da Pont Marie. Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015



Figura 35: O fantasma da Pont Marie. Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015



Figura 36: O fantasma da Pont Marie. Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015



Figura 37: O fantasma da Pont Marie. Fotografia do “diário sentimental da pont marie”, Marília Garcia, 2015