

Leandro Marinho Lares
Andréa Portolomeos

Um teste de subjetividade

lirismo, aventura e intimidade
na poesia de Marília Garcia



Leandro Marinho Lares
Andréa Portolomeos

Um teste de subjetividade

lirismo, aventura e intimidade
na poesia de Marília Garcia



2025
São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

L321t

Lares, Leandro Marinho -
Um teste de subjetividade: lirismo, aventura e intimidade /
Leandro Marinho Lares, Andréa Portolomeos. – São Paulo:
Pimenta Cultural, 2025.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-330-1

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-330-1

1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Lirismo. 3. Escritas
de si. 4. Autoficção. 5. Marília Garcia. I. Lares, Leandro
Marinho. II. Portolomeos, Andréa. III. Título.

CDD B869.1

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura brasileira – Poesia

Simone Sales • Bibliotecária • CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2025 os autores.

Copyright da edição © 2025 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0)

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patrícia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patrícia Bieging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini
Estagiárias em editoração	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	wirestock - Freepik.com
Tipografias	Acumin, All Round Gothic
Revisão	Os autores
Autores	Leandro Marinho Lares Andréa Portolomeos

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 5

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Agumario Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand

Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa de Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.

Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues

Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva

Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del México, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

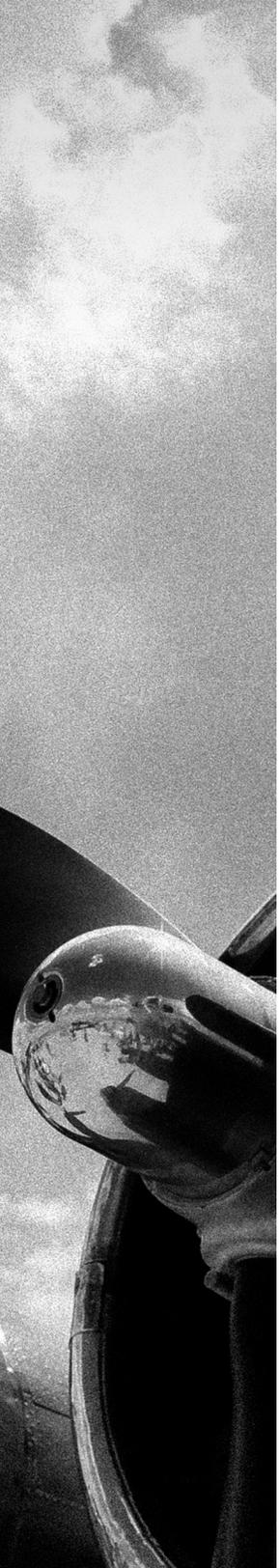
Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

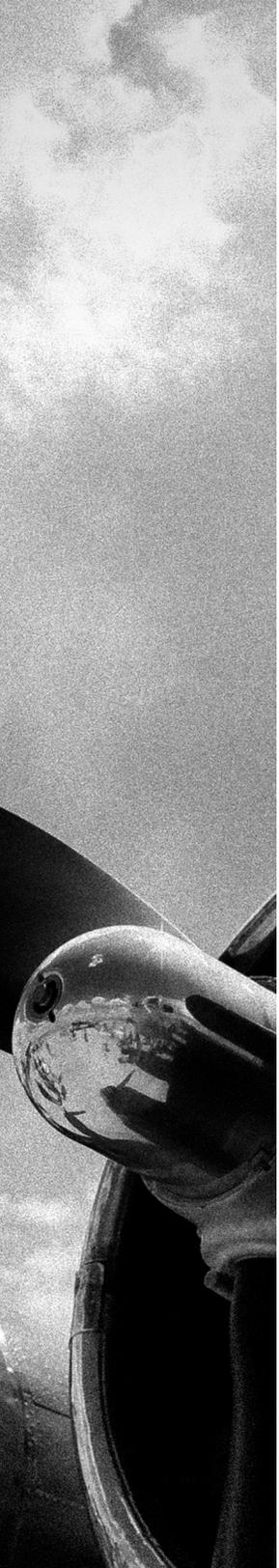
William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



Os autores agradecem à FAPEMIG pela bolsa concedida para a realização desta obra.



"Quando eu não sei onde guardei um papel importante e a procura revela-se inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? Às vezes dá certo. Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase "se eu fosse eu", que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar, diria melhor SENTIR.

[...]

'Se eu fosse eu' parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido."

Clarice Lispector

SUMÁRIO

Apresentação12

CAPÍTULO 1

Lirismo em expansão.....25

Não faça poesia com o corpo:

o desaparecimento do eu como artifício da lírica
moderna de Carlos Drummond de Andrade..... 26

Sangue em golfada pela boca:

o retorno do *eu* como aventura do corpo
na lírica marginal de Ana Cristina Cesar..... 53

É a minha voz, mas sem controle:

desdobramentos do sujeito-poeta na lírica
performática de Marília Garcia..... 76

CAPÍTULO 2

Aventura em (des)construção99

Sobre o que falamos quando

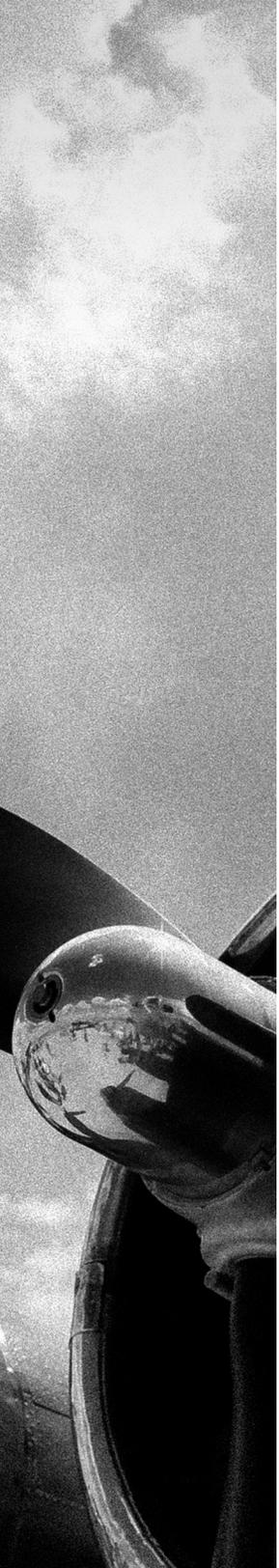
falamos de uma aventura?..... 100

Fala-aventura:

linguagem e alteridade..... 110

Aventura do eu:

autoficção e poesia..... 131



CAPÍTULO 3

Intimidade em ficcionalização..... 148

O Diário Sentimental da Pont Marie:

imagem, subjetividade e experiência 149

Percursos da subjetividade:

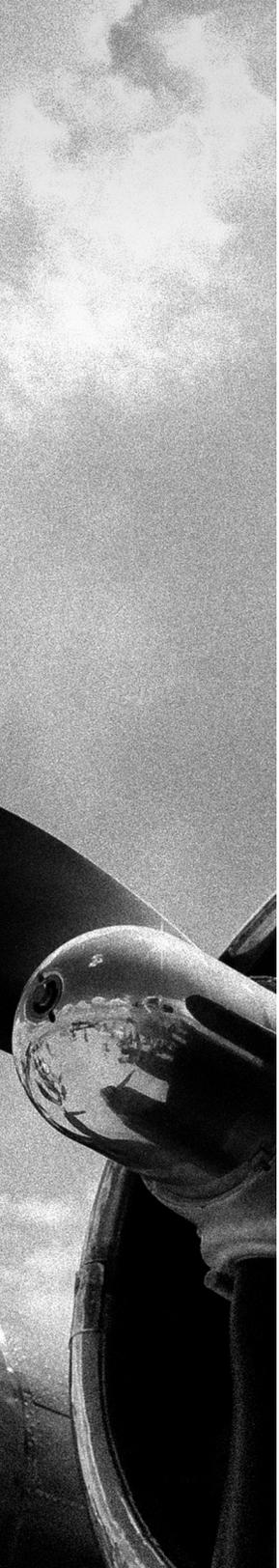
o diário como literatura e a intimidade como invenção 159

Conclusão..... 186

Referências..... 192

Sobre os autores..... 205

Índice remissivo..... 206



APRESENTAÇÃO

isso aqui é uma expedição

Marília Garcia

Marília Garcia é uma das vozes que mais tem se destacado no atual cenário da poesia brasileira. Nascida em 1979 na cidade do Rio de Janeiro, a poeta publicou seu primeiro livro em 2007: *20 poemas para o seu walkman*. Depois disso, escreveu outras cinco obras: *Engano geográfico* (2012) *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Câmera Lenta* (2017, vencedor do prêmio oceanos), *Parque das ruínas* (2018) e *Expedição: nebulosa* (2023). Estabelecendo uma breve análise comparativa entre os livros, destacamos uma crescente preocupação da poeta em trabalhar com a voz em sua produção lírica. Com efeito, isso significa que os versos de Marília Garcia, cada vez mais, passam pela voz antes de atingir o papel, visando, constantemente, ao momento da performance.

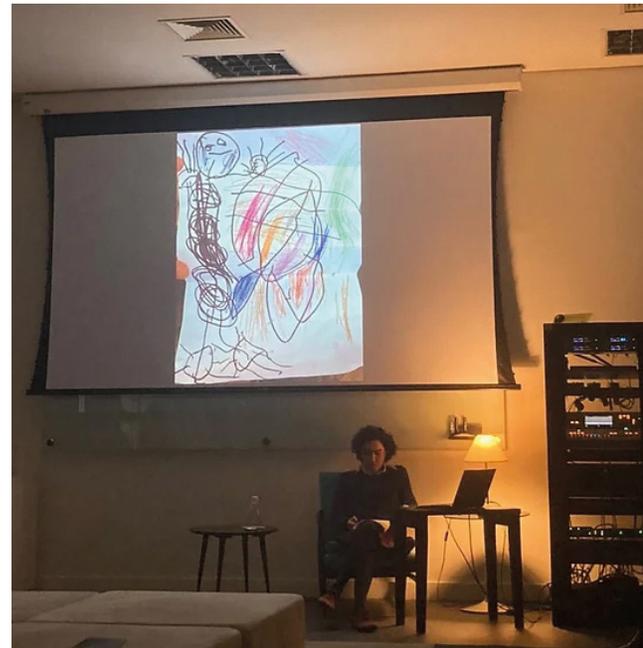
Dito isso, acrescentamos que um traço constante na obra da poeta está no uso do *vivido* como matéria-prima para a criação poética. Exemplificamos: em *Engano geográfico*, a poeta se dedica à narração de sua viagem até o poeta francês Emmanuel Hocquard; em *Paris não tem centro*, Marília escreve a partir de lembranças relativas ao dia em que, residindo em Paris, saiu em busca de uma misteriosa pintura descrita por um livro do poeta Jacques Roubaud; em *Parque das ruínas*, ela presentifica a memória da própria família ao incluir cartas e cartões postais do avô em sua investigação poética, bem como fotos da UERJ, universidade em que a poeta estudou. As duas tendências até então levantadas — a oralidade e o lirismo da memória — confluem em performances mais recentes da poeta, como *lia mira maria* (2022), na qual ela dedica-se ao tema do luto, partindo de

suas experiências pessoais. Em seu site, o trabalho é descrito com as seguintes palavras:

Quais são as etapas de um trabalho de luto? Qual caminho seguir: o da memória? O do arquivo (papéis, rastros)? Em 10 de dezembro de 2021 perdi minha mãe, Lia. Em 10 de janeiro de 2022, perdi uma amiga, Maria Nazaré. Os papéis e a memória de Maria me levaram às monótipias de Mira. Nos anos 1960, Mira Schendel sentava na cozinha de casa e “gravava”, na presença dos amigos, desenhos pelas costas do papel japonês, com traços e letras que escrevia no verso do papel, com um objeto pontiagudo. A partir deste e outros processos materiais e manuais (cuidar dos papéis, mexer em fotos, começar a nadar), este trabalho busca atravessar as etapas de um processo de luto (Garcia, s.d., s.p.).

SUMÁRIO

Figura 1 — Marília Garcia performando *lia mira maria* no SESC São Paulo



Fonte: Site de Marília Garcia, 2023. Disponível em <https://www.mariliagarcia.com/>. Acesso em: 24 fev 2025.

Por abarcar uma série de elementos de sua vida, há, na poética de Marília Garcia, um constante diálogo com a poesia literal. De acordo com Érica Milaneze (2013, p. 1), essa tendência literária define a *literalidade* como um “enunciado autorreflexivo e autorreferencial”. Nesse sentido, na lírica de Marília Garcia, o eu biográfico e o eu lírico costumam se fundir (muitas vezes, há homonímia entre as duas partes) de modo indissociável no processo de escrita. A partir disso, torna-se possível problematizar, ao longo de toda esta dissertação, a noção modernista de “morte do autor” na literatura, bem como investigar as reconfigurações do gênero lírico e do conceito de ficção na contemporaneidade, momento histórico caracterizado pela *espetacularização do eu*, conforme Paula Sibilia (2016). Nesta apresentação, organizamos a discussão da seguinte forma: primeiro, apresentamos o contexto atual das escritas de si; na sequência, em diálogo com Agamben (2009), demonstramos como Marília Garcia lança um olhar crítico sobre as tendências de seu tempo para se tornar uma poeta da contemporaneidade.

Em consonância com Paula Sibilia (2016), no século XXI, emerge uma tendência cultural e social cujo objetivo está na busca pela realidade. Ao contrário do Realismo do século XIX, essa nova tendência não se ampara na observação detalhista do real com a finalidade de (re)construir mundos verossímeis. Pelo contrário, esse *Realismo Contemporâneo* que vivemos se caracteriza, principalmente, pela valorização e pela super-exposição das experiências vividas por um sujeito, seja ele artista ou não. Sendo assim, nosso cenário histórico é profícuo tanto para a popularização quanto para a invenção de diversos gêneros textuais e multissemióticos que se inserem no universo das escritas de si. Não por acaso, de acordo com Nerys Williams, dos anos 1960 em diante, temos “testemunhado o crescimento da produção e da recepção de trabalhos autobiográficos” (Williams, 2011, p. 32).

SUMÁRIO

Hoje, basta entrar em uma livraria (física ou virtual), ir ao cinema ou acessar um serviço de *streaming* para notar a proliferação de conteúdos que se vendem como arquivos documentais de uma vida vivida. Exemplificamos aqui em linhas breves: o massivo lançamento de cinebiografias de bandas ou de músicos justifica-se pela curiosidade do público atual pelo real do artista. Nessas obras, geralmente, a música fica em segundo plano (essa não precisa de tempo de tela, pois já está nos discos) para ceder espaço às experiências cotidianas da pessoa do músico. Em boa parte das vezes, a finalidade desse tipo de filme está em estabelecer vínculos diretos entre o real e o fictício, seguindo uma fórmula simplificadora que passa uma mensagem como “tal músico escreveu tal letra porque certo evento ocorreu em sua vida”. Nesse sentido, presenciamos o retorno do *biografismo*, abordagem crítica que, de acordo com Wellek e Warren (1989, p. 89), propõe “uma simplista relação de causa e efeito” entre vida e obra.

De acordo com Diana Klinger (2006), esse fenômeno da *supervalorização do real* na arte encontra-se em harmonia com a lógica da sociedade contemporânea, na qual é possível detectar “uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade” (Klinger, 2006, p. 18). Sendo assim, às margens da vida artística, essa espetacularização converte a intimidade da vida pessoal na *extimidade* que se manifesta, principalmente, nos espaços virtuais. Sibilia (2016) argumenta que, ao passo que o paradoxo do Realismo literário estava em produzir ficções parecidas com a realidade, o paradoxo de nosso tempo está em “inventar realidades que se parecem com ficções” (Sibilia, 2016, p. 249).

Como sabemos, em uma rede social como o *Instagram*, a ferramenta dos *stories* possibilita ao usuário a narração de seu cotidiano por intermédio do uso de fotos ou de vídeos curtos. Assim, no fim do dia, a realidade inventada presente em uma série de *stories* tem fundo ficcional porque, afinal de contas, trata-se de uma *narrativa cheia de filtros*, isto é, uma história confeccionada por um autor que visa construir certa imagem de si para os seus seguidores.

Segundo Christoph Turcke (2010), a participação do sujeito na vida midiática confere, na contemporaneidade, novos sentidos ao seguinte axioma do filósofo anglicano George Berkeley: *Esse est percipi* (ser é ser percebido). Isso porque, na sociedade profundamente emissora em que estamos inseridos, a renúncia ao uso das redes sociais ganha contornos existenciais, uma vez que “quem não chama a atenção constantemente para si, quem não causa uma sensação corre o risco de não ser percebido” (Turcke, 2010, p. 37). Em resumo, se não estamos nas mídias sociais, não estamos nos “espetacularizando” e, por isso, não estamos emitindo; se não estamos emitindo, não *somos* e, logo, temos uma sensação de não-existência.

Em diálogo com um ensaio de Umberto Eco (1987), Paula Sibilia (2016) informa que essa busca pelo nível mais epidérmico da realidade lança raízes na tradição estética norte-americana. Em seu ensaio, Eco (1987) dedica-se a pensar sobre os museus de cera que são parte central do itinerário turístico dos Estados Unidos, haja vista que esses espaços culturais se localizam nas principais avenidas de grandes centros urbanos como Los Angeles e Nova York. Eco afirma que, nesses museus norte-americanos, “tudo deve ser igual à realidade, inclusive o caos [...] em que a realidade é imaginária” (Eco, 1987, p. 37). Sibilia (2016), por sua vez, complementa que, por conta da globalização, a fixação pelo *real thing* tem sido exportada para todos os lugares do mundo. Para ilustrar seu ponto, Sibila escreve:

Esse assunto é destrinchado com boas doses de humor e inteligência nos ensaios do crítico italiano [Umberto Eco] sobre o hiperrealismo, redigidos nos inícios da década de 1980. Entre os inúmeros exemplos comentados pelo autor, cabe mencionar aqui os museus californianos onde é possível observar uma Mona Lisa mais real do que o célebre quadro renascentista, e até mesmo mais real do que aquela dama italiana resgatada pelos pesquisadores florentinos. A *real thing* aparece em uma cena tridimensional e verdadeiramente hiperrealista (ou surrealista?), que recria em cera as figuras do artista e da modelo em plena realização da obra (Sibilia, 2016, p. 256).

SUMÁRIO

Considerando todo esse cenário e hiperrealista que configura o nosso tempo, tecemos, a seguir, uma reflexão que coloca em diálogo o conceito de contemporaneidade de Giorgio Agamben (2009) com o fazer poético de Marília Garcia. No início do ensaio “O que é o contemporâneo?”, Agamben defende que “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural” (Agamben, 2009, p. 58). Para o pesquisador, é apenas por meio do *deslocamento* que o sujeito pode ser capaz de perceber e apreender o momento em que vive. O tópico do *deslocamento* é uma constante na lírica de Marília Garcia. Em entrevista concedida ao jornal *Tribuna de Minas*, conduzida pela repórter Marisa Loures (2018), a própria poeta afirma: “Acho difícil me colocar em algum lugar neste vasto campo da literatura; gosto do deslocamento”.

Assim, na poética de Marília Garcia, é possível identificar diferentes tipos de deslocamentos: temos o *deslocamento memoria-lístico*, o qual possibilita a promoção de investigações poéticas que atravessam a experiência da artista; temos o *deslocamento acústico*, o qual torna possível a transformação da letra em voz; temos o *deslocamento subjetivo*, o qual engendra na conversão do sujeito lírico artificial em um *eu* de natureza pendular que se movimenta entre o biográfico e o fictício. Todos esses *deslocamentos* são fundamentais para esta dissertação e serão abordados, com maior riqueza de detalhes, ao longo dos capítulos que compõem o trabalho. Por ora, interessa-me, somente, destacar que o *deslocamento* performado pela poeta em relação ao seu próprio tempo é o que a permite tecer uma lírica intersubjetiva que coloca o *eu* em diálogo com o *outro*.

Para Agamben, o sujeito contemporâneo crítico é aquele que “sabe que não pode fugir de seu tempo”, ao passo que os sujeitos não-contemporâneos são aqueles que “coincidem plenamente com sua época” (Agamben, 2009, p. 59), uma vez que, por uma ausência de *deslocamento*, não conseguem manter um olhar fixo sobre seu tempo para desenvolver um pensamento reflexivo. Isso quer dizer

SUMÁRIO

que o poeta contemporâneo não é aquele que sua produção de poemas é autocentrada e narcisista que se dedica, majoritariamente, a atender as tendências mercadológicas, mas sim aquele que é capaz de hibridizar o real e o fictício, a vida e a literatura na tessitura de versos que apontam para a constituição alteritária e fragmentada do ser que se coloca no mundo.

Para desenvolver seu raciocínio, Agamben (2009) menciona um poema de 1923, escrito pelo poeta russo moderno Óssip Mandelstam e intitulado *Vek* (palavra que significa “século” ou “época”). No Brasil, esse poema foi publicado na antologia *Poesia Russa Moderna*, organizada por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman (2001). Transcrevemos abaixo o poema na íntegra, em tradução de Haroldo de Campos:

SUMÁRIO

A era

Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?
Com cimento de sangue – dois séculos –
Que jorra da garganta das coisas?
Treme o parasita, espinha langue,
Filipenses ao umbral de horas.

Todo ser enquanto a vida avança
Deve suportar essa cadeia
Oculta de vértebras. Em torno
Jubila uma onda. E a vida como
Frágil cartilagem de criança
Parte seu ápex: morte da ovelha,
A idade da terra em sua infância.

Junta as partes nodosas dos dias:
Soa a flauta, e o mundo está liberto,
Soa a flauta, e a vida se recria
Angústia! A onda do tempo oscila
Batida pelo vento do século,
E a víbora na selva respira.
O ouro da idade, áurea medida.

Vergôntees de nova primavera!
Mas a espinha partiu-se da fera,
Bela era lastimável. Era,
Ex-pantera flexível, que volve
Para trás, riso absurdo, e descobre
Duro e dócil, na meada dos rastos,
As pegadas de seus próprios passos.

(Mandelstam, 2001, p. 210-211).

No poema, o *Vek* — a Era, o Século, a Contemporaneidade — assume a forma de uma criatura monstruosa, uma fera disforme cujo dorso precisa ser suturado. Essa criatura que quebra as próprias vértebras quando realiza o movimento impossível de olhar para trás enquanto caminha para frente. Aqui, o tempo se fragmenta entre o passado das pegadas, o presente do caminhar e o futuro dos próximos passos. Para Agamben (2009), o tema central do texto não é o século *per se*, mas sim a relação que o poeta estabelece com seu próprio tempo, isto é, com sua contemporaneidade. Nas palavras do filósofo italiano, o poeta contemporâneo é aquele que deve “manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo” (Agamben, 2009, p. 60).

Assim, observando a criatura fraturada, cabe ao poeta *colar as vértebras e cimentar dois séculos*. Mas que séculos são esses? Conforme Agamben (2009), os séculos contemplados pelo quarto verso do poema vão muito além do mero tempo cronológico — uma comparação entre os séculos XIX e XX), ou XX e XXI. O filósofo propõe que os dois séculos são, antes de qualquer outra coisa, o tempo de existência do sujeito (no latim, a palavra *saeculum* se refere ao tempo de uma vida) e o tempo histórico coletivo. Portanto, quando afirmamos que Marília Garcia é uma poeta da contemporaneidade queremos dizer que ela é uma artista que consegue promover a sutura temporal que interliga o presente e o passado, bem como o individual e o coletivo. Nos versos da poeta, a vida individual dialoga constantemente com o momento histórico em que todos nós vivemos.

Damos de exemplo esse ponto com versos da autora que partindo de sua visita ao museu Parque das Ruínas, no Rio de Janeiro, ela propõe uma reflexão sobre a situação da educação em nosso país e, mais especificamente, da crise que assolou a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ):

1.

Gostaria de começar
Contando o que aconteceu
no dia em que eu recebi uma encomenda para escrever
esse 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 café
Era preciso sair da "chácara do céu"
E ir ao museu ao lado chamado "parque das ruínas"

[...]

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*



(Garcia, 2018, p. 16).

Esses versos e imagem estão dispostos no início do poema que adota e expande o nome do museu: *Parque das Ruínas*. No site da poeta, a descrição fornecida para o trabalho em questão evidencia a preocupação da artista em realizar a sutura temporal que hibridiza *os dois séculos*, isto é, sua própria vida com o momento histórico em que se insere:

[Parque das ruínas] conjuga uma reflexão sobre os diversos tempos: por um lado, o tempo passando, o registro do “infraordinário”, o dia-a-dia e a experiência íntima e privada e, por outro lado, 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 (Garcia, s.p., s.d.).

Assim, levando em consideração a concepção Agambeniana de contemporaneidade como um tempo quebrado e heterogêneo, defendemos que Marília Garcia é uma artista contemporânea por não se limitar a direcionar seu olhar para frente ou para baixo, a poeta sabe também promover os *deslocamentos* necessários para olhar para trás e refletir sobre as pegadas do passado. Com efeito, queremos dizer que a poética de Marília Garcia é contemporânea não somente porque seus livros foram publicados no século XXI. Isso, por si só, não bastaria, já que de acordo com Agamben (2009, p. 59), “pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”, assim, o que faz com que Marília

Garcia seja uma artista contemporânea é sua atitude com relação ao seu próprio tempo histórico. Portanto, quando falamos em contemporaneidade, estamos remetendo ao momento em que a poeta redigiu seus livros, isto é, dos anos de 2010 até os dias de hoje, haja vista que ela segue publicando suas obras. Portanto, levando em consideração as ideias de Paula Sibilía (2008), Evando Nascimento (2017) assinala que a contemporaneidade trata-se de um período histórico caracterizado pela *espetacularização do eu*. O pesquisador afirma que a massificação da internet dos anos 1990 em diante possibilitou a proliferação de conteúdos relacionados à intimidade: “progressivamente a exposição do eu, antes reservada às grandes estrelas de cinema, rádio, teatro e televisão, passou a estar ao alcance de todos e qualquer um. Basta dispor de uma câmera para poder transmitir ao vivo a vida íntima” (Nascimento, 2017, p. 619).

Assim, o que garante à poética de Marília Garcia sua contemporaneidade é o fato dela construir-se em um entre-tempos em que a fragmentação do dorso temporal possibilita a problematização simultânea do passado e do presente. Assim, a poética de Marília Garcia indaga o passado ao questionar a lírica modernista que concebe o sujeito lírico como uma formulação textual desvinculada do poeta e ao mesmo tempo, por reconhecer que não é possível fugir de seu tempo histórico, Marília Garcia não desconsidera a atual tendência de manifestação do eu biográfico no espaço literário. No entanto, justamente por interpelar sua época, a poeta se revela capaz de elaborar uma série de estratégias composicionais que subvertem as correntes formas de espetacularização da intimidade.

Junto a essa discussão introdutória, cabe declarar que o principal objetivo da presente obra é investigar o tema da subjetividade lírica de Marília Garcia para dissertar sobre os diversos experimentos que a poeta realiza no horizonte das escritas de si, uma vez que, em sua produção, encontramos: relatos de viagem, diários poéticos, pesquisas poéticas pautadas no extraordinário (o termo deriva de Georges Perec) de sua própria vida.

SUMÁRIO

Este livro foi organizado em três capítulos. A seguir, fornecemos um brevíssimo panorama sobre cada um deles:

1. O primeiro capítulo intitula-se “Lirismo em expansão” e o título justifica-se pelo fato de Marília Garcia ajudar a expandir o conceito de lirismo na contemporaneidade. Nesse capítulo, a argumentação organiza-se de maneira cronológica, desdobrando-se do século XX ao século XXI. Nesse sentido, a discussão estabelece relações entre a poesia, o corpo e a voz para colocar Marília Garcia em diálogo com dois poetas fundamentais para sua formação: Carlos Drummond de Andrade e Ana Cristina César. A partir da leitura da lírica modernista de Drummond, propomos que a despessoalização do lirismo passa pela destruição do corpo do artista, o que faz com que ele seja compreendido como a platina da metáfora de Eliot (1989) sobre a criação artística. A partir da leitura da lírica marginal de Ana Cristina, defendo que o *retorno do eu à cena* da poesia brasileira ocorre em um momento histórico em que o corpo do artista passa a fazer parte da enunciação poética. A partir da análise da performance do poema “hola, spleen”, argumentamos que Marília Garcia conjuga a subjetividade, o corpo e a voz para tecer uma poesia híbrida que integra o autobiográfico e o ficcional, tópico que nos conduz às discussões do capítulo seguinte.
2. O segundo capítulo intitula-se “Aventura em (des)construção” e o título justifica-se pelo fato de o texto ter sido construído a partir de uma proposta derridiana que coloca em diálogo a concepção de aventura, elaborado por Giorgio Agamben (2018), com o conceito de fala-aventura, de Silvína Rodrigues Lopes (2012). Nesse capítulo, dissertamos sobre a questão da autoficção lírica a partir da leitura de dois poemas de Marília Garcia: “Estrelas descem à terra (sobre o que falamos quando falamos sobre uma hélice?)” e “Paris não tem centro”, sempre em diálogo com especialistas do campo da autoficção.

SUMÁRIO

Dentro dessa mesma esfera, dissertamos sobre as *aventuras* que a poeta performa pela linguagem e pela alteridade para realizar procedimentos de descentralização do *eu* na enunciação lírica.

3. O terceiro capítulo intitula-se "Intimidade em (re)produção" e o título justifica-se por dois motivos. Primeiro, em diálogo com o pensamento de Georges Didi-Huberman (2010), dissertamos sobre as interações entre imagem, subjetividade e experiência no diário poético de Marília Garcia. Segundo, considerando a desconstrução do conceito de *intimidade* promovida pelo pensador espanhol Jorge Luis Pardo (1998), propomos que Marília Garcia subverte a lógica do gênero diário, que segundo Arfuch (2010) é o tipo de escrita de si que promete a maior proximidade com o *eu*, ao *produzir* deslocamentos, alteridades e ficções em seu projeto poético. Nesse capítulo, portanto, analisamos aspectos estéticos e filosóficos do gênero diário poético a partir da análise de duas versões de um mesmo poema de Marília Garcia: o *Diário sentimental da Pont Marie*.



1

**LIRISMO
EM EXPANSÃO**

MPB. NO. 88M3324
PW. NO. 5477A-D
LOW PITCH 83.0
HIGH PITCH 88.0

SUMÁRIO

"Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestibulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. [...] Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página."

Jorge Luis Borges

Tradução de Josely Vianna Baptista.

NÃO FAÇAS POESIA COM O CORPO:
O DESAPARECIMENTO DO EU COMO ARTIFÍCIO DA LÍRICA
MODERNA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

I'm nobody. Who are you?

Emily Dickinson

No plano diacrônico, a expressão de uma subjetividade, de uma voz que diz *eu*, não é, necessariamente, um componente fundamental para a construção do enunciado lírico. No ensaio intitulado "*L'émergence du sujet lyrique a l'époque romantique*", Yves Vadé (1998) observa que "tanto pela origem quanto pelo nome, a *poesia lírica não*

está ligada diretamente ao eu, mas ao canto, portanto à música e à oralidade" (Vadé, 1998, p. 11, *itálico nosso*). No livro *Theory of lyric*, Jonathan Culler (2015) sustenta que, em suas origens na Antiguidade Clássica, "o verso lírico ou mélico foi criado para ser recitado ou cantado com o acompanhamento de uma lira em diversas ocasiões" (Culler, 2015, p. 49). Por conta dessa *lira*, instrumento semelhante a uma harpa que costumava ser feito de elementos de origem animal e vegetal¹, temos o nome *lírica*, em grego, *lyrikós*.

Figura 2 – Lira feita com casco de tartaruga entre os séculos V e IV a.C. Restaurada pelo British Museum



Fonte: British Museum, s.d. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-501. Acesso em: 24 fev 2025.

Culler (2015) ainda informa que, mesmo depois da invenção da escrita — que ocorreu entre os séculos IX e VIII a. C. na Grécia —, a *lírica* não deixou de ser performada no mundo helênico.

1 Cf. Gusmão, 2015.

Em suas reflexões sobre o lirismo, Diana Klinger (2021) afirma que a possibilidade de registrar versos graficamente conduziu ao surgimento do que chamamos de *lírica literária*, poesia na qual “um cantor [...] desenvolve uma das partes da lírica coral, que se torna mais extensa e, à diferença do solista, que costumava improvisar, fixa o texto numa única versão” (Klinger, 2021, p. 320). Nesse cenário cultural, a forma escrita não era endereçada à leitura silenciosa; pelo contrário, funcionava apenas como uma espécie de partitura para a vocalização do texto. Vadé (1998) aponta que as relações entre música e lírica, que seriam significativamente abaladas pela lírica moderna, receberam uma espécie de suspiro final durante o período romântico, quando os poetas, admitindo a existência de uma voz poética, “não cessaram de interrogar sobre a origem, o lugar, o estatuto, a veracidade dessa voz” (Vadé, 1998, p. 12). E foi nessa procura por uma *verdade* da voz poética que os românticos reconfiguraram o conceito de poesia lírica.

Em síntese, a ideia comum de que a *poesia lírica* corresponde à *poesia do eu* tem gênese, justamente, no período romântico. No ensaio “O sujeito lírico fora de si”, citando trechos da *Estética* de Hegel, Michel Collot (2013) defende que foi no Romantismo que “o lirismo foi definido como ‘expressão da subjetividade como tal [...] e não de um objeto exterior’, por oposição à poesia épica, considerada como ‘objetiva’” Collot, 2013, p. 222). Em sintonia com essas ideias, Dominique Combe (2010), no artigo “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, sintetiza que os pensadores românticos classificaram os gêneros literários de acordo com critérios aristotélicos que seguiam uma lógica pautada nas três pessoas gramaticais: “para Schlegel, assim como depois dele para Hegel, a poesia lírica é essencialmente ‘subjetiva’ em função do papel preeminente que ela confere ao ‘eu’, enquanto a poesia dramática é ‘objetiva’ (tu/você) e a épica, ‘objetivo-subjetiva’ (ele)” (Combe, 2010, p. 114). Com isso, a tematização da subjetividade elevou o *eu* ao posto de traço distintivo do discurso lírico.

SUMÁRIO

Dito isso, cabe uma pergunta: quem seria esse *eu* que se enuncia no espaço poético? De modo bastante resumido, o sujeito lírico romântico emerge da fusão entre o *eu* literário e o *eu* biográfico. Dessa combinação central, deriva o espírito da época, o qual prezou por uma escrita poética de forte teor autobiográfico. No livro *A poesia lírica*, Salete de Almeida Cara (1985) pontua que, por conta da *personalização do poético*, a produção romântica, com frequência, corre o “risco de transformar-se num mero balbucio emotivo, sufocado na esfera pessoal” na medida em que “o texto seria apenas uma expressão dessa emotividade” (Cara, 1985, p. 30). Resumidamente, nessa poética, a voz lírica era a voz do poeta:

A voz lírica torna-se voz do íntimo [...] na medida em que o canto lírico se refere a um homem de carne e não a um “poeta” profissional, este homem adquire o status de poeta num novo sentido: não mais apenas um bom artesão de verso, mas um ser privilegiado capaz de unir o máximo de musicalidade com o máximo de intimidade, de dizer de forma supremamente musical o que há de mais íntimo nele e que os outros homens guardam para si, tanto por modéstia quanto por incapacidade de se expressar [...] O poeta nada mais faz do que trazer à tona o sentimento mais profundo da alma (Vadé, 1998, p. 13).

Nesse momento histórico de integração entre o *lírico* e o íntimo no espaço literário, surgiu a ideia, que segue sendo propagada até hoje, de que “o lirismo se confunde com a poesia pessoal [...] e privilegia, assim, a introspecção meditativa, o mais das vezes em tom melancólico” (Combe, 2010, p. 115). Para além disso, em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (2000) observa que, em nossa literatura, as divisões entre prosa e poesia podem ajudar a compreender melhor esse fenômeno de supervalorização da subjetividade que se instalou no projeto dos poetas românticos. De acordo com o crítico brasileiro, enquanto o novo gênero do romance se apropriou dos temas narrativos e didáticos, que anteriormente eram redigidos em versos, a poesia concentrou-se sobre os temas da interioridade. Nas palavras de Candido:

SUMÁRIO

Encarando deste modo a reforma romântica, vemos que corresponde, no Brasil e outros países, a um processo capital na literatura moderna, sensível sobretudo na poesia, onde aparece como depuração progressiva do lirismo. De Cláudio Manuel a Gonçalves Dias, e sobretudo a Álvares de Azevedo e Casimiro, a poesia vai-se despojando de muito do que é comemoração, doutrina, debate, diálogo, para concentrar-se em torno da pesquisa lírica. Lírica no sentido mais restrito de manifestação puramente pessoal, de estado d'alma, sob égide do sentimento, mais do que da inteligência ou do engenho. Esta longa aventura de criação [...] corresponde ao próprio trabalho interno da evolução poética, especializando-se cada vez mais e largando um rico lastro novelístico, retórico e didático, que vai enriquecer outros gêneros, sobretudo o gênero novo e triunfante do romance, que na literatura brasileira é produto do Romantismo e desta divisão do trabalho literário (Candido, 2000, p. 24).

Por conta dessas bifurcações temáticas que conduziram prosa e poesia por vertentes distintas na produção literária, persiste, ainda entre leitores contemporâneos, certa noção de que o narrador não se confunde com o romancista, mas que o sujeito lírico se identifica integralmente com o poeta. Segundo Combe (2010), essa *ilusão referencial* tem razão histórica: o romance é tido como um gênero que pertence, de modo legítimo e irrefutável, ao campo da "ficção"; a poesia lírica, por sua vez, devido à permanência dos modelos românticos, segue sendo "percebida como um discurso de 'dicção', quer dizer, de enunciação efetiva" (Combe, 2010, p. 122). Ao longo desta seção, e de toda dissertação, veremos como as poéticas provenientes da modernidade questionam as certezas românticas referenciais e expandem o conceito de *lírica* para inserir a poesia na esfera dos discursos ficcionais.

Antes de iniciar a reflexão sobre o *eu* lírico na modernidade, porém, é preciso estabelecer um rápido contraponto no que diz respeito ao conteúdo que foi exposto até aqui sobre o Romantismo.

De início, gostaríamos de esclarecer que, para os fins desta pesquisa, estamos tratando a poesia romântica de maneira panorâmica. Como bem nos mostra Vadé (1998), se aprofundarmos na leitura dos românticos, não será difícil perceber que certos poetas ultrapassam os paradigmas da subjetividade narcisista para estabelecer significativas relações de alteridade. Um exemplo disso está na obra *As contemplações*, na qual Victor Hugo, ainda no prefácio, assinala:

Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida própria. Minha vida é sua, sua vida é minha, você vive o que vivo; o destino é o mesmo. Portanto, pegue este espelho [o livro] e olhe-se nele. Por vezes, reclamamos de escritores que dizem eu. Falem sobre nós, eles gritam. Infelizmente, quando eu falo de mim, eu vos falo sobre você. Como não sente isso? Ah, tolo quem pensa que eu não sou você. Este livro contém tanto a individualidade do leitor quanto a do autor (Hugo, 2019, p. 10).

Com isso, vemos que Hugo aposta em uma fórmula que vê a máxima expressão da individualidade como uma via de acesso ao discurso universal. Feita essa ressalva, uma análise mais abrangente do período romântico revela que a subjetividade lírica que se desenvolveu durante esse período é predominantemente autocentrada, isto é, focada na figura do escritor. Não por acaso, no cenário brasileiro, Alfredo Bosi (2018) chama de *romantismo egótico* a vertente do movimento que foi responsável pela criação de uma geração de poetas que fechou “as últimas janelas a tudo o que não se perdesse no Narciso sagrado do próprio *eu*” (Bosi, 2018, p. 115). Realizando um paralelo com a pintura de Caravaggio, a água límpida e translúcida que vemos na tela representaria a linguagem poética, que, no entendimento dos românticos, seria capaz de reproduzir perfeitamente a figura narcísica que se projeta em sua superfície.

Figura 3 — Narciso, de Caravaggio



Fonte: Barberini Corsini Gallerie Nazionali, s.d. Disponível em:
<https://www.barberinicorsini.org/en/opera/narcissus/>. Acesso em: 24 fev 2025.

Todas as certezas românticas quanto à possibilidade de uma representação literal e referencial do sujeito na poesia foram questionadas pelo pensamento poético que surgiu a partir da segunda metade do século XIX na França, com nomes como Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Cara (1985) defende que o Romantismo representa “os últimos momentos em que o artista ainda pode sentir-se grandioso e glorioso, acreditando fazer da linguagem poética um meio de expressar a si próprio e à natureza” (Cara, 1985, p. 35). Isso porque, com o advento da modernidade, o artista passa a desconfiar de tudo aquilo que se apresenta sob o signo da *totalidade*.

Considerando isso, a partir desse ponto, propomo-nos a tratar da poética *modernista* de Carlos Drummond de Andrade para refletir sobre os abalos do *eu* no modernismo?

*

No artigo “Drummond e a Modernidade”, Antonio Cicero (2003) determina que o eu lírico drummondiano adota uma atitude moderna ao reconhecer que jamais poderá alcançar qualquer tipo de conhecimento (ou autoconhecimento, eu acrescentaria, para os fins da presente discussão) em sua integridade: “só os mundos pré-modernos podiam pretender a uma ‘total explicação da vida’” (Cicero, 2003, 28). Essa assertiva é elaborada a partir de um verso de “A máquina do mundo”, poema disposto no livro *Claro Enigma*. No início do poema em questão, o sujeito lírico se depara, ao acaso, com a Máquina do Mundo durante uma de suas caminhadas pelas estradas mineiras:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e as aves pairassem

- 2 Bosi (2017, p. 354) argumenta que há diferenças semânticas entre os termos *moderno* e *modernista*: “quanto ao termo ‘modernista’, veio a caracterizar, cada vez mais intensamente, um *código novo*, diferente dos códigos parnasiano e simbolista. ‘Moderno’ inclui também fatores de *mensagem*: motivos, temas e mitos modernos. Com o máximo de precisão semântica, dir-se-á que nem tudo o que antecipa traços modernos (Lobato, Lima Barreto) será modernista; e nem tudo o que foi modernista (o decadentismo de Guilherme, de Menotti, de certo Oswald, parecerá, hoje, moderno”. Na seção, dedicamo-nos exclusivamente à pesquisa da fase modernista da lírica de Drummond. Apesar de sua produção ter ajudado a moldar o *código novo* da poesia brasileira, isso não significa que a subjetividade drummondiana tenha sido sempre modernista. No momento mais maduro de sua carreira, quando escreveu a trilogia Boitempo, o autor reformula sua forma de trabalhar a memória e a subjetividade. É o que apontam Carmo e Portolomeos (2022, p. 126): “[a] recriação do pretérito no presente é o que possibilita ao nosso poeta ruminante de Boitempo afirmar, sem reservas, em primeira pessoa: ‘eu conto o meu presente, com volúpia voltei a ser menino”.

SUMÁRIO

no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava

e só de o ter pensado se carpia

(Andrade, 2015, p. 266-267).

A *Máquina do Mundo*, objeto que guarda em si todo o saber cósmico, abre-se para o poeta, esse sujeito tão comum que, apesar de ter perdido seus *sentidos* e suas *intuições*, alega que não “desejaria recobrá-los”. E é com pompa “majestosa e circunspecta” que a *Máquina* dirige sua palavra ao poeta, oferecendo-lhe a *totalidade* do conhecimento:

“[...]”

essa total explicação da vida
esse nexo primeiro e singular
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalha-lo”

(Andrade, 2015, p. 267).

Inicialmente, o poeta descreve todo o saber que lhe foi ofertado: enormes *pontes* e *edifícios*, *tudo que se elabora nas oficinas*, *paixões*, *impulsões*, *tormentos*, até mesmo a definição do ser terrestre que se prolonga até os animais, chega às plantas e atinge os minérios. Para citar os versos, nada menos que “o absurdo original e seus enigmas,/ suas verdades altas mais que tantos/ monumentos erguidos à verdade” (Andrade, 2015, p. 268). A simultaneidade dos objetos que são apresentados ao eu lírico convidou-nos a pensar

nessa *Máquina* como uma espécie de *aleph* borgiano. No conto ao qual estamos nos referindo, o narrador de Borges pode vislumbrar *tudo o que há no universo* ao dirigir o olhar a um único ponto fixo, escondido no porão de uma casa em Buenos Aires, no entanto, o personagem Borges sabe que tal visão é inútil, uma vez que tamanha totalidade não poderia ser retida pela memória humana: “Tive medo de que não restasse uma única coisa capaz de surpreender-me [...]. Felizmente, depois de algumas noites de insônia, agiu outra vez sobre mim o esquecimento” (Borges, 2008, p. 152). Por também ter ciência dos limites da memória, o eu lírico de Drummond desdenha da proposta de *total explicação da vida*:

[...]

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho

A treva mais estrita já posaram
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

(Andrade, 2015, p. 269).

Como se pode notar, o eu lírico de Drummond revela um profundo *desengano* quanto a qualquer proposta de *totalidade de conhecimento* com relação ao ser, à vida e ao mundo. Nessa linha de raciocínio, Cícero (2003) levanta a seguinte pergunta: “Mas não é essa a condição do homem moderno? Desenganado, desencantado: encanto, engano: não é o desencantamento — *Entzauberung* — uma característica da modernidade?” (Cícero, 2003, p. 27). Certamente. E será justamente esse *desengano*, esse *desencanto* com o *eu cartesiano* e com a *linguagem* que levará o poeta moderno a duvidar do lirismo romântico que acreditava na total tradução do sujeito

por intermédio da palavra poética. Assim, ainda no século XIX, o somatório das filosofias pós-românticas à determinada tradição da lírica francesa dos anos 1860-1880 (com nomes como Baudelaire e Rimbaud) resultará na “crise filosófica que atravessa o sujeito após o romantismo” que “Nietzsche, ao criticar Descartes, levará ao extremo, denunciando a ilusão gramatical de um ‘eu’ e da consciência de si no *Cogito*” (Combe, 2010, p. 117). No campo da filosofia, Nietzsche foi um dos inauguradores do pensamento anti-hegeliano e, por conseguinte, um dos instauradores da *crise filosófica da representação*, a qual conhecerá seu ápice, como veremos na sequência, em Michel Foucault e Roland Barthes. No livro *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (1992) defende uma proposta de *lirismo impessoal* ao analisar a poesia de Arquíloco, poeta da Antiguidade Clássica:

[...] só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, *a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais*, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística (Nietzsche, 1992, p. 43, itálico nosso).

No campo da poesia moderna, o sistemático apagamento do *eu* tem origem na obra de Charles Baudelaire, radicalizando-se, anos depois, na poética de Stéphane Mallarmé. Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich (1978) estabelece uma relação contrastiva entre o chamado “poeta da modernidade” e seus antecessores: “com Baudelaire começa a *despersonalização da lírica moderna*, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos” (Friedrich, 1978, p. 36, itálico nosso). Sendo assim, esse projeto de *desegotização do verso* provoca uma nova revolução no conceito de *poesia lírica*, haja vista que o elemento central para a composição poética deixa de ser o *eu* e passa a ser a *linguagem como artifício*: “ao contrário do poeta romântico, que ainda acredita na poesia como

SUMÁRIO

expressão do 'eu,' o poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem" (Cara, 1985, p. 40).

Para fins didáticos, recorreremos aos tipos psicológicos de escritores, propostos por René Wellek e Austin Warren (1987), para sugerir as seguintes analogias: ao passo que o romântico pode ser visto como o *poeta possesso*, que é norteado pela espontaneidade e pela expressão automática, o moderno corresponde ao *poeta artífice*, que é "um *fabricante* bem preparado, hábil, responsável" (Wellek; Warren, 1987, p. 100, *itálico nosso*). É claro que, como destacam os próprios teóricos do *New Criticism*, na obra de grandes escritores, como Edgar Allan Poe e T. S. Eliot (e Carlos Drummond de Andrade, acrescentamos), encontraremos as duas tipologias atuando simultaneamente. Contudo, o fato é que, nos poetas da modernidade, a faceta *artífice* do poeta tende a domar a faceta *possessa*.

Já que estamos, gradativamente, avançando sobre os territórios da lírica moderna, vale a pena meditar, por um instante, sobre os sentidos da palavra *modernidade*. Friedrich (1978, p. 35) nos informa que "Baudelaire é um dos criadores desta palavra". Entre outros escritos teóricos do poeta francês, o termo aparece com destaque em *O pintor da vida moderna*. Em primeira leitura, essa obra pode aparentar ser nada mais que um ensaio crítico sobre a pintura de Constantin Guys, no entanto, em uma análise mais profunda, o texto revela ser uma espécie de tratado sobre o fazer poético de seu próprio escritor e, por esse motivo, de outros poetas que perpetuaram a tradição moderna. Não é por acaso que Baudelaire (2006) comenta que o pintor moderno dirige seu olhar para a cidade e se dissolve em suas multidões: "atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplado com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta" (Baudelaire, 2006, p. 855). Não seriam justamente esses traços que podemos encontrar em muitos dos versos baudelairianos? Em um poema como *Spleen*, por exemplo, não estaria o eu lírico se dissolvendo nas teias

das multidões? E, com isso, não fariam as multidões, agora, parte do pensamento desse *eu*?

Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidias,
Imita as grades de um lúgubre cadeia,
E a muda multidão das aranhas sombrias
Estende em nosso cérebro uma espessa teia

(Baudelaire, 2012, s.p.).

Desintegrando-se em multidões, o poeta deixa de ser concebido como um *eu* confessional, isto é, como um ser iluminado por um talento quase divino que se traduz na realidade do poema. Dito isso, e de volta ao plano da pintura, ainda acrescentamos: Guys foi um dos artistas que antecipou a elaboração de obras autônomas, isto é, de obras que conquistam sua independência em relação ao sujeito que as originou, sendo assim, a *modernidade* também é ponto de ignição para o processo de separação entre o artista e sua produção. Dizemos isso porque Baudelaire (2006) enuncia que Guy objetivou não deixar o mínimo rastro de si em suas obras, evitando até mesmo assinar as telas e os desenhos que produzia.

Além disso, quando ele soube que o poeta produziria um ensaio sobre seu trabalho, procurou-o, pessoalmente, para solicitar que “seu nome fosse suprimido, que só falasse das suas obras como se fossem de um *anônimo*” (Baudelaire, 2006, p. 854, *italico* nosso). A supressão do nome próprio e a sede pelo anonimato são traços característicos dessa arte moderna em emergência no século XIX, a qual seguiria se ramificando e dando novos frutos no século seguinte. Em *Teoria das Vanguardas*, por exemplo, Peter Bürger (1993) observa que a omissão do nome do artista evidencia a depreciação de uma atitude de cunho individualista: “a assinatura, que precisamente conserva a individualidade da obra, é o objeto do desprezo do artista [moderno], quando lança produtos anônimos, fabricados em série, contra toda a pretensão de criação individual” (Bürger, 1993, p. 93).

*

Considerando tudo o que foi dito até aqui, é possível resumir que, com Baudelaire, a palavra *modernidade* foi impulsionada à condição de um signo que ultrapassa as fronteiras de um *eu* solitário para referir-se ao poder de observação do sujeito sobre o mundo. Em outras palavras, a *modernidade* é, nos termos de um de seus inventores, aquilo que torna possível “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (Baudelaire, 2006, p. 859). À vista disso, diante da possibilidade de eternizar o mundo em versos, o *eu* torna-se um elemento desprezível para o fazer poético. Em outras palavras, o elemento egótico é abandonado em prol de uma lírica que busca pintar as cidades, os veículos e as pessoas que fazem parte da nova vida moderna. No entanto, em consonância com Friedrich (1978), é interessante perceber que, por mais que Baudelaire buscasse eliminar todo o substrato autobiográfico de sua obra, ainda assim sobreviveria em seu *eu* lírico alguma subjetividade: “*Les Fleurs du Mal* (1857) não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente” (Friedrich, 1978, p. 36). No fim das contas, o *eu* não se daria por vencido assim tão facilmente.

Realizando um brevíssimo paralelo entre a poesia e o boxe, propomos a seguinte análise: se os *diretos* dados por Baudelaire abriram as guardas do *eu*, o golpe do nocaute foi desferido pelos punhos de Stéphane Mallarmé. Afinal, restabelecendo o diálogo com a lírica de Drummond (2015), o poeta moderno converte-se em uma espécie de *lutador* que peleja dia e noite contra sua poesia: “Lutar com palavras/ parece sem fruto. *Não têm carne e sangue... / Entretanto luto*” (Drummond, 2015, p. 90, *itálico nosso*). Como discutiremos adiante, essa ausência de *carne* e de *sangue* que caracteriza o léxico poético modernista, e o confina em um espaço absolutamente intelectual e abstrato, faz parte de um projeto estético que dificulta a manifestação do *corpo* do poeta em seu texto. Por enquanto, é pertinente investigar as ideias mallarmeanas que tiveram impacto sobre a supressão do *eu* na lírica moderna.

SUMÁRIO

Segundo Klinger (2021), é na obra de Mallarmé que “o poema alcançará um grau muito alto de *autonomia*, dissolvendo inclusive a subjetividade lírica” (Klinger, 2021, p. 334). Neste momento, a ênfase deve recair sobre *autonomia*, palavra que é bastante importante para o léxico dos modernos. No livro *A Crônica de Benjamim Costallat e a aceleração da vida moderna*, Andréa Portolomeos (2009) demonstra que um conjunto de transformações econômicas (como as expansões neoliberais e a transformação da arte em mercadoria), sociais (como o surgimento das metrópoles mundiais em que os espaços públicos foram substituídos pelos privados) e culturais (como a consolidação do cinema que revolucionou a ideia de tempo) foram responsáveis pela formação do sujeito e do artista da modernidade. De acordo com a pesquisadora, esse complexo cenário socioeconômico impulsionou o movimento de *autonomização* da arte e favoreceu o desenvolvimento do lirismo da matéria:

Sabe-se que, com o advento do capitalismo, a obra ganhou *status* de objeto autônomo. Assim, o campo estético passou a ser regulado por normas internas próprias que setorizavam arte e vida. O Futurismo, por exemplo, reivindicava o *lirismo da arte para a matéria*: “Surpreender por meio dos objetos em liberdade e dos motores birrentos a respiração, a sensibilidade e os instintos dos metais, das pedras, da madeira” (Bernardini, A.: 1985, p. 84) [...] No início do século XX, em todas as metrópoles ocidentais, a realidade propiciada pelo intercurso do indivíduo com a civilização mecânica era outra, diferente da anterior. Surgia um outro contexto histórico, no qual vislumbrava-se uma nova sensibilidade, uma vez que o homem passava a agir sob novas perspectivas. O real deixava de ser um dado concreto facilmente verificado (Portolomeos, 2009, p. 39-40, *itálico nosso*).

Parafraseando a citação, depreendo que, na lírica moderna, o *eu real* já não é mais um dado concreto, cuja contraparte pode ser facilmente atribuída à pessoa do poeta. Assim, a prática do mencionado *lirismo* material prevê o incontornável sacrifício do *eu* em detrimento do objeto. Além disso, Portolomeos (2009) ainda observa que

o discurso mallarmeano se proliferou no cenário artístico do início do século XX: “as experiências tipográficas de Mallarmé [...] ecoaram na poesia futurista simultaneista” (Portolomeos, 2009, p. 38). Sabendo disso, é possível inferir que o poeta francês é um dos artistas mais influentes para o desenvolvimento das vanguardas que, de modo geral, operaram sob o signo da *destruição*, como aponta Cicero (2003, p. 18): “os vanguardistas falavam de ‘destruição, de ‘morte’ [...] do ‘fim do verso’, da ‘destruição da métrica’” (Cicero, 2003, p. 18). No que diz respeito à *destruição*, Bürger (1993) argumenta que os movimentos vanguardistas não objetivaram destruir a instituição arte, mas talvez destruir a “possibilidade de considerar valiosas normas estéticas” (Bürger, 1993, p. 148). No campo da lírica, como estamos vendo, a norma estética que foi o maior alvo da destruição vanguardista foi o sujeito lírico em seu sentido romântico. E essa proposta destrutiva recebe formulação teórica no ensaio “Crise do Verso”, no qual Mallarmé (2010) defende o desaparecimento do *eu*:

A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo embate de sua desigualdade mobilizadas; elas se acendem de reflexos recíprocos como um virtual rasto de fogos sobre pedras, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase. (Mallarmé, 2010, p. 171).

Estabelecido, portanto, o panorama cultural da modernidade, propomos um diálogo sobre dois poemas de Drummond: “Procura da Poesia” e “Morte no Avião”, ambos presentes em *A Rosa do Povo*, obra publicada originalmente em 1945. O objetivo aqui é investigar como a proposta de *desaparecimento elocutória do poeta* foi atualizada pela lírica drummondiana. Com isso, serão delineadas significativas expansões do conceito de lirismo, o qual, não somente abandona a esfera da meditação individual para lançar-se no mundo exterior, mas também passa a questionar a divisão tripartida dos gêneros literários quando a lírica mistura-se com a narrativa. Em resumo, adiantamos o seguinte: no poema “Procura da Poesia”, veremos como Drummond elaborou, à sua maneira, uma espécie de tratado do verso moderno

e, por conseguinte, do processo de despersonalização do verso. No poema “Morte no avião”, verificaremos como essa despersonalização pode ser colocada em prática na construção de um sujeito lírico que se enuncia a partir do uso de máscaras poéticas.

Para dar início à incursão sobre as interações entre Mallarmé e Drummond, consultamos o ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, de Antonio Candido (2011). No estudo em questão, Candido (2011), realizando a leitura de *O Lutador*, poema pelo qual já passamos anteriormente, aponta que Drummond aborda o problema da poesia a partir de uma posição que “poderíamos chamar mallarmeana, porque vê no ato poético uma luta com a palavra, para a qual se deslocam a sua dúvida e a sua inquietação de artista” (Candido, 2011, p. 89). Em “Procura da Poesia”, o poeta versa sobre essa luta do escritor que, ao atingir o *reino das palavras*, deve aguardar *silenciosamente* pela manifestação do poético. Nos versos iniciais do poema, uma série de negativas abalam as relações entre arte e vida:

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais
não contam

(Andrade, 2015, p. 104).

Para nos aprofundarmos no diálogo sobre a despersonalização do lirismo, dialogaremos, a princípio, com “O que é um Autor?”, conferência proferida por Michel Foucault, em 1969 para os membros da Sociedade Francesa de Filosofia, que resultou em um texto que sintetiza questões fundamentais para a discussão da crise da representação do sujeito na modernidade. No início dessa conferência, o autor alicerça sua argumentação a partir de uma citação de Samuel Beckett: “a formulação do tema pelo qual gostaria de começar, eu a tomei emprestado de Beckett ‘Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala’” (Foucault, 2009, p. 266).

Com essa notável indiferença com relação ao sujeito que produz o enunciado, o filósofo francês defende que a escritura de seu tempo se liberta do tema da expressão para se tornar autossuficiente e não se deixar ser submetida por qualquer regime de individualidade. Na visão de Foucault, a escrita pode ser compreendida como “um espaço onde o sujeito que escreve *não para de desaparecer*” (Foucault, 2009, p. 268, *itálico nosso*). Voltando ao poema, podemos discutir esse desaparecimento da pessoa do poeta a partir dos versos em que o sujeito lírico drummondiano demonstra seu profundo desprezo em relação à manifestação do pessoal no artístico:

Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso
à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia

(Andrade, 2015, p. 104).

Dos versos acima, destacamos dois pontos. O primeiro: para o poeta moderno, faz-se necessário o desaparecimento dos sentimentos e dos pensamentos do *eu* no plano da poesia. E o segundo: é necessária, sobretudo, a destruição do *corpo* desse poeta. Isso porque, retomando os versos de Emily Dickinson que abrem esta seção, a atitude modernista transforma o poeta em um *ninguém*, um *no body*, uma entidade exclusivamente linguística e isenta de dimensão corporal. Na escritura moderna, a palavra é desprovida de *carne* e de *sangue*, existindo somente em sua dimensão metafísica, em sua condição, como diz o próprio poema de Drummond, de *dicionário*. Em Foucault, o referido desaparecimento do autor cria um *vazio* na estrutura textual, espaço que será preenchido pelo que o filósofo chama de *função autor*, categoria definida pelos seguintes termos:

“não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos [...] não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor [...] não remete pura e simplesmente a um indivíduo real” (Foucault, 2009, p. 279-280). Em outras palavras, a *função autor*, por oposição ao autor de carne e osso, trata-se de uma *figura incorpórea* que se faz necessária para a atribuição e para a realização de determinados discursos.

Em complemento, o filósofo postula que a realização da escrita demanda o sacrifício da vida, ou seja, do *corpo* que, na elaboração do enunciado, deve ser subtraído do plano discursivo: “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular: a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência: é preciso que ele faça o *papel do morto* no jogo da escritura” (Foucault, 2009, p. 269, *itálico nosso*). De acordo com Paul de Man (1970), esses paralelos entre a *morte* e a *escritura* remontam à poética mallarmeana: “a morte, para Mallarmé, significa precisamente a descontinuidade entre o eu pessoal e a voz que fala na poesia do outro lado do rio, além da morte” (Man, 1970, p. 170). No mais, o signo da *morte* também está presente no ensaio “A morte do autor”, em que Roland Barthes (2004) demonstra preocupação com a destruição corpórea: “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve” (Barthes, 2004, p. 57. Em harmonia com essa lógica que enxerga a *morte do eu* como condição fundamental para o nascimento da escritura, o sujeito lírico de Drummond defende que o sentir corporal não tem relevância alguma para o fazer poético: “[...] fadiga e esperança nada significam/ a poesia (não tires poesia das coisas)/ elide sujeito e objeto” (Andrade, 2015, p. 105). Com isso, para fazer poesia, o poeta deve deixar para trás o mundo material e todos os saberes do corpo para mergulhar no universo das palavras:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário

(Andrade, 2015, p. 105).

Ao invadir, sorrateiramente, o interior do *reino das palavras*, o poeta não pode deixar nenhum rastro de seu corpo, ele deve tão somente procurar e colher as palavras que formarão o poema “em estado de dicionário” — verso que sinaliza a intensidade dos diálogos entre Mallarmé e Drummond. Segundo as formulações do escritor francês, a palavra é o único material que precisa ser trabalhado, talhado e ordenado pelo ofício do poeta: “que uma média extensa de palavras, sob a compreensão do olhar, se ordene em traços definitivos, com isso o silêncio.” (Mallarmé, 2006, p. 169). Estudando a interação entre os dois autores, Sandra M. Stroparo (2013) argumenta que, no poema de Drummond em análise, “há uma convicção da palavra que se ergue e titubeia dentro do mesmo livro” (Stroparo, 2013, p. 191). Dentro dessa perspectiva, a palavra poética só nasce, existe e declina no domínio de uma dimensão literária que, por se entender *autônoma* e *impessoal*, afasta-se, cada vez mais, da esfera da vida e do mundo. Compreendemos, assim, que o almejado poema *em estado de dicionário* corresponde à *obra literária objetiva*, aquela que não se deixa ser contaminada pelas emoções do *eu poeta*. Por conta disso, no desenvolvimento da lírica moderna, cabe ao poeta o posto de *observador*, isto é, do ser que convive com suas palavras, sempre em silêncio, aguardando o momento para transformá-las em versos:

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo
Não colhas no chão o poema que se perdeu.

Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço

(Andrade, 2015, p. 105).

De acordo com Friedrich (1973), a lírica moderna “prescinde do eu pessoal do artista” porque ele “não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como *operador da língua*” (Friedrich, 1973, p. 17, *itálico nosso*), assim, o poeta moderno pode ser entendido como o sujeito que apenas efetua *operações* de linguagem. No poema de Drummond, são descritas uma série de ações: ter paciência com a obscuridade da língua, esperar pela emergência de cada verso, ordenar as palavras. Todas essas ações podem ser compreendidas como operações de linguagem que resultam em uma *estrutura*, ou seja, no poema em sua *forma definitiva e concentrada no espaço*. Considerando o que foi exposto, propomos a leitura do discurso lírico drummondiano à luz da *analogia da platina*, proposta pelo poeta e teórico inglês T. S. Eliot.

No ensaio “Tradição e Talento individual”, Eliot (1989) define o processo de despersonalização da poesia. Para tanto, o poeta lança mão de uma analogia que envolve a reação química que se desencadeia quando uma câmara com oxigênio e dióxido de enxofre recebe uma partícula de platina. Cremos que essa analogia, que logo será explicada com detalhes, é demasiado relevante para que possamos compreender as *poéticas* da modernidade. Isso porque a proposta do escritor inglês condensa o *espírito de sua época* e nos revela como o positivismo do discurso científico alastrou-se pela teoria literária. Por conta disso, no entendimento do autor, o poeta é comparável a um elemento químico:

Quando os dois gases anteriormente referidos [o oxigênio e o dióxido de enxofre] são misturados em presença de um filamento de platina, eles formam ácido sulfúrico. Essa combinação só ocorre se a platina estiver presente;

todavia, o novo ácido formado não contém qualquer indício de platina, e ela mesma aparentemente não é afetada, permanecendo inerte, neutra e inalterada. *A mente do poeta é o fragmento de platina.* Ela pode, parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas quanto mais perfeito for o artista, *mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria* (Eliot, 1989, p. 43, itálico nosso).

Retornando ao poema de Drummond e em diálogo com a analogia descrita acima, propomos a seguinte síntese: o poeta (a partícula de platina) que adentra o reino das palavras (a câmara contendo os gases) provoca a *reação química* que engendra o poema (o ácido sulfúrico sem qualquer indício de platina). Esse poema é produto de um processo de composição tão objetivo quanto um experimento científico rodado em laboratório. Nesse processo, o *eu pessoal* se descola do *eu poético* e o calor do corpo se converte na superfície fria de um filete de metal. Devido a esse descolamento do *ser que sofre* e da *mente que cria*, em consonância com Stroparo (2013), podemos chegar à seguinte conclusão:

Vemos, portanto, em Drummond, a incorporação talvez da principal e mais definitiva contribuição de Mallarmé à poesia, e certamente também a mais polêmica: a despersonalização da voz do poema, a eleição da palavra e sua materialidade, a impessoalidade (Stroparo, 2013, p. 191).

Na fase mais modernista da poesia de Drummond (consequentemente, aquela que sofreu maior influência de Mallarmé), encontramos um conjunto de poemas que descartam o uso da primeira pessoa do singular. A título de exemplificação, menciono alguns: em *Alguma Poesia* (1930), temos "Política Literária" ("O poeta municipal / discute com o poeta estadual"); em *Brejo das Almas* (1934), temos "Aurora" ("o poeta ia bêbado no bonde"); em *Sentimento do Mundo* (1940), temos "La possession du monde" ("os homens célebres visitam a cidade"); em *José* (1942), temos "O boi" ("Ó solidão do boi no campo/, ó solidão do homem na rua!");

em *A Rosa do Povo*, temos “Campo, Chinês e Sono” (“O chinês deitado/ no campo”). O *lirismo* de Drummond expande-se em direção ao mundo, e a subjetividade lírica não está mais concentrada no *eu*, mas sim nos objetos poéticos: na figura do poeta bêbado, nos homens que visitam a cidade, no boi no campo, no chinês sonhando. É claro que, em grande parte dos poemas dos livros citados, podemos ouvir uma voz que se enuncia na primeira pessoa do singular ou do plural. No entanto, mesmo quando a primeira pessoa do singular é presente, ela pode também estar despersonalizada, ou seja, distante do poeta em carne e osso. É o que ocorre em “Morte no Avião”, poema em que Drummond delega a voz lírica a uma personagem: o homem moderno que toca uma vida automatizada e sabe que vive seu último dia, pois, à noite, morrerá em um acidente aéreo. Já na primeira estrofe, podemos sentir o tom insólito dos versos:

Acordo para a morte,
Barbeio-me, visto-me, calço-me.
É meu último dia: um dia
cortado de nenhum pressentimento.
Tudo funciona como sempre
saio para a rua. Vou morrer

(Andrade, 2015, p. 158).

Para dialogar, brevemente, sobre esse poema, visitamos, mais uma última vez, o pensamento de Eliot. No ensaio “As três vozes da poesia”, Eliot (1991) disserta sobre a possibilidade de o poeta desdobrar-se em personagem na cena literária. Nesse contexto, a voz do *eu* torna-se a voz do *outro*, isto é, de uma outra *persona* com quem o artista pode ou não se identificar. Trata-se do artifício do *monólogo dramático* que aproxima a lírica das artes cênicas clássicas. Nesse sentido, o poeta usa máscara e figurino para encenar sua peça lírica. No palco da poesia, ele interpreta uma personagem. Embora seja chamado de *monólogo*, esse gênero lírico tem funcionamento dialógico, uma vez que o poeta sempre prevê a participação de um público: “o simples fato de que ele [o poeta] assume um papel,

de que está falando por meio de uma máscara, implica a presença de uma plateia: porque deveria alguém usar máscara e fantasia para falar consigo mesmo?" (Eliot, 1991, p. 131). No poema de Drummond, o eu lírico veste a *máscara* e as *indumentárias* do *homem cosmopolita* e dialoga com uma plateia que pode se reconhecer nas palavras dessa personagem:

Não morrerei agora. Um dia
inteiro se desata à minha frente.
Um dia como é longo. Quantos passos
na rua, que atravesso. E quantas coisas
no tempo, acumuladas. Sem reparar,
sigo meu caminho. Mutas faces
comprimem-se no caderno de notas

(Andrade, 2015, p. 158).

Versos de Drummond como esses nos ajudam a expandir a noção de *lirismo* no sentido em que dissolvem as rígidas barreiras entre os gêneros literários estabelecidas na Antiguidade Clássica³. Como já vimos, o poema de Drummond entra em contato com o teatro a partir do artifício do *monólogo dramático*. Dessa forma, o poema também estabelece interfaces com gêneros narrativos na medida em que se propõe a contar uma história. Sendo assim, no desenrolar da peça, acompanhamos uma espécie de *odisseia* do homem cosmopolita comum. Primeiro, ele vai ao banco para sacar dinheiro: "para que/ esse dinheiro azul se algumas horas mais, vem a polícia

3 Embora intensificado durante o modernismo, o projeto de hibridização dos gêneros literários lança suas raízes no Romantismo. No prefácio da obra *Do Grotesco e do Sublime*, Victor Hugo (ano, p. 26-27, itálicos do autor) assinala que a mudança de episteme do mundo antigo politeísta para o moderno cristão engendrou em a literatura de seu tempo, caracterizada por promover a mistura dos opostos: "[...] com o olhar fixo nos acontecimentos formidáveis, e sob a influência desde espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que vimos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar suas criações, sem confundi-las, a luz sob a sombra, o grotesco com o sublime [...]. E aqui, permitam-nos insistir, pois acabamos de indicar um traço característico, a diferença fundamental que separa, em nossa opinião, a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta, ou, para nos servirmos de palavras mais vagas, mais acreditadas, a literatura *romântica* da literatura *clássica*."

retirá-lo/ do que foi meu peito e está aberto?" (Andrade, 2015, p. 158), depois passa nos escritórios: "não me despeço, de nada sei, não temo" (Andrade, *loc. cit.*), quando almoça, questiona-se: "Para quê?/ Almoço um peixe em ouro e creme./ É o meu último peixe em meu último/ garfo [...]" (Andrade, 2015, p. 159). Durante o tempo todo, fica em evidência o signo da velocidade: "Tenho pressa. Vou morrer [...] Tenho pressa; Compro um jornal. É pressa,/ embora vá morrer" (Andrade, *loc.cit.*). E nesse ritmo veloz, o dia declina e o poeta volta para casa apenas para se aprontar e, com sua "roupa sem pó" e sua "mala sintética", sair rumo ao aeroporto, rumo à morte: "Passo entre mármore, vidro, aço cromado./ Subo uma escada. Curvo-me. Penetro/ no interior da morte" (Andrade, 2015, p. 160).

De acordo com Mutlu Konuk Blasing (2007), uma das principais características da experiência lírica é a possibilidade que o leitor tem que assumir a posição da voz enunciativa: "gramaticalmente, o 'eu' [lírico] é um transformador (*shifter*); vazio de significado lexical, indica que o discurso está se realizando" (Blasing, 2007, p. 29). Assim, no poema de Drummond, a dissolução do *eu pessoal*, promovida pelo monólogo dramático, favorece a construção de uma crítica à sociedade moderna, uma vez que a voz da personagem lírica soa em harmonia com a voz do leitor. Em outras palavras, o lugar ocupado pelo eu lírico drummondiano poderia ser preenchido por qualquer leitor, pois, mesmo passado quase um século desde a escrita do poema, valores modernos, como a velocidade e a automatização da vida, persistem no mundo contemporâneo.

Além disso, destacamos também a variação do tema do *corpo* que aparece ao longo do poema. Nas estrofes finais, o sujeito lírico faz referência à morte e vê a destruição corporal como caminho para atingir o coletivo:

Jornais, café, chicletes, algodão para o ouvido
pequenos serviços cercam de delicadeza
nossos corpos amarrados.

SUMÁRIO

Vamos morrer, já não é apenas
meu fim particular e limitado,
somos vinte a ser destruídos,
morreremos vinte,
vinte nos espatifaremos, é agora.

Ou quase. Primeiro a morte particular,
restrita, silenciosa, do indivíduo.
Morro secretamente e sem dor,
para viver apenas como pedaço de vinte,
e me incorporo todos os pedaços
dos que igualmente vão perecendo calados
Somos um em vinte, ramalhete
de sopros robustos prestes a desfazer-se

(Andrade, 2015, p. 160).

Antes de chegar ao fim desta seção, cabe, ainda, construir certas pontes entre a lírica moderna e a lírica contemporânea. Durante a pandemia do coronavírus, o canal do Youtube da Companhia das Letras divulgou uma série de vídeos intitulada “Escreva em casa” com o intuito de ajudar os inscritos a exercitarem a criatividade durante o período de confinamento. No primeiro vídeo da série, Marília Garcia, que possui dois livros publicados pela referida casa editorial, propõe uma atividade de escrita pautada no processo de despersonalização do *eu*. Sendo assim, para contextualizar seu espectador, a poeta comenta: “Como fazer para escrever descentralizando o *eu*? Um dos recursos da modernidade, justamente para se afastar de uma poesia confessional ligada à expressão do eu, foi recorrer ao uso de máscaras e vozes”⁴. Na sequência, ela exemplifica a questão em pauta com poemas que desenvolvem o artifício do monólogo dramático, escritos por poetas como Antonio Tabucchi, João Cabral de Melo Neto e o próprio Drummond. Ao longo desta dissertação, adiantamos que veremos como os procedimentos de descentralização do *eu* são utilizados e subvertidos na poética da própria Marília Garcia, artista que ajuda a expandir o conceito de lirismo na contemporaneidade.

Drummond é, certamente, um dos poetas mais influentes para o desenvolvimento da dicção lírica de Marília Garcia. No entanto, Marília não se limita apenas a trilhar os caminhos descobertos pelo pensamento drummondiano. Ela também faz esforço para abrir suas próprias trilhas na escrita poética. E, por isso mesmo, duas ressalvas precisam ser feitas. Primeiro: veremos, adiante, que, na poesia de Marília Garcia, a descentralização do *eu* prescinde de máscaras e de trajés, realizando-se em um eu lírico (o qual chamarei de *sujeito-poeta*) que se *performa* na primeira pessoa, também se chama *marília* (com minúsculas), e usa o timbre da voz da poeta. Segundo: falamos em *expansão do lirismo* (e não em *destruição da concepção moderna de lirismo*) porque a poética contemporânea de Marília Garcia mantém diálogos com a proposta lírica moderna de poetas como Drummond. Tanto que, em uma das seções do capítulo seguinte, dedicamo-nos à pesquisa de um poema de Marília Garcia intitulado “O que falamos quando falamos sobre uma hélice?”, no qual a poeta retoma, justamente, o poema “Morte no avião”, de Drummond. Em síntese, no poema de Marília, a subjetividade da personagem de Drummond converte-se na subjetividade do *eu* da poeta, que conta ao leitor ter sonhado estar dentro do avião que despenca na peça drummondiana. Portanto, ao introduzir versos de Drummond na narração de um episódio de seu cotidiano, a poeta promove diálogos entre o biográfico e o ficcional, entre a vida e a poesia.

SUMÁRIO

SANGUE EM GOLFADA PELA BOCA:
O RETORNO DO *EU* COMO AVENTURA DO CORPO
NA LÍRICA MARGINAL DE ANA CRISTINA CESAR

*Tantas veces me mataron
Tantas veces me morí
Sin embargo estoy aquí
Resucitando
Gracias doy a la desgracia
Y a la mano con puñal
Porque me mató tan mal
Y seguí cantando*

Versos de María Elena Walsh na
voz de Mercedes Sosa

Mesmo diante dos sucessivos esforços para sua desapareição elocutária, o *eu* resistiu e retornou reformulado à cena da lírica brasileira no final do século passado — e os desdobramentos desse regresso são fundamentais para o desenvolvimento de diálogos a respeito das poéticas que estão em pleno desenvolvimento em nosso século. Por conta disso, antes de adentrar a pesquisa sobre os testes de subjetividade e sobre as aventuras da voz na poética de Marília Garcia, propomo-nos a investigar a (re)construção do *eu* pela via do corpo na lírica marginal de Ana Cristina Cesar. Essa abordagem retrospectiva revela-se pertinente porque, como afirma a pesquisadora Andréa Catropa da Silva (2013), Ana Cristina é “uma precursora dos desdobramentos poéticos realizados por Marília Garcia” (Silva, 2013, p. 313). Tanto que, em uma entrevista concedida ao jornal literário *Rascunho*, a própria Marília declara que a leitura de Ana C. foi fundamental para sua formação como escritora⁵. Sendo assim, nesta

5 Nas palavras de Marília Garcia: “Quando eu estava começando a escrever, foi muito importante a leitura da obra dela — não só a poesia, mas os outros textos: ensaios, traduções, cadernos, diários. Um pouco porque, lendo a poesia dela junto desses outros textos, a gente consegue ver o funcionamento de um laboratório de escrita.” A entrevista mencionada está disponível em: <https://rascunho.com.br/paiol-literario/marilia-garcia/>.

seção, dedicamo-nos a discutir como Ana Cristina Cesar expandiu as fronteiras da poesia lírica e, com isso, contribuiu com a formação de uma noção de *lirismo pelo corpo* que reverbera e segue em expansão na poética de Marília Garcia. Para dar início à investigação, partirei da seguinte pergunta: quem é esse *eu* que retorna ao jogo da poesia no final do século passado?

Para responder, retornamos à conferência de Michel Foucault (2009) abordada na seção anterior. Estabelecemos um diálogo com a canção de Mercedes Sosa, que nos serve de epígrafe nesta seção, para inferir que o filósofo francês *matou mal* a figura do escritor porque, desde o início de seu texto, instaurou a questão da autoria de forma contraditória. De acordo com Giorgio Agamben (2007), a citação de Beckett que sustenta a argumentação foucaultiana — “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”, para nos lembrar — é paradoxal, haja vista que estabelece que a presença de um sujeito indispensável para que a elaboração do enunciado que nega a importância de quem fala. Em outros termos, *alguém* precisa dizer que *não importa quem fala*; contudo, já que a referência é assim tão desimportante, por que se preocupar com a existência desse sujeito que profere o enunciado? Agamben argumenta que o presente enigma é fundado por um duplo movimento: “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade” (Agamben, 2007, p. 49). Sendo assim, propomos que as controvérsias que habitam a ideia do *desaparecimento do autor no texto* sublinham a relevância de debates sobre os diálogos entre vida e obra na esfera literária. Em nossa literatura, e mais especificamente no campo da poesia, os temas da subjetividade voltam a ganhar força nos anos 1970 e 1980, com a chamada *geração marginal* (ou geração mimeógrafo), à qual devemos o resgate do *eu* e a reinvenção do lirismo.

Heloísa Buarque de Holanda (s.d.) informa que o termo *marginal* abarca uma gama de sentidos porque remete aos poetas que se situavam tanto às margens da vida política quanto às *margens* do

SUMÁRIO

mercado editorial e do cânone literário de nosso país. A pesquisadora ainda assinala que “através do uso irreverente da linguagem poética [...] os poetas marginais sinalizavam em sua textualidade e atitudes uma aproximação radical entre arte & vida” (Holanda, s.d., p. 2). Para promover o contato entre esses dois polos, apartados em medidas variáveis desde o início do século XX, fez-se necessário questionar noções poéticas herdadas de gerações anteriores, como, por exemplo, a ideia de *autonomia do poema* em relação ao poeta. No livro *Poesia em Risco*, Viviana Bosi (2021) disserta sobre esses embates geracionais ao observar que os marginais “rejeitavam o cerebralismo intelectual das vanguardas (concreta, práxis, processo), assim como seu a-subjetivismo” (Bosi, 2021, p. 12). Nesse sentido, agora em consonância com Alfredo Bosi (2017), o resgate e a reinvenção do *lirismo do eu* foi responsável pela abertura de um novo capítulo na história da poesia brasileira, momento que contempla produções que conferem “grande margem à fala autobiográfica, com toda a sua ênfase na livre, se não anárquica, expressão do desejo e da memória” (Bosi, 2017, p. 521).

Nesse contexto, o *eu*, morto pela propagação do pensamento mallarmeano, volta aos palcos da poesia nos anos 1970 para problematizar as interações entre autor e obra, vida e literatura, biografia e ficção. No entanto, preciso, desde já, fazer um par de ressalvas. Primeiro: esse *eu* que retorna à cena literária se afasta, significativamente, daquele outro *eu* íntegro e acabado que, como já vimos, fez-se presente em muitas das produções do período romântico. Trata-se, agora, de um *eu* em permanente constituição: fragmentado, ambíguo, e *esburacado*, para utilizar um termo de Barthes que veremos adiante. Além disso, trata-se também de um *eu* que encara o próprio corpo como potência geradora do discurso literário. Dito isso, seguimos para a segunda ressalva: a associação de Ana Cristina Cesar à geração marginal pode gerar certa estranheza em alguns leitores e, de fato, mesmo entre especialistas na obra da poeta, não há consenso em relação a essa questão. Por conta disso, apresentamos aqui, bem

rapidamente, argumentos que podem direcionar o pesquisador para um lado ou para o outro. No documentário *Bruta aventura em versos*, dirigido por Letícia Simões (2011), Heloísa Buarque de Holanda argumenta a favor da aderência de Ana Cristina à geração marginal:

Ana Cristina é marginal, Ana Cristina não é marginal? Eu acho que ela é marginal porque ela geracionalmente se identificava muito com aqueles poetas. Ela saía [com eles], passavam fins de semana juntos. Ela namorou uns 30% dos poetas marginais. Ela era muito integrada ao perfil da juventude que se conheceu como marginal. Eram os grandes amigos dela. Era o grupo com quem ela convivia. Mas ela tinha um diferencial porque a Ana Cristina é muito literária. E o compromisso maior da literatura marginal é ser um pouco descartável, um pouco irresponsável em relação ao artesanato um pouco mais bem feito, um artesanato mais literário. E a poesia marginal se queria improvisado, ouvido ao acaso, fragmento, mas fragmento do que você estava ouvindo, eram recortes, não eram fragmentos. E a Ana Cristina não fazia isso. A Ana Cristina era uma literatura que saía de dentro e era muito pensada e era muito reescrita. Ela só liberava um texto depois de ele estar muito satisfatório do ponto de vista literário, que era o que a bandeira marginal rejeitava.

Como se pode ver, Ana Cristina Cesar diferencia-se da maioria de seus contemporâneos por apresentar uma lírica mais *literária*, fato que pode servir de argumento para negar a inclusão da poeta na geração marginal. No entanto, em harmonia com o que foi dito por Holanda, não cremos que esse desvio, por si só, seja suficiente para justificar a remoção de Ana Cristina de uma das gerações poéticas mais importantes da história de nossa poesia e que, certamente, participou da formação artística da escritora.

*

No documentário sobre Ana Cristina César, Holanda utiliza o adjetivo *literária* para referir-se a uma *lírica* que envolve um grande nível de labor artístico, isto é, a uma poesia que demanda bastante

esforço da *faceta artífice* do poeta, para retomar a tipologia de Wellek e Warren (1987). Para além disso, mantenho o adjetivo para sustentar que a poesia de Ana Cristina Cesar também é mais *literária* (dentro da cena marginal) por interagir com a tradição poética moderna ocidental, prática que desagradava à maior parte de seus contemporâneos. No livro *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, Ítalo Moriconi (1996) defende que a originalidade da poeta em questão é proveniente de um modelo composicional centrado na *vampirização do outro*, quer dizer, um modelo de composição baseado “na apropriação incessante de versos e trechos de outros poetas, que ela distorce, desloca, alude, readapta, reescreve, parafraseia e parodia” (Moriconi, 1996, p. 96). Para exemplificar esse procedimento de interação com a tradição lírica, leiamos o poema a seguir:

cabeceira

Intratável.
Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura.
Faço ar de dura,
muito sóbria e dura,
não pergunto
“da sombra daquele beijo
que farei?”
É inútil
ficar à escuta
ou manobrar a lupa
da adivinhação.
Dito isto
o livro de cabeceira cai no chão.
Tua mão que desliza
distraidamente?
sobre a minha mão

(Cesar, 2013, p. 108).

Nos versos acima, a pergunta entre aspas (“da sombra daquele beijo/ que farei?”) vem de “Canção”, poema de Manuel Bandeira composto por três quartetos em redondilhas maiores

no qual o eu lírico se entristece quando recebe um beijo em um pedaço de papel. No primeiro quarteto do poema bandeiriano, esse sujeito acolhe, afetosamente, o beijo que lhe fora enviado por correspondência ("Beije chorando o papel"). No segundo quarteto, a angústia toma conta do eu lírico quando ele percebe que o beijo recebido era desprovido de amor ("No entanto, deste o teu beijo/ a um homem que não amavas!"). Nos versos finais, resta ao sujeito lírico se perguntar sobre o que fazer com esse beijo envelopado que jamais se concretizará:

Da sombra daquele beijo
Que farei, se a tua boca
É dessas que sem desejo
Podem beijar outra boca?

(Bandeira, 1993, p. 169).

A imagem da brancura de um papel impossibilitando a realização de um beijo nos remete, imediatamente, à pintura *Os Amantes*, de René Magritte. Observemos que tanto no poema quanto na pintura os corpos dos sujeitos não se tocam por conta de uma barreira branca (cor tão cara à poética de Mallarmé) que assume a forma de papel ou de pano. Assim, como observa Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza (2010), no poema de Bandeira, o beijo é *sombra* porque torna "impossível o contato, já que amante e ser amado nunca podem compartilhar do enlace amoroso" (Souza, 2010, p. 131). Parece-nos que essa ausência de toque está em harmonia com a lógica das poéticas modernistas que não se interessa em realizar procedimentos de subjetivação a partir do corpo do escritor.

Figura 4 — *Os Amantes*, de René Magritte



Fonte: Museum of Modern Arts. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-lovers-le-perreux-sur-marne-1928/. Acesso em: 24 fev 2025.

No poema de Ana Cristina, o contato afetivo não é evitado, haja vista o encontro entre duas mãos nos versos finais. Nesse sentido, o corpo do *eu* atua como a instância geradora da intersubjetividade que rege a enunciação poética. Com efeito, ao citar versos de Bandeira em um poema que nos fornece a singela imagem de um deslizar de dedos sobre uma superfície corporal, Ana Cristina subverte o enredo original de “Canção”, no qual os corpos dos amantes nunca deveriam encontrarem-se. Logo acima, afirmamos que a lírica de Ana C. é mais *literária* por buscar diálogos com a tradição poética ocidental. No entanto, cremos que o mais importante dessa constatação está em verificar a natureza desses diálogos. No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago (2000) declara a falência da metodologia de fontes e influências que costumava ser utilizada em estudos comparatistas sobre obras literárias da América Latina. Dentro da lógica das “fontes e influências”, a primeira seria a literatura europeia, que produziria toda originalidade e inovação em matéria de palavra artística, e a segunda seria

a literatura latino-americana, que apenas realizaria pastiches dos modelos consolidados do outro lado do atlântico. Com a finalidade de desconstruir essa metodologia, Santiago dialoga com de Valéry:

A voz profética e canibal de Paul Valéry nos chama: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” [...]. Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença (Santiago, 2000, p. 19).

A relação que Ana Cristina Cesar estabelece com a tradição literária é similar à relação que o escritor latino-americano, de forma geral, estabelece com as literaturas europeias. Trata-se de uma relação pautada pela lógica da *diferença*, não da semelhança, tampouco da cópia. Por conta disso, em Ana Cristina, o diálogo com Bandeira, ou com outros grandes nomes da literatura, não se limita a ser uma simples referência ou um verniz intelectualista. Na obra da poeta, a intertextualidade subverte, transforma e ressignifica a voz *do outro* na medida em que a converte em voz *do eu*. Parafraseando Valéry, propomos o seguinte: *a mãe-leoa é feita de carneiro assimilado*⁶. Dito de outro modo, as leituras realizadas por Ana C. são digeridas, processadas e integradas ao corpo poético que se presentifica na enunciação lírica. Em suma, a poética de Ana Cristina assimila toda uma tradição literária e dela *diferencia-se*, entre outros motivos, por *fazer poesia com o corpo* e por promover contatos corporais no horizonte do poema. Como argumenta Moriconi (1996), a poesia de Ana Cristina nasce de uma voracidade que está ligada à vontade

6 O substantivo “mãe-leoa” vem do poema “Pour Mémoire”, no qual Ana Cristina escreve: “Não me toques/ nesta lembrança./ Não perguntes a respeito/ que viro mãe-leoa/ ou pedra-lage lívida/ ereta/ na grama/ muito bem-feita [...]” (CESAR, 2013, p. 111).

de expressar o próprio corpo em verso e de, ao mesmo tempo, apropriar-se da palavra que circula em sociedade:

Voracidade de incorporar a linguagem como tatuagem, transformar o próprio corpo em corpo-fonte, corpo-letra, estuário e caixa de ressonância, sangue da tradição que ela quer sugar para eliminar a própria palidez de folha branca e limpa, erotismo da leitura secretando lesma prateada o desejo da escrita: auto-erotismo (Moriconi, 1996, p. 95).

No poema “cabeceira”, acompanhamos o desenrolar, como sugere Souza (2010), de uma cena íntima na qual a poeta, no silêncio de seu quarto, lê um livro (talvez de Manuel Bandeira) e reflete sobre a sua própria escritura até o momento em que, resgatando a obra que caiu no chão, ela sente sobre seu corpo o deslizar da mão do outro. Agrada-nos dividir a leitura da presente peça em dois momentos. No primeiro, a poeta declara ser uma mulher que *faz ares de sóbria e dura* e, dialogando com o eu lírico de Bandeira, contorna o sofrimento amoroso por saber que *é inútil ficar à escuta* ou *manobrar a lupa da adivinhação* para compreender os sentimentos do outro. No segundo momento, introduzido pelo verso “Dito isto”, o raciocínio da poeta é interrompido pelo livro que vai ao chão. É neste fragmento que habita a diferença fundamental com relação ao poema de Bandeira. Reitero: em “Canção”, o contato entre os corpos é impossível por conta da folha branca que se interpõe entre dois sujeitos; já, em “cabeceira”, as mãos da poeta sentem o toque do corpo do outro: “Tua mão que desliza distraidamente? sobre a minha mão” (Cesar, 2013, p. 108). Aqui, é cabível a seguinte pergunta: a quem pertenceria essa mão que encontra as mãos da poeta? Seriam as mãos do amante ou da amante que com ela compartilha o leito? Até poderia ser, não descartamos essa interpretação. No entanto, agrada-nos mais construir outros sentidos para esses versos.

Tânia Cardoso de Cardoso (2011, p. 85) argumenta que a expressão “A teus pés”, que intitula o livro que contempla o poema em análise, enfatiza a importância que Ana Cristina Cesar confere

ao seu interlocutor: "esta expressão remete não apenas ao desejo alucinante de se lançar, de mobilizar, mas a um desejo também de assujeitamento ao leitor como seu interlocutor e como seu outro". A própria poeta, em registro disponível no livro *Crítica e tradução*, declara que o título de seu livro sublinha os processos de alteridade envolvidos na produção e na recepção da literatura:

Agora, "a teus pés", como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro. Inclusive o assunto do texto é uma paixão. Quando você fala em "a teus pés", você está fazendo "fragmentos de um discurso amoroso". Como é possível estar "a teus pés"? Esquisito isso, estar "a teus pés". Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre a paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize. Vou dar um exemplo no Whitman, que talvez fique mais claro. Vocês já ouviram falar no Walt Whitman? Olha, isso é meio uma chave [...] Tem um WW aí, na página 111. Esse WW da página 111 é Walt Whitman. É uma referência, assim como no texto vai ter uma série de referências a autores e a textos que eu gosto (Cesar, 2016, p. 257).

A interação com Walt Whitman é primordial para a formação do *eu* que se enuncia na poética de Ana Cristina, esse *eu corpóreo* que é feito de deslocamentos e de alteridades⁷. Diferentemente do *eu* dos poetas modernistas que costumava se compreender como um *sujeito sem corpo* (um *no body*), o *eu* de Ana C. é aquele que bebe em fonte whitmaniana para enunciar: "*I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul*" (Eu sou o poeta do Corpo e eu sou o

7 A leitura de Whitman desempenhou papel central para o desenvolvimento da questão da corporeidade na obra de Ana Cristina César. No artigo "O rosto, o corpo, a voz", publicado em 1983 no *Jornal do Brasil*, a poeta avalia uma seleção de poemas de Whitman que chegava ao Brasil com o título de "Folhas das folhas da relva". No texto, César (2016, p. 244) observa: "[a] grande figura mítica [de Whitman] estabelece uma relação pessoal com cada leitor, presente e futuro, se confunde com ele, se afirma sensorialmente presente. Daí, para os leitores que aprendem a poética de Whitman, ler *Leaves of Grass* é beijar e ser beijado pelo próprio Whitman". No decorrer desta seção, ficará evidente como Ana Cristina aprendeu com Whitman para buscar por esse contato com o corpo do leitor no horizonte do poema.

poeta da Alma). E, imbuído dessa consciência corporal, esse *eu* usa a linguagem para se lançar em direção ao leitor e contemplá-lo em seu discurso, como faz o próprio Whitman (2009) desde os primeiros versos de *Song of myself* [Canção do meu eu]: “Eu celebro o meu eu e canto o meu eu,/ E o que eu assumir você deve assumir,/ Por cada átomo que pertence a mim e que também pertence a você” (Whitman, 2009, p. 23). Na poética de Whitman, bem como na de Ana C., a experimentação de si pela linguagem é também experimentação do outro na medida em que os pronomes *eu* e *você* tornam-se intercambiáveis (falar de mim é falar do outro).

Ainda sobre o depoimento de Ana Cristina, acrescentamos que a maneira erotizada — haja vista a repetição do signo da paixão — com que ela discorre sobre a alteridade do discurso poético dialoga com o pensamento de Barthes (2005), segundo o qual a fruição literária é proveniente das interações entre o corpo do texto e o corpo do leitor: “O prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda [...] quando o texto ‘literário’ (o livro) transmigra para dentro de nossa vida” (Barthes, 2005, p. XIV-XV). Levando tudo isso em consideração, defendemos a seguinte ideia: nos versos finais de “cabeceira”, a mão que desliza sobre a mão da poeta pertence ao leitor. Quem tem o livro em mãos é o *outro* da poeta. Essa análise é embasada em Souza (2010):

eu, leitor, participo do momento íntimo, à cabeceira da cama; deslizando minha mão sobre a página do livro, toco com meus dedos a mão da poeta inscrita no poema, fazendo cair o livro, fazendo desaparecer as dúvidas da poeta quanto à impossibilidade do contato amoroso. Um traço de sujeito se libera do texto, tomando conta do corpo do leitor: a voz feminina na intimidade de seu quarto encenando a impossibilidade do contato amoroso pelo texto poético, intratável. Tal é o biografema que se projeta do texto, lançando-se como estilhaço de um corpo feminino que toca o corpo do leitor, duas mãos que se encontram na leitura. O espaço criado entre os dedos do leitor e a página do livro é a fenda: esse espaço mínimo, milimétrico,

por meio do qual é possível vislumbrar, imaginar o sujeito poético como um corpo, realidade concreta, apreendida pelos sentidos (Souza, 2010, p. 132, *itálico nosso*).

O conceito de *biografema* é caro para o aprofundamento das discussões sobre o retorno do eu à poesia lírica. O termo em questão foi cunhado por Barthes, quando ele percebeu as limitações de sua tese sobre a *morte do autor* na literatura. Retomando o que foi dito na seção anterior, essa tese defende que a obra de arte literária deveria se consolidar como um objeto autônomo, isto é, como um artigo independente de seu criador: “ao autor como princípio produtor e explicativo da literatura, Barthes substitui a linguagem, impessoal e anônima, pouco a pouco reivindicada como matéria exclusiva da literatura” (Compagnon, 1999, p. 50).

Em 1971, Barthes publicou o livro *Sade, Fourier, Loyola*, obra em que ele (re)estabelece a figura do autor, entendendo-o como uma entidade corpórea que se manifesta no plano textual: “o prazer do Texto comporta também uma volta amigável do autor [...] o autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’ [...] não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo” (Barthes, 2005, p. XVI). Nessa mesma obra, Barthes dá origem ao conceito de *biografema* com o objetivo de justificar que o autor não volta à literatura como um sujeito completo e acabado, mas sim como um ser fragmentado e incompleto:

se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens [...] é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do

SUMÁRIO

intertítulo, pela irrupção desenvolva de outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (Barthes (2005, p. XVI-XVII)).

O autor francês chegou a pôr seu conceito em prática no livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra de caráter fragmentário em que Barthes (2003), apesar de contornar o uso da primeira pessoa do singular para evitar o tom confessional, transita por uma miríade de fotografias relacionadas com sua própria vida para compor um texto que medita sobre acontecimentos autobiográficos. Aqui, porém, a autobiografia não está presente em sua forma tradicional, como um espelho perfeito que reflete a verdade verificável e extratextual que justificaria a existência da obra⁸. Pelo contrário, no texto barthesiano, não são raras as miscelâneas entre o real e o ficcional. Comentando a própria obra, o autor nos alerta: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance — ou melhor, por várias (Barthes, 2003, p. 136). Este é o *biografema*: em alguma parte é verdadeiro, em alguma parte é inventado, sempre é *esburacado*. Deste ponto em diante, portanto, recorrerei a esse conceito para seguir analisando o *eu* que retorna à tradição lírica brasileira e ocupa espaço de destaque na produção poética de Ana Cristina Cesar.

*

Para dissertar sobre a *escrita biografemática* e sobre o retorno do *eu como um corpo* no lirismo de Ana Cristina Cesar, apresentamos, a seguir, uma seleção de trechos do livro *Luvras de Pelica*. Publicado originalmente em 1980, essa obra passou a integrar a versão final

8 A noção tradicional de autobiografia está presente no pensamento de Philippe Lejeune (2005), que será discutido com maior detalhamento no próximo capítulo desta dissertação. Por ora, vale adiantar que a noção de “pacto de referencialidade”, proposta por esse pesquisador, instaura que o escritor de autobiografias deve submeter seu ofício à descrição de acontecimentos referenciais, documentados e verificáveis. Por essa perspectiva, o *eu* pode ser *arquivado* pela obra. Em “poema óbvio”, Ana Cristina reflete, justamente, sobre essa impossibilidade de ser um arquivo: “Não sou idêntica a mim mesmo/ sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista/ Não sou divina, não tenho causa/ Não tenho razão de ser nem finalidade própria:/ Sou a própria lógica circundante”.

de *A teus pés* em 1982. Pela ótica barthesiana, é possível compreender *Luvras de Pelica* como uma série de *biografemas* que autora escreveu durante o período em que morou na Inglaterra, na cidade de Colchester, onde trabalhou em sua dissertação sobre a tradução do conto “Bliss”, da escritora neozelandesa Katherine Mansfield. Esse intercâmbio, a propósito, estabelece um paralelo direto entre Ana Cristina e Marília Garcia, poeta que, como veremos no decorrer desta dissertação, também residiu fora do Brasil, em Paris, para trabalhar em seu projeto literário.

O livro de Ana Cristina César é, em certa medida, narrativo, visto que abarca (restos de) experiências vivenciadas pela poeta em terras inglesas. No entanto, o enredo é fragmentário, não se desenrola a partir de uma estrutura com início, meio e fim. Ler esse livro é como aventurar-se, por tardes a fio, na montagem de um quebra-cabeça que já não tem todas as suas peças. É saber dessa ausência e, ainda assim (talvez por isso mesmo), engajar-se na jornada e divertir-se com o jogo. Assim, logo no começo, a própria poeta já avisa o leitor sobre a incompletude de sua trama: “Não consigo contar a história completa” (Cesar, 2013, p. 54). Exercitando uma espécie de diário íntimo, ela fornece cenas de seu cotidiano — “Blissful Sunday afternoon enroscada na cama. Quatro cobertores de verão ouvindo Top Forties no rádio da cabeceira. Sobrou um pouco de enjojo do curry do almoço.” (Cesar, *loc cit.*) —, fala sobre suas saudades e suas correspondências — “Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades. Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão de dor” (Cesar, 2013, p. 55) —, escreve sobre encontros e desejos amorosos — “Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde” (Cesar, *loc cit.*). Destacamos que, em todos os trechos recortados, a escrita de Ana Cristina Cesar passa pela sensorialidade corporal: embora seja verão, ela sente *frio* e enrola-se nas cobertas; *ouve* música na rádio; ainda está *enjoada* pela refeição do dia anterior; sente *dor* quando não recebe cartas;

SUMÁRIO

deseja o companheiro com quem compartilha uma tarde à beira do mar. Observando a corporeidade da poética de Ana Cristina, André Luis Araújo (2019) argumenta que, para a poeta, o corpo humano é

um espaço de enunciação gerador de uma pluralidade de mundos e de formas de vida, espaço de analogias e de irradiações. *Mas não é a destruição que se salienta*, busca-se a possibilidade inesgotável da transformação, da emergência de sensibilidades que possam deslocar o horizonte trivial das sensações (Araújo, 2019, p. 53, *italico nosso*).

A poesia de Ana Cristina Cesar abre mão dos signos da *destruição* e do *desaparecimento* para abraçar os signos da *expansão* e da *transformação*. Trata-se de uma poesia que se coloca a favor de *expandir*, em vez de *destruir*, o *eu* e o *corpo*. Somente assim, evitando a via do *desaparecimento elocutário*, o corpo da poeta preserva-se para configurar-se como um *lugar de travessia*, por onde passam as inesgotáveis emoções, sensações e sentimentos que impulsionam a enunciação lírica. Afinal, o *eu* que se enuncia no poema, longe de ser uma figura abstrata e imaterial, é dotado de sua própria dimensão corporal. A respeito dessa poética que explora a corporeidade da poeta, Moriconi (1996) escreve: “O texto é corpo. O corpo é texto. Intercambialidade entre texto, corpo, imagem fabricada” (Moriconi, 1996, p. 108). Portanto, sabendo que Ana Cristina Cesar é uma artista que, tornamos a dizer, *faz poesia com o corpo*, leiamos outros dois biografemas de *Luvras de Pelica*:

Meu hóspede não percebe minha dor. Flash de sangue em golfada pela boca. Baixo os olhos, evito a tela e como mestre deixo escapar a carta que não mando. Ele não sabe mas meu discurso de hoje à tarde na casa de chá em Paris era a carta para a primeira capital que eliminei [...] Como eu chego de viagem com dentes trincados e disfarces de ódio, me prometi que nesse romance não figuro. Que numa sessão de dor arranco o calendário da parede. Que corto de vez essa espera de carteiro.

SUMÁRIO

A minha figuração não. Mas ele pobre de mim acho que não peguei direito. Talvez a figurante entre de gaiata, e aí já viu, babau meus planos disciplinares no quartinho que não é Paris, nem bliss.

[...]

Me deu uma dor forte de repente e eu disse — me leva para o hospital. O casal do lado me levou no carro. Tinha fila na emergência. Eu fiquei chorando e espiando a folia que não quero contar como é que era. Quando voltei ele estava pálido e contou que tinha desmaiado. Fiquei sabendo melhor como é o desmaio. Você não apaga — acende uma velocidade de sonho sólido, e você vê tudo num minuto. Até a sala de ópio com Fats Waller cantando *Two sleepy people* em câmara bem lenta: no coração de Paris uma câmara de sonho oriental, tapetes persas fechando as paredes e almofadas fechando os olhos como no paraíso (Cesar, 2013, p. 70).

Antes de seguir com a análise, fazemos um adendo: a disposição do texto em prosa não afasta a produção de Ana Cristina do gênero lírico. Em campo expandido, Diana Klinger (2021) afirma que o lirismo não depende somente do verso e pode “se apresentar sob outras formas, inclusive na prosa” (Klinger, 2021, p. 341). O lirismo em prosa está longe de ser uma novidade formal, uma vez que o grande marco dessa proposta literária lança raízes no século XIX: o livro *Spleen de Paris - Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, publicado originalmente em 1869. Em nossa literatura, para além do livro em análise de Ana Cristina Cesar, encontramos outras emblemáticas produções líricas em prosa, como, para mencionar algumas, *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, e *Galáxias* (1976), de Haroldo de Campos.

Dito isso, argumentamos que, em ambos os biografemas de Ana Cristina Cesar, a escrita poética se desenvolve em meio a uma sucessão de sensações corporais. No primeiro, a imagem do *flash de sangue* entrecorta os diálogos e os atritos entre a poeta e seu

hóspede durante uma viagem a Paris. Considerando a obra da poeta como um todo, salientamos que o signo do *sangue* promove entrelaçamentos entre corpo e escritura desde seu primeiro livro, *Cenas de Abril*, publicado em 1979:

olho muito tempo o corpo de um poema até perder de vista o que não seja corpo e sentir separado dentre os dentes um filete de sangue nas gengivas

(Cesar, 2013, p. 17).

Marcos Siscar (2016) defende que o poema acima é provocante porque “o discurso do corpo material do poema é interrompido pelo filete de sangue, que remete ao corpo do próprio sujeito” (Siscar, 2016, p. 114). No biografema em análise, ocorre algo parecido, uma vez que o *flash de sangue* invade a materialidade textual. Assim, o corpo da escritura e o corpo da poeta compartilham o mesmo espaço literário.

No segundo biografema, a poeta adoece, vai ao hospital e desmaia. Ao nosso ver, ao escolher *poetizar o desmaio*, Ana Cristina sinaliza que conhece bem o terreno por onde está se aventurando, isto é, ela reconhece a *ficção* que habita sua *lírica* autobiográfica. Aqui, cabe uma palavra sobre essa aproximação entre os termos *ficção* e *lírica*. Há abordagens na história da teoria literária que tendem a excluir, sistematicamente, a *ficção* da poesia lírica, entendendo que o fator ficcional é um elemento exclusivo da literatura em prosa. No livro *A Obra de Arte Literária*, Roman Ingarden (1965) distingue o discurso científico do discurso literário com a finalidade de delimitar as especificidades da linguagem artística de maneira geral, seja prosa, seja poesia. Para o filósofo, o discurso científico produz juízos que “não só pretendem a verdade mas também são verdadeiros ou falsos” (Ingarden, 1965, p. 182); o discurso literário trabalha com palavras que não se submetem à lógica da *verdade pragmática* porque não “podem ser consideradas como afirmações sérias ou juízo” (Ingarden, *loc. cit.*). A partir da perspectiva de Ingarden, Combe admite que o *eu*

que se enuncia na poesia “não é ‘verdadeiro’ nem ‘falso’ na representação do poeta” (Combe, 2010, p. 123). No entanto, no livro *A Lógica da Criação Literária*, Kate Hamburger (1970) discorda da posição de Ingarden no que diz respeito à ficcionalidade do lirismo:

A linguagem criadora de literatura que produz a poesia lírica pertence ao sistema enunciador da linguagem. Isso já é justificado do ponto de vista básico-estrutural pelo fato de experimentarmos um poema de modo completamente diferente de que a literatura ficcional, narrativa ou dramática. Experimentamo-lo como o enunciado de um *sujeito-de-enunciação*. *O muito discutido eu lírico é um sujeito-de-enunciação* (Hamburger, 1970, p. 168).

Como podemos ver, a distinção dos gêneros literários proposta por essa pesquisadora desenvolve-se a partir de uma lógica opositiva na qual, de um lado, estão dispostos os chamados gêneros miméticos (que se ocupariam de representar a realidade, como o teatro e o romance) e, do outro, estão os gêneros líricos (que nada representariam por estarem diretamente ligados ao extrato do *real* e, portanto, do biográfico). Pela ótica de Hamburger, a enunciação lírica seria desprovida da ficcionalidade que habita a prosa, haja vista a impossibilidade do lírico em *representar* uma personagem ficcional. Por conseguinte, o que a pesquisadora chama de *sujeito-de-enunciação* corresponde a um *eu lírico* isento de dimensão ficcional e que, em maior ou menor grau, encontra-se respaldado pelo *eu* do poeta. Na última edição de *A Obra de Arte Literária*, Ingarden rebateu as ideias de Hamburger, por acreditar que o lirismo também detém uma carga *mimética*:

É certo que cheguei a uma concepção de poesia lírica inteiramente diferente da de Kate Hamburger [...] A lírica é para mim não menos “mimética” do que a poesia épica ou dramática e o que nela se apresenta igualmente “não-real”, como o mundo criado nas obras dramáticas ou épicas, só com a diferença de a sua apresentação ser outra e outro ainda o que é apresentado (Ingarden, 1965, p. 199).

Observando os embates entre Ingarden e Hamburger, Combe defende que verdade e ficção não se excluem, mas sim se apoiam mutuamente na linguagem poética. Tendo ciência desses diálogos entre o real e o ficcional, Combe desconstrói a lógica opositiva do pensamento de Hamburger — essa que estabelece polarizações entre o sujeito lírico e o sujeito empírico, a autobiografia e a ficção, a verdade e a poesia — por acreditar que toda palavra surge das recíprocas contaminações entre o real e o ficcional: “todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à ‘ficção’”, assim como “toda ficção remete a estratos autobiográficos” (Combe, 2010, p. 123).

Amparado por essa fundamentação teórica que entende lírica como uma forma de ficção, retornamos ao biografema de Ana Cristina Cesar. No texto, observemos como a esfera biográfica (a narração sobre o dia em que a poeta passou mal durante o período que viveu na Inglaterra) se deixa contaminar pela esfera ficcional (a descrição onírica de um desmaio em que a poeta escuta uma música enquanto vê tapetes persas fecharem paredes e almofadas fecharem os olhos). Sendo assim, acreditamos que Ana Cristina sublinha a camada de ficção que integra seu discurso poético quando escreve sobre um sonho por um desmaio. Os sonhos, em essência, são signos da ficção. Portanto, ao introduzir um fragmento onírico em uma narrativa autobiográfica, a poeta parece querer dizer ao leitor que, sim, está escrevendo uma espécie de diário íntimo durante sua viagem à Inglaterra, mas que, neste diário, ela também é personagem, ela também é poesia, ela também é ficção.

Em ambos os biografemas analisados, Ana Cristina lança um *olhar estetizante* sobre suas próprias vivências para narrar uma *vida esburacada*. Já que retomamos essas palavras de Barthes (2005), é importante reforçar que o sujeito que retorna ao espaço da enunciação lírica é *um corpo*, mas não precisamente aquele de carne e osso da pessoa do escritor. Trata-se de um *corpo* que joga com o discurso literário, tendo como base o conjunto de experiências sensoriais do artista.

Nos biografemas de Ana Cristina, ora o *corpo* está enjoado por conta do curry da noite passada, ora sente desejo pelo outro, ora sangra, ora precisa ir ao hospital, ora desmaia e sonha; não há promessa de linearidade ou de completude nesse enredo. Tudo o que há são os restos. Restos de um corpo que nunca se revela por completo porque está em permanente (re)composição na e pela linguagem poética.

No livro *Adieux au poème*, o poeta e crítico francês Jean-Michel Maulpoix sugere que o sujeito que toma a palavra na poesia contemporânea tende a ser composto por restos que constituem “uma autobiografia impossível onde o sujeito [...] nunca se entrega diretamente, mas se apresenta através da experimentação de diversas modalidades de enunciação” (Maulpoix, 2005, p. 37 *apud* Bosi, 2011, p. 32). Em Ana Cristina Cesar, a *enunciação biografemática* coloca-se a favor da escrita de uma autobiografia que é impossível por ser lacunar, intersticial e ficcional. Em síntese, o sujeito que se enuncia na lírica de Ana Cristina Cesar é dotado de um *corpo escritural* feito de um amálgama entre reminiscências sensoriais, restos de memória e pedaços de ficção. Ao dialogar com um artigo de Matos (2001), que aplica o conceito de biografema para estudar os diálogos entre vida e obra em Castro Alves, Souza (2010) argumenta que o *corpo escritural* de Ana Cristina Cesar é feito exclusivamente de linguagem, opondo-se, completamente, ao corpo da artista:

são levados em conta fragmentos do autor lançados em seu texto, fragmentos esses que constituem um novo corpo ao escritor, um corpo escritural, em oposição à pessoa do autor [...] em Ana C., os fragmentos são criados em sua própria obra: é a própria autora que lança em seu texto os detalhes que tomam a forma opaca, dispersa de um ser “convertido em texto” (Souza, 2010, p. 129).

Ao nosso ver, a lógica binária sustentada pelo parágrafo acima aproxima, demasiadamente, a lírica de Ana Cristina das poéticas modernistas de vertente mallarmeana. E, por isso mesmo, cremos que essa leitura de Souza (2010) não funciona muito bem quando tratamos

de uma poesia tão contemporânea quanto a de Ana Cristina Cesar, na qual as fronteiras entre o *eu lírico* e o *eu poeta* não estão perfeitamente definidas. Para aprofundar esse nosso questionamento, dialogamos, inicialmente, com o pensamento de Jacques Derrida.

No texto “Carta a um amigo Japonês”, Derrida (1987) ajuda um de seus tradutores, o professor Toshihiko Izutsu, a encontrar a melhor tradução para o termo *desconstrução*. Ao longo do texto, o pensador francês explica que, a princípio, cunhou o termo em questão para “desfazer, decompor e dessedimentar” ideias provenientes do pensamento estruturalista, o qual caracteriza-se pelo privilégio às lógicas opositivas. No campo de estudos da linguagem, por exemplo, o estruturalismo desenvolveu-se a partir da divisão entre *langue* e *parole* realizada pela linguística saussuriana. Em linhas breves, a *desconstrução* tenta desfazer oposições para encontrar outros caminhos para pensar a linguagem e o mundo. Nesse sentido, adotando um ponto de vista derridiano, cremos que, para dialogar sobre as poéticas da contemporaneidade, é preciso *desconstruir* uma série de oposições que fazem parte da tradição e da crítica literária. Assim, permitindo-nos a discordar de Souza (2010), propomos que o *corpo escritural* não se opõe ao *corpo real* da poeta, mas sim complementa-o: o primeiro funciona como uma espécie de expansão do segundo.

Lançando mão da noção de carne, de Merleau-Ponty, Collot (2013) pontua que o corpo é o mediador das interações entre o sujeito, o mundo e o outro. Por conta disso, o corpo é fundamento da intersubjetividade que engendra a palavra poética: “[a linguagem], para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho” (Collot, 2013, p. 223). Em sua condição de gesto, a linguagem expande a dimensão corporal do sujeito. E o corpo que se (re)inventa e que derrama *sangue em golfada pela boca* na realidade poética reverbera no corpo que se desloca e se projeta no mundo. Assim, a lírica de Ana Cristina Cesar expande as fronteiras do lirismo para contemplar um *eu* que se enuncia pelo *corpo* e que é feito de biografia e ficção.

Retomando o diálogo com Silva (2013), estabelecido no início desta seção, reiteramos que Ana Cristina Cesar foi uma importante precursora para o desenvolvimento da lírica de Marília Garcia. Em outras palavras, nos versos de ambas as poetisas, o *eu* não é apenas uma função textual, pelo contrário, trata-se de um *eu híbrido* (real e fictício), um *eu* que possui uma dimensão corporal. Bem como Ana Cristina, Marília Garcia exercita uma poética que atravessa o *corpo* — e, como veremos na seção seguinte, também a *voz* — antes de atingir a página. Apenas a fim de ilustrar o argumento, menciono a terceira parte do poema *Paris não tem centro*, cujo título é “voltar para casa com sol *le witt*”. Nesse momento do poema, a autora escreve sobre sua experiência ao recitar a primeira parte do próprio *Paris não tem centro* em um evento na cidade de São Paulo. No fragmento que cito abaixo, destacamos a forma com que os versos se compõem a partir da memória das experiências do corpo da poeta:

eu tinha acabado de chegar da França
e fazia frio em São Paulo

eu tinha voltado para casa
depois de muitos meses longe
mas essa minha casa em São Paulo
era muito recente
e demorei para voltar

[...]

para completar
quando cheguei lá
descobri que a mesa seria ao ar livre
eu estava gripada e com medo do frio
mas não estava frio
fazia um lindo sol de agosto
e as árvores verdes ao redor
as palmeiras ah as palmeiras
talvez pudessem me ajudar
a voltar para casa

SUMÁRIO

[...]

a coisa toda começou a atrasar muito
porque o microfone não chegava
e como o evento seria ao ar livre
era preciso um microfone
mas no fim estava demorando tanto
que resolveram começar
sem microfone

eu ia falar numa mesa com mais 2 pessoas
e eles me pediram para começar
eu estava gripada
e teria que falar sem microfone ao ar livre
no poema
eu tinha perdido a voz

[...]

comecei a ler o texto
tentando respirar
procurando um fio de voz na garganta
quando vi
o sol batia na minha cara
eu estava de preto e de manga comprida
quando vi
estava quase gritando o texto

(Garcia, 2016, p. 29-31).

A dimensão corporal do *eu* rege a tensão criada pelo enredo dos versos. O *eu* sente as oscilações climáticas da capital paulista, ora faz frio, ora faz calor. O corpo do *eu* está gripado, *quase* não consegue produzir voz. Apesar disso, no evento, o *eu* precisa recitar seu poema sem amparo de aparatos tecnológicos, confiando apenas nas próprias cordas vocais desgastadas. Nesse momento, o sol bate na pele da poeta que veste preto e, ao ar livre, prepara-se para ler seus versos em pleno sol. Com apenas um *fio de voz na garganta*, o *eu*, em vez de recusar a vocalização da poesia, não apenas recita, mas *grita* o próprio texto. A imagem em questão diz muito sobre a poética de

Marília Garcia, uma poética na qual a dimensão oral do texto poético não silencia-se na página, ainda que seja *quase* impossível *produzir* voz. E esse é o assunto sobre o qual trataremos na seção seguinte.

É A MINHA VOZ, MAS SEM CONTROLE: DESDOBRAMENTOS DO SUJEITO-POETA NA LÍRICA PERFORMÁTICA DE MARÍLIA GARCIA

*The sound of the belch'd words of my
voice loos'd to the eddies of the wind.*

Walt Whitman

Como já foi dito no início da sessão anterior, em diálogo com Silva (2013), Ana Cristina Cesar foi uma das principais precursoras do trabalho poético de Marília Garcia⁹. Sendo assim, se com Ana Cristina as fronteiras do lirismo expandiram-se para abarcar o *eu* em sua dimensão corporal, com Marília Garcia é o próprio corpo que segue em expansão para (re)integrar a vocalidade à poesia lírica. Nesta seção, nosso objetivo é discutir os deslocamentos e os testes de subjetividade que Marília Garcia performa ao encarnar sua própria voz na palavra poética. Para tanto, analiso um espetáculo em que a poeta faz parceria com o Coletivo Capim Novo, grupo musical da cidade de São Paulo. A performance em questão ocorreu em setembro de 2019 no Sesc da Avenida Paulista e conta com

9 Retomando a matéria publicada pelo jornal literário *Rascunho*, acrescentamos que a Marília Garcia, ao refletir sobre a possibilidade de acesso a múltiplas versões de um mesmo poema de Ana Cristina Cesar, conclui o seguinte: “[Ana C.] foi uma autora muito importante para minha formação como escritora”. Na entrevista, Marília se refere ao livro “Antigos e soltos: poemas e prosa da pasta rosa”, organizado por Viviana Bosi e publicado pelo Instituto Moreira Salles em 2008. O livro reúne escritos inéditos de Ana Cristina César, entre eles: fragmentos de diário, anotações de viagem e poemas em construção. Por isso, Marília acredita que o contato com essa obra inacabada a possibilitou ter acesso ao ateliê da poeta e aprender com sua forma de trabalhar.

7 poemas do livro *Câmera Lenta*, são eles: “Hola, spleen”, “Plano B”, “Uma equação no hyde park”, “Estereofonia”, “É uma love story e é sobre um acidente”, “Noite americana” e “Aqui começa o loop”. No presente texto, a primeira das peças é o objeto de análise. De início, cabe salientar que, ao vocalizar suas próprias letras ao som de uma orquestra, Marília Garcia resgata as ligações ancestrais entre a poesia e a musicalidade. Lembremo-nos: como vimos no início deste capítulo, em sua origem, a palavra *lírica* não está ligada à *poesia do eu*, mas sim à palavra performática que se realiza na voz de um sujeito e na presença de instrumentos musicais.

Antes de dar início à análise da performance, gostaríamos de justificar a razão que nos leva a evitar o termo “sujeito lírico”, ao longo de todo o texto, para me referir à voz que dá corpo à palavra na enunciação poética de Marília Garcia. No lugar do referido termo, propomos o seguinte: “sujeito-poeta”, o qual se alicerça no pensamento de Combe (2010) para passar a ideia de que o sujeito da poesia contemporânea tem valor performativo e pendular porque se reinventa constantemente na e pela linguagem poética.

No artigo “O sujeito lírico e o sujeito pedra”, Viviana Bosi (2013) investiga a produção de três poetas brasileiros contemporâneos: Francisco Alvim, Rubens Rodrigues Torres Filho e Sebastião Uchoa Leite. Entre os poemas analisados, a pesquisadora destaca um ponto em comum: “a sensação da incapacidade para o movimento” (Bosi, 2013, p. 104). Ao dissertar sobre essa ausência de deslocamento do *eu* nos poemas selecionados para o estudo, Bosi (2013) propõe o termo “sujeito-pedra” para se referir a esse sujeito que se converte em coisa para evitar qualquer tipo de locomoção. O movimento crítico realizado por Bosi é similar (e, por isso, inspira) ao que tento realizar nesta dissertação: expandir a categoria do “sujeito lírico” a partir da proposição de um novo termo para melhor delinear o *eu* que se enuncia em uma poética específica.

Observadas as limitações teóricas do uso do termo “sujeito lírico”, acreditamos que uma abordagem crítica que propõe terminologias alternativas é bem-vinda para estudos que, como este, buscam compreender uma poética que se desenvolve na contemporaneidade. Portanto, para além do “sujeito-pedra” e do “sujeito-poeta”, há constelações de outros sujeitos poéticos que se adequam melhor a cada trabalho lírico em curso de elaboração durante nosso século. Com isso, quero defender que seria impossível determinar um único termo genérico que possa descrever perfeitamente todos os *eus* que estrelam o céu da lírica contemporânea. A melhor opção é, de fato, encontrar a terminologia que melhor se aplica a cada trabalho poético. Como aqui trato da lírica de Marília Garcia, utilizo o termo “sujeito-poeta”, o qual distingue-se do “sujeito-pedra” proposto por Viviana Bosi, principalmente, por conta de sua capacidade de se deslocar entre voz e letra, entre biografia e ficção, entre vida e literatura. Para melhor situar o termo “sujeito-pedra” e estabelecê-lo como um contraponto ao “sujeito-poeta”, leiamos o seguinte poema de Francisco Alvim:

Escolho

Parado

Na plataforma superior

Entre as pernas
no chão
as compras num plástico

Longe do verso perto da prosa
Sem ânimo algum
para as sortidas sempre –
enquanto duram –
venturosas da paixão

Longe tão longe
do humor da ironia
das polimorfias vozes
sibilinas
transtornadas no ouvido
da língua

SUMÁRIO

Ali onde o chão é chão
as pernas, pernas
a coisa, coisa
e a palavra, nenhuma
Onde apenas se refrata
a ideia
de um pensamento exaurido
de movimento

Entre dois trajetos
dois portos (duas lagunas)
duas doenças
Sublimes virtudes do acaso
por que não me tomais
por dentro
e me protegeis do frio de fora
da incessante, intolerável, fuga do enredo?
da escolha?

(Alvim, 2000 *apud* Bosi, 2013, p. 107).

Sob a ótica de Viviana Bosi, neste poema, o sujeito vivencia uma experiência comum da vida na cidade contemporânea: enquanto o mundo ao seu redor movimenta-se, tudo o que ele quer e precisa é permanecer inerte. Para a pesquisadora, a imagem da plataforma nos versos iniciais remete “à ideia de trilho ou estrada como os espaços para onde se dirigiria o passageiro — meios de transporte aos quais se tornou indiferente, uma vez que preferiria, ao que parece, não se mover” (Bosi, 2013, p. 108). Em outras palavras, é como se esse sujeito fosse uma *pedra* que permanece esquecida em um dos cantos da metrópole. E esse sujeito-pedra, com seu “pensamento exaurido de movimento”, fica apenas parado e, de seu lugar, observa o mundo pelo qual, por sua condição de coisa, não sente qualquer empatia. Ao nosso ver, ao afastar-se das “polimorfos vozes”, o sujeito-pedra revela também sua indiferença quanto aos sons da linguagem: não parece querer ouvir a voz do outro, nem mesmo a sua própria voz. No coração de uma cidade barulhenta e veloz, o sujeito-pedra busca exatamente o oposto: o silêncio e a paralisia. Este é o retrato do sujeito-pedra: um *eu* que se transforma em *coisa* porque não pode (e nem quer) se *deslocar*.

Deslocar: esse é um verbo fundamental para distinguir o “sujeito-pedra” do “sujeito-poeta”. Ao passo que o primeiro delega a enunciação a um objeto, o segundo se enuncia a partir da voz e do corpo do poeta que se desdobra em um *eu híbrido* (ao mesmo tempo, real e fictício) no espaço lírico. Ao passo que o primeiro evita o contato consigo mesmo e com o outro, o segundo é movido pelos diálogos entre a *palavra do eu* e a *palavra do outro*. Finalmente, ao passo que o primeiro busca a inércia, o segundo busca a cinética, o movimento, ou melhor, o deslocamento¹⁰.

A poética de Marília Garcia é feita de deslocamentos. Em sua obra, a poeta transita entre linguagens estéticas (haja vista o forte diálogo com as artes visuais, em especial, o cinema), compõe a partir de uma série de experimentos com gêneros textuais diversos (entre eles, o diário, que será assunto do terceiro capítulo desta dissertação), desloca-se no tempo e no espaço (recorda suas memórias, narra suas viagens). Em entrevista ao *Canal Arte 1*, a poeta comenta que, em suas composições, o deslocamento funciona como “deslocamento geográfico, físico e referencial”, mas também como um “deslocamento na linguagem”. E é justamente nesses *deslocamentos pela linguagem* que o sujeito-poeta de Marília Garcia faz confluir realidade e ficção. Para aprofundar a discussão acerca dos deslocamentos que fundam o sujeito-poeta de Marília Garcia, dialogamos com o pensamento de Combe (2010). Para esse pesquisador, o sujeito que se enuncia na poesia contemporânea é dotado de uma condição pendular:

10 No termo “sujeito-pedra”, há uma forte crítica ao capitalismo. A partir de uma base marxista, Bosi (2013) afirma que o sistema capitalista promove a desumanização do homem quando cria barreiras para impossibilitar a alteridade, isto é, a relação entre os trabalhadores. A autora argumenta que a teoria marxista ajuda a “ponderar sobre o movimento duplo do eu lírico dos poemas em tela (entre eles, o poema de Francisco Alvim), que sofrem a inevitável reificação tanto quanto, ao nela imergir, parecem denunciá-la” (Bosi, 2013, p. 112). Em outras palavras, ao converter o sujeito em coisa, Francisco Alvim parece criticar a ideologia neoliberal que valoriza mais o mundo das coisas que o mundo dos homens. Como aponto ao longo do texto, o “sujeito-pedra” difere-se do “sujeito-poeta” por conta dos deslocamentos. No entanto, a presença dos deslocamentos não enfraquece a consciência social do “sujeito-poeta” que se enuncia na lírica de Marília Garcia. Em uma entrevista ao *Canal Arte 1*, a poeta declara que, em *Câmera Lenta*, tentou deslocar-se pela linguagem para *desautomatizar* a forma como vemos o mundo. Essa desautomatização do olhar é também uma forma de resistência.

SUMÁRIO

Mais do que inscrever as obras em categorias genéricas “fixas” como “autobiografia” e “ficção” – e assim opor *sub specie aeternitatis* um “eu lírico” a um “eu ficcional” ou “autobiográfico”, melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um “jogo”. Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia (Combe, 2010, p. 124).

O “sujeito-poeta” é o sujeito que se aventura nos jogos da linguagem artística para se desdobrar e se apresentar como um *eu real que está se transformando em ficção* e, simultaneamente, como um *eu fictício que se reinscreve no mundo empírico*. No termo “sujeito-pedra”, inserimos o hífen com o objetivo de simbolizar o movimento pendular descrito por Combe (2010). Na lírica de Marília Garcia, do lado da palavra “sujeito”, está o *eu* que é grafado com letras minúsculas: *marília*. Esse *eu* remete ao sujeito de natureza ficcional que só ganha existência na presentificação da enunciação poética. Do lado da palavra “poeta”, está a pessoa de Marília com *maiúsculas*, que, no espetáculo analisado, sobe no palco para vocalizar seus poemas. Sendo assim, no “sujeito-poeta”, o hífen funciona como a ponte que possibilita o movimento pendular entre dois pólos: ficção e realidade.

Na prática, o *eu* que é construção de linguagem balança até assumir os contornos do *eu real* que recita os versos no palco. O *eu real*, por sua vez, performa o deslocamento que engendra o sujeito fictício que habita o poema. Esse sujeito artificial logo desloca-se de volta à realidade para se alimentar da voz e das experiências da poeta e, depois disso, retornar ao universo fictício, lugar em que se desfaz em verso. Esse movimento pendular é incessante e, por conta disso, o “sujeito-poeta” é o *eu* que, na lírica de Marília Garcia, está em permanente constituição.

*

Feita essa discussão inicial que justifica o uso do termo “sujeito-poeta” para tratar do *eu* da poesia de Marília Garcia, dou início ao diálogo sobre o poema “Hola, spleen”, performado no início do espetáculo em análise. Em um capítulo que escrevemos para o livro *Palavras: epistemologias bakhtinianas*, Andréa e eu dissertamos sobre a pluralidade de vozes que habita o *spleen* que confere título ao poema de Marília Garcia (Lares, Portolomeos, 2021). Em suas raízes, a palavra *spleen* está ligada ao mundo grego. No contexto da Antiguidade Clássica, o *spleen* fazia parte do vocabulário médico e era utilizado para descrever um estado de melancolia. De acordo com Santa Clara (2009, p. 93), Hipócrates e Aristóteles entendiam que a melancolia era causada pela “presença de uma quantidade excessiva e fortuita de bile negra no corpo”. Ainda em consonância com esse pesquisador, acrescentamos que o termo *bile negra* é derivado de dois vocábulos gregos: *Melan* (negro) e *Cholis* (bílis), isto é, melancolia. Não por acaso, no inglês contemporâneo, *spleen* significa *baço*, órgão que, no entendimento da medicina helênica, receberia a substância negra geradora de tristeza. Para além do contexto filosófico e medicinal, de acordo com Carlos Ceia (2009), o termo *spleen* passou a ocupar lugar de destaque no campo da literatura com William Shakespeare¹¹, embora tenha ganhado seus contornos modernos apenas na lírica de Charles Baudelaire:

11 De acordo com Ceia (2009), em Shakespeare, o termo *spleen* assume diferentes sentidos. Para exemplificar, o pesquisador menciona duas peças do escritor britânico. Em *The Taming of the Shrew*, uma personagem afirma: “Haply my presence / May well abate the over-merry spleen / Which otherwise would grow into extremes.” Aqui, o *spleen* aponta para um estado de felicidade. Traduzo a passagem: “Quem sabe, minha presença / possa atenuar a excessiva felicidade que, de outra forma, / cresceria de maneira extrema” (Induction I, 134-136). Em *Henry IV*, Lady Percy afirma: “Out, you mad-headed ape! / A weasel hath not such a deal of spleen / As you are tossed with.” (II, 4, 75-77). Aqui, a personagem usa o termo *spleen* para se referir a uma espécie de “temperamento instável”. Traduzo “Fora, sua primata louca! / Uma doninha não tanta instabilidade / quanto você”.

SUMÁRIO

[O spleen] torna-se termo literário quando os poetas decadentistas da segunda metade do século XIX o tomam simbolicamente como a origem da destruição de algo mais intangível: a alegria de viver. Por outras palavras, esse órgão [o baço] é tido como o responsável por todos os estados de melancolia ou estados mórbidos de languidez. [...] Em inglês, o termo é já no século XIX considerado arcaico, mas Baudelaire vai recuperá-lo em *As Flores do Mal* (1857) e *O Spleen de Paris – Pequenos Poemas em Prosa* (1868), tornando-o modelo de poeta decadente (Ceia, 2009, s.p.).

Não pretendemos prolongar demasiadamente esta discussão sobre a riqueza semântica da palavra *spleen* na história da literatura ocidental. Esse tópico foi abordado com maior grau de detalhamento, e sob um viés bakhtiniano, no capítulo que mencionei acima. Neste momento, essa breve discussão já possibilita-nos a propor uma pergunta que é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa: quais são os sentidos que eu posso construir para a palavra *spleen* quando ela é pronunciada pela voz de Marília Garcia? Em linhas breves, agrada-nos pensar que o *spleen* que intitula o poema está contaminado pelas vivências da própria poeta. E aqui está um de seus testes de subjetividade: ao usar suas experiências, seu corpo e sua voz para *animar* a palavra poética, Marília expande os sentidos da palavra *spleen*, integrando-a em sua vida e em seu fazer artístico.

No *spleen* que ouvimos no espetáculo, reverbera uma herança semântica proveniente de todas as outras vozes que, antes da poeta, também enunciaram e modificaram os sentidos dessa palavra. Com isso, quero inferir que o *spleen* de Marília remonta tanto ao tédio baudelaireano diante da cidade moderna quanto à própria *bile negra* que, como acreditavam os gregos antigos, era agente de toda melancolia. A propósito, o *spleen* como *bile negra* ressoa na organização semiótica do espetáculo. Para performar, a poeta usa vestes negras e, durante toda a execução de “Hola, spleen”, uma escuridão toma o palco. Ao fundo, o telão (utilizado em outros momentos do espetáculo) permanece desligado e poucos feixes de luz incidem sobre a poeta.

Até mesmo as notas de violoncelo são dotadas de um certo ar melancólico quando Marília começa a vocalizar seus versos:

um dia
ela me disse
“hola, spleen”
e eu demorei mas depois
percebi que era uma
frase sobre
o tempo.¹²

Figura 5 — Marília Garcia performando “Hola, spleen”



Fonte: Canal do Youtube de Marília Garcia, 2020. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=HLzMzNDSvNA>. Acesso em: 24 fev 2025.

Ao longo de todo o poema, a palavra spleen se expande para contemplar a subjetividade e a experiência da poeta em performance no palco. Nos versos de Marília Garcia, os novos

12 Há diferenças entre a versão escrita de “Hola, spleen” que foi publicada no livro *Câmera Lenta*, em 2017, e a versão oral, que foi recitada pela poeta em 2019. Marília Garcia costuma fazer adaptações para a performance de cada um de seus poemas. Neste estudo, os versos citados são transcrições da performance de 2019, embora sigam o padrão de quebra de verso do livro de 2017. A performance está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=HLzMzNDSvNA&>.

contornos do *spleen* remetem à melancolia de um eu que vive em um mundo repleto de possibilidades e impossibilidades de deslocamentos. Na referida entrevista concedida ao *Canal Arte 1*, a poeta menciona, especificamente, um deslocamento de ordem biográfica: sua mudança do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo, fato que ela própria reconhece ter tido grande impacto sobre sua produção poética:

O primeiro livro que eu publiquei logo que eu me mudei foi um livro onde eu falei bastante de São Paulo [...] foi *Um testes de resistores*, a cidade aparece em vários momentos no poema, falando, enfim, sobre a minha chegada aqui e o impacto que teve. E meu último livro que saiu depois do *Câmera lenta*, *O parque das ruínas*, é um livro onde eu falo muito do Rio e sobre o momento que o Rio tá passando (CANAL ARTE 1, 2019, 10:48).

A geografia, a cartografia e a experiência urbana são elementos que constantemente impulsionam o fazer poético de Marília Garcia. Em “Hola, spleen”, não é diferente. Apesar de não aparecer nominalmente, a cidade de São Paulo está presente sob a cifra da metrópole veloz, barulhenta e movimentada que engendra o *spleen* de seus habitantes. Inserido nesse cenário caótico, o sujeito-poeta busca o diálogo com a plateia para questionar o barulho dos aviões e helicópteros que, constantemente, cruzam o espaço aéreo¹³:

13 Um breve passeio pela capital paulista já é suficiente para sentir a poluição sonora proveniente de aviões e helicópteros. Mencionamos o estudo de Santos e Saad (2014) que demonstrou que o nível de exposição ao ruído da população que vive no entorno do Aeroporto Internacional de São Paulo é maior do que o recomendado pela Organização Mundial da Saúde (OMS). A OMS recomenda que o nível de exposição não ultrapasse 55 decibéis. Na região do Aeroporto Internacional de São Paulo, a poluição sonora é constantemente superior a 65 decibéis, podendo chegar até 95 decibéis. Além dos aviões, os helicópteros também contribuem na geração do *spleen* dos moradores da capital paulista. Em matéria publicada no *El País*, Heloísa Mendonça (2016) chama São Paulo de “metrópole dos helicópteros” porque a cidade registra quatro aterrissagens ou decolagens de helicópteros a cada cinco minutos.

SUMÁRIO

- vocês estão ouvindo?
um som infernal
estrelas caindo do céu
em cima da cabeça
com as pontas viradas
para baixo.
o som está cada vez mais perto,
posso encostar a mão
se me viro vejo a sombra
em câmera lenta
sobre a cabeça.¹⁴

Os versos acima estão no final do poema. Não nos adiantemos. Para dissertar sobre as aventuras da voz na poética de Marília Garcia, retornamos às primeiras estrofes com a finalidade de propor que a melancolia do sujeito-poeta vem do fato de não conseguir recitar seu poema “Hola, spleen” por conta de um impedimento de ordem fisiológica:

um dia quis ler em voz alta
um poema chamado
“hola, spleen”,
mas quando chegou na hora
eu fiquei totalmente *sem voz*¹⁵

Na versão escrita, o sujeito-poeta justifica que ficou sem voz por conta do adoecimento de seu corpo: “mas quando chegou a hora/ fiquei muito, muito gripada,/ e o que foi pior/ o que me impediu de ler; foi que fiquei/ *sem voz*” (Garcia, 2017, p. 9, grifo da autora). Assim, para dissertar sobre a presença do corpo e da voz na leitura de “Hola, spleen”, estabeleço aqui um diálogo com o livro *Performance, recepção e leitura*, de Paul Zumthor (2012). Nessa obra, Zumthor assinala que, para analisar a oralidade da palavra poética, é preciso considerar a voz “não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente,

14 Conferir nota 13.

15 Conferir nota 13.

o representa de forma plena” (Zumthor, 2012, p. 27). Logo, toda produção vocálica enuncia também, em certa medida, a condição corporal do sujeito que a produz.

É justamente isso que ocorre com o sujeito-poeta de Marília Garcia, o qual, por estar doente em um momento do passado, não foi capaz de ler seu poema em voz alta. No entanto, na realização do espetáculo, esse *eu*, aparentemente silencioso na partitura do livro, *encarna* a voz da poeta que se apresenta no palco. É, portanto, a presença do *corpo* da artista que confere *voz* e *vida* ao sujeito-poeta que se desdobra na enunciação lírica. Ainda em consonância com Zumthor, é relevante acrescentar que essa presença corporal promove uma espécie de *pessoalização* do poema:

[...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontramos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal (Zumthor, 2012, p. 38).

O corpo, como vimos, é um elemento central dentro da poética de Ana Cristina Cesar, da qual Marília Garcia alimenta-se. A exemplo de Ana Cristina, Marília também é uma poeta que *faz poesia com o corpo*. Em “Hola, spleen”, como estamos vendo, a condição física do sujeito-poeta (o fato de estar doente e desprovido de voz) é um dos sustentáculos do enredo do poema, no qual o *eu* desvozeado conjectura sobre como seria o dia em que, recuperada sua voz, pudesse realizar a leitura de sua obra:

então combinei
que faria a leitura hoje
e ainda faltava um mês
para chegar hoje
e eu não tinha ideia de como estaria nesse dia¹⁶

Na versão impressa do poema, o dia da leitura recebe um nome: “e ainda faltava um mês/ para chegar a leitura que vou chamar/ aqui de *caixa-preta*” (Garcia, 2017, p. 10, grifo da autora). Dentro dessa *caixa-preta*, sugerimos, está todo o *spleen*, toda a *bile negra*, toda a melancolia da voz que não pôde existir no passado e na escritura. Porém, agora, no presente da enunciação lírica, quando essa *caixa* abre-se no palco, quando a voz de Marília Garcia preenche o ar ao seu redor, é como se todos os limites do corpo fossem superados pela explosão de um *som sem controle*. Dissertando sobre o empenho do corpo nas poéticas da oralidade, Zumthor elenca uma série de caracteres corpóreos da voz. Entre eles, destacamos o seguinte: “a voz é uma subversão do corpo ou uma ruptura da clausura do corpo [...] a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele” (Zumthor, 2012, p. 83). Na lírica de Marília Garcia, a voz performa uma série de *testes de subjetividade*: desloca o *eu* para fora de *si*, faz o *eu* existir na e pela linguagem, liberta o *eu* dos limites de seu próprio corpo. Quando subverte a clausura corporal, a voz dispersa-se no espaço, carregando consigo algo de muito particular, algo de muito subjetivo, algo de muito pessoal. Saindo do sujeito, a voz perde-se no *barulho do mundo*, barulho que, no poema em análise, vem das máquinas voadoras que fazem parte da vida contemporânea e que causam o *spleen* do sujeito-poeta.

Há pouco, vimos que, de acordo com Zumthor, o corpo “é da ordem do indizivelmente pessoal” (Zumthor, 2012, p. 38), ultrapassando as fronteiras corporais, a voz também está impregnada de subjetividade e de personalidade. Em outro livro, *Introdução à poesia oral*, Zumthor (1997) argumenta que toda palavra poética “emerge de um lugar interior e incerto, bem ou mal, se nomeia por metáforas: fonte, fundo, eu, vida” (Zumthor, 1997, p. 167). Essas palavras convidam-nos a refletir acerca dos profundos vínculos entre o *eu* e a voz. Desenvolvemos melhor a questão: a palavra poética deriva de uma voz que, por sua vez, remete a uma vida. Nesse sentido,

bem como o corpo, a voz é *indizivelmente pessoal*, haja vista que não há no mundo timbre que se repita. Por isso, a singularidade de cada voz humana é a cifra da subjetividade que faz parte de cada sujeito que usa a linguagem para interagir consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Na performance de “Hola, spleen”, a voz de Marília Garcia confere subjetividade e pessoalidade aos seus versos. Entoados por outra pessoa, por outra voz, esses mesmos versos ganhariam outros sentidos. Sendo assim, retomando a conferência de Foucault (2009) e adaptando a frase de Beckett, defendo que *importa, sim, saber quem fala*, especialmente quando estamos lidando com uma ideia de lirismo que envolve a vocalização da palavra poética. Nesse contexto, é importante *saber quem fala* porque a singularidade de um certo timbre vocálico é um elemento fundamental para a existência da performance.

No texto “Contemporary Reading”, Peter Middleton (1998) discute a relevância da realização de leituras em voz alta para a expansão do campo semântico do poema. Para esse pesquisador, no momento da performance, o recitador mostra ao público “o que significa para a *sua* vida dizer aquelas palavras” (Middleton, 1998, p. 268, *itálico nosso*). A performance é, portanto, uma via de pessoalização do texto poético, haja vista a influência da subjetividade no registro vocal utilizado pelo recitador. No espetáculo em análise, Marília Garcia usa um registro que pouco se distancia daquele que ela costuma utilizar em outras de suas falas (entrevistas, conversas), ponto que aproxima sua composição poética da vida cotidiana. Nos versos a seguir, depois de combinar que realizaria a leitura do poema quando recuperasse a voz, o sujeito-poeta de Marília sente o *spleen* que, desta vez, deriva-se da ansiedade de imaginar como será o dia futuro:

e eu não tinha ideia
de como eu estaria nesse dia
e eu pensei que se este mês
seguisse o ritmo acelerado
e catastrófico deste e do último ano
tanta coisa já teria
acontecido hoje,
que me dava medo imaginar¹⁷

Esse dia, ou o *dia da caixa-preta*, é o *hoje* da performance do poema. E, no presente da enunciação lírica, a palavra, que poderia ter se trancado no silêncio das páginas do livro, faz questão de se libertar para se tornar som. Mas *por quê?*, perguntamos. Pois bem, Zumthor, em um de seus textos previamente citados, argumenta que “toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer*, um dia, ouvir; a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra” (Zumthor, 1997, p. 169). Fazendo-se *voz*, a poesia atinge o *individual incomunicável*, isto é, aquilo que o sujeito só pode dizer (e sentir) por meio da oralidade da palavra poética.

No lirismo de Marília Garcia, a palavra, constantemente, quer se fazer voz. Lembremo-nos de que, no início do poema em análise, o sujeito-poeta enuncia que *um dia quis ler em voz alta* um poema chamado “*Hola, spleen*”, mas não pôde porque estava gripado e sem voz. E, ao longo de todo o enredo lírico, é esse *querer ser voz alta* que embala a tessitura dos versos. Considerando que a voz está na base da poética de Marília Garcia, propomos o seguinte: o lirismo dessa escritora é predominantemente oral, ainda que a performance tenha sido derivada de poemas publicados, originalmente, de forma escrita. Desenvolvemos um pouco mais esse ponto: Zumthor assinala que, na contemporaneidade, muitos poetas “*escrevem com vistas à performance*, e essa intenção enforma sua linguagem” (Zumthor, 1997, p. 172). Marília está inserida nesse grupo de poetas contemporâneos que planeja a vocalização dos versos. Nesse sentido, antes de atingir

a forma escrita que encontramos no livro publicado, a poesia de Marília Garcia é *palavra falada*, é som no espaço antes de ser silêncio na página. Na referida entrevista ao *Canal Arte 1*, a poeta comenta sobre a importância da oralidade para a realização de sua poesia:

Meu primeiro livro [*20 poemas para seu walkman*] foi um livro que eu escrevi sem ler em voz alta os poemas. E eu percebi que não funcionava muito, aqueles poemas lidos em voz alta. Embora tivesse o “walkman” do título, essa relação com o som, não eram poemas ligados a uma oralidade. Eram poemas muito mais ligados ao texto escrito, as referências também. E, a partir dali, eu comecei a tentar ler, falar os textos antes de fixar no papel. Então, falar muito, escrever falando.¹⁸

Em resumo, na lírica de Marília Garcia, a palavra não se contenta em ser página, ela precisa expandir-se e concretizar-se na performance. Nesse contexto, há uma intenção de oralidade que *informa* a tessitura da palavra poética, engendrando um lirismo que, como a própria poeta observa, só existe por conta da oralidade. Nesse lirismo, cada verso é elaborado a partir de sua potência vocal, isto é, sua possibilidade de ser som na linguagem. Por conta disso, é importante refletir sobre a complexidade da voz que materializa o discurso poético. No poema em análise, o sujeito-poeta enuncia que a voz que fala na performance pertence a uma versão de si mesmo que vem do passado:

assim,
esta voz que fala aqui
é a voz de uma marília de um mês atrás
é a minha voz falando a partir do passado
é a minha voz,
mas sem controle¹⁹

18 A entrevista está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=fBEZ02Nd6cs&t=404s&pp=ygUcQ2FuYWwgyXJ0ZSAXlG1hcs0tbG1hIGdhcmNpYQ%3D%3D>.

19 Conferir nota 13.

Estamos aqui diante de uma *nebulosa de subjetividades*, uma espécie de *explosão de eus*. Em “Hola, spleen”, a voz do sujeito-poeta, essa voz que diz *eu*, é proveniente da interação entre as diferentes versões de Marília Garcia que se desdobram no eixo temporal e no discurso poético. A princípio, temos o *eu de um mês atrás*, esse que queria ler o poema, mas não era capaz de produzir voz. Na sequência, temos o *eu projetado a um mês a frente*, esse que o sujeito-poeta planejava ser (mas nunca é) quando tivesse voz para entoar seus versos. Por fim, temos o *eu do agora*, esse que está no palco e toma emprestado o corpo da poeta para enunciar que sua voz vem do passado. E aqui começa o *looping*: voltando no tempo, o *eu* estilhaça-se e, para lançar mão de uma imagem borgiana, parece colocar suas diferentes versões para caminhar por uma espécie de *jardim de veredas que se bifurcam* infinitamente. Perdido nesses labirintos, por sua condição pendular, o sujeito-poeta permanece inacabado e resiste em ser reduzido em uma única imagem biografizante porque, uma vez que está em constante renovação na e pela voz que performa o poema. Não por acaso, de acordo com Zumthor (2012), a própria palavra *performance* remete à impossibilidade de se atingir uma totalidade:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance, ela muda (Zumthor, 2012, p. 32).

Nesse sentido, o sujeito-poeta é performático por ser inacabado. É um *sujeito em curso* que está em constante (re)composição na enunciação lírica. Quanto à sua voz: ela, de certo, não é uma só. Trata-se de uma voz que é resultante da presentificação das vozes de vários *eus* da poeta que, na enunciação lírica, espiralizam-se para compor a potência vocálica que entoa o poema.

*

Na performance de “Hola, spleen”, outro ponto que merece destaque é o qual Marília Garcia recorre ao próprio nome para designar a voz que enuncia o poema: “esta voz que fala aqui/ é a voz de uma marília de um mês atrás” (Garcia, 2017, p. 10). Para dissertar sobre os efeitos de sentido da presença do nome da poeta em sua composição, dialogamos com o artigo “Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”, de Laura Scarano (2011). No estudo em questão, a pesquisadora elucida que, de maneira geral, as pesquisas que se dedicam à lírica autobiográfica podem ser divididas em dois grandes grupos. No primeiro grupo, estão os estudos que privilegiam uma abordagem referencial e creem que a figura do *autor real* pode ser perfeitamente traduzida em seus versos. No segundo, estão os estudos que utilizam uma abordagem ficcional e defendem que o *eu* do poema é uma invenção, não mantendo qualquer tipo de correspondência com o poeta. A fim de superar essa lógica dicotômica, a pesquisadora trilha uma “terceira via”, um caminho que transita entre a referencialidade e a ficcionalidade. Nessa terceira via, Scarano propõe que “o eu que se auto-escreve no poema e impõe a identidade do nome próprio abre um espaço particular [...] que se chama ‘autoficção’” (Scarano, 2011, p. 226).

Autoficção: trata-se de um neologismo criado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977 para descrever a proposta narrativa de seu romance *Fils*, o qual caracteriza-se por embaralhar fatos referenciais e elementos artificiais. No segundo capítulo desta dissertação, o termo *autoficção* será discutido com maior grau de profundidade e detalhamento, em diálogo com especialistas no assunto, tais quais: Evando Nascimento (2021, 2022), Diana Klinger (2006), Jean-Louis Jeannelle (2014), Leonor Arfuch (2010), entre outros. Para sermos um pouco mais específicos, no próximo capítulo, estabeleceremos um diálogo entre a concepção de Giorgio Agamben (2018) de *aventura* e o termo *fala-aventura*, de Silvina Rodrigues Lopes (2012), para aprofundar a pesquisa sobre as diferentes dimensões da

autoficção na lírica de Marília Garcia. Agora, para finalizar este capítulo, dedicamo-nos ao tema de maneira introdutória, apenas com a finalidade de explorar as interfaces entre *autoficção*, *voz* e *performance*.

De antemão, prevemos que um problema de ordem teórica pode emergir quando utilizamos o termo *autoficção* para analisar um poema lírico. Considerando que o termo está tradicionalmente ligado aos estudos da narrativa em prosa, poderíamos dizer que existe uma *autoficção lírica*? Evando Nascimento (2017) entende que chega a ser controverso o fato de a lírica — historicamente associada ao *eu*, como temos visto ao longo de todo o capítulo — ter sido negligenciada durante tanto tempo no campo de estudos da autoficção²⁰. Por conta disso, ele argumenta que cabe aos pesquisadores contemporâneos repensarem a tradição poética no âmbito das escritas de si. Portanto, para responder à pergunta, propomos a leitura das seguintes palavras do pesquisador, as também ajudam a estreitar, ainda mais, os diálogos entre Ana Cristina e Marília Garcia:

Há, por exemplo, um tipo de produção poética que ocorre no Brasil, mas certamente em outros países, a partir dos anos 1970, que mereceria ser reavaliada do ponto de vista

20

Nascimento (2017) vê a autoficção como uma categoria de reflexão, não como um conceito acabado, que nos ajuda a refletir sobre as poéticas da contemporaneidade. Em outras palavras, a autoficção precisa ser encarada como uma categoria em constante transformação: "Quem conhece minimamente a bibliografia francesa (país no qual sabidamente a discussão sobre autoficção se originou), e ao menos parte da brasileira, sobre o assunto se dá conta de que é impossível formular um conceito unívoco e homogêneo de autoficção. Isso já se explica pelo fato de o próprio inventor do neologismo, o escritor e crítico Serge Doubrovsky, ter variado sua conceitualização ao longo dos anos, ao tempo em que foi desenvolvendo toda uma literatura sob esse signo. Tudo se passa como se cada teórico ou crítico, por um lado, e cada escritor, por outro, reinventasse a seu modo a formulação conceitual do termo. Isso, que no campo de uma ciência positiva poderia parecer um defeito, no campo das humanidades em geral e da literatura em particular é uma qualidade. O que não implica um vale-tudo. O importante é saber se, no que diz respeito aos teóricos e críticos, se tem conhecimento da bibliografia de referência e se pode dialogar com esta, para concordar ou discordar, formulando sua própria argumentação. Já do lado dos inventores e inventoras, a delimitação é mais imprecisa, porque não é necessário conhecer o termo e suas significações para praticar aquilo que designo como dispositivo autoficcional - designação esta que se separa nitidamente de outras propostas." O assunto da autoficção como uma categoria de reflexão receberá aprofundamento no capítulo seguinte.

SUMÁRIO

da autoficção. Trata-se de uma poesia que, em vez de simplesmente expor estados anímicos, elabora pequenos relatos do cotidiano de seu autor ou autora. Considero a produção poética de Ana Cristina César justamente nessa linha de invenção (cf. Nascimento, 2003). Decerto mais do que qualquer outro ou outra de sua geração, Ana C. romanceou poeticamente sua própria vida, autoficcionalizando-se por meio de máscaras empíricas e imaginárias (Nascimento, 2017, p. 623).

No artigo “Autoficciones líricas (una vez más, el ‘enigma enunciativo’)”, Graciela Ferreiro (2013) também disserta a favor da existência de autoficções em versos ao investigar a obra do poeta espanhol Luis Garcia Montero²¹. Ferrero (2013) defende que a presença do nome próprio do autor é um elemento que garante a existência da autoficções no gênero lírico: “a categoria da autoficção pode reconhecer-se em sede lírica quando no texto poético coincidem o nome do autor editorial com o do eu lírico, o enunciado memorial constrói sua própria realidade referencial no momento em que o descreve” (Ferreiro, 2013, p. 5).

Como vimos, na performance em análise, Marília Garcia pronuncia seu próprio nome em voz alta. Isso promove um efeito de estilização do *eu* e da *voz* que me possibilita construir leituras para o poema sob a chave da autoficção. Amparada pela ideia de Pierre Bourdieu segundo a qual, nas escritas (auto)biográficas, o nome próprio funciona como “um ponto fixo em um mundo movido” (Bourdieu, 1997, p. 78), Scarano (2011) argumenta que a pesquisa

21 Ferrero (2013) propõe que a obra *Vista Cansada*, de Montero (2008), tem uma forte vertente autoficcional. Na segunda seção do livro, está o poema “Coronel Garcia”, o qual estabelece um vínculo onomástico com o nome editorial do poeta. Em sua análise, a pesquisadora pontua que “o eu lírico e seu destinatário explícito são as figuras textuais de um filho e seu pai, seres verbais que por um efeito de leitura conservam os traços dos rostos reais que articulam” (Scarano, 2013, p. 7). No poema, Montero (2008, p. 35 *apud* Ferrero, 2013, p. 7) escreve: “Tú eras/ un joven solitario perdido en un ejército. Y estás ahí/ muy joven o muy viejo,/ con el mundo a tu espalda,/ y los brazos tendidos,/ orgulloso de mí”. Fazemos a tradução: “Tu eras/ um jovem solitário perdido em um exército./ E estás aí/ muito jovem ou muito velho,/ com o mundo às suas costas/ e os braços estendidos/ orgulhoso de mim”.

sobre o texto autoficcional deve considerar “um jogo com uma ficção cada vez mais indiferente aos seus compromissos” (Scarano, 2011, p. 236), isto é, uma ficção mais contaminada de referencialidade. Seguindo essa linha de raciocínio, cremos que, no poema de Marília Garcia, o nome *marília* é o ponto fixo (a referencialidade) que possibilita as trocas entre o mundo linguístico e o mundo extralinguístico.

Outra vez, tornamos a afirmar: *importa, sim, saber quem fala*. Se, no palco, a poeta tivesse pronunciado um outro nome, esse ponto fixo desfaria-se, restando, ao leitor, apenas o mundo move-diço (ficcionalidade). Optando por um outro nome, a poeta teria aproximado-se das estratégias do monólogo dramático. Como vimos na análise do poema “Morte no avião”, de Drummond, esse gênero poético se aproxima do teatro tradicional na medida em que o poeta empresta a voz lírica a uma personagem. Não é o caso de Marília, uma vez que ela utiliza o próprio nome e a própria voz na enunciação do texto. Dito isso, cremos que o espetáculo de Marília Garcia, por conta da presença de elementos autofissionais na palavra poética, estabelece vínculos com a contemporânea arte cênica da performance, distanciando-se significativamente do teatro tradicional. Em consonância com Diana Klinger (2008), a diferença entre o teatro tradicional e a arte da performance está no grau de ambivalência do ser que performa no palco:

Imaginando uma analogia entre literatura e artes cênicas, poder-se-ia traçar uma correspondência entre o teatro tradicional e a ficção, por um lado, e a arte da performance e autoficção, por outro. Na cena teatral existe um paradoxo, que Julian Olf (*apud* Cohen, 2002, p. 95) chama de dialética ambivalência, que pode ser enunciado como a impossibilidade de “ser” e representar ao mesmo tempo [...] Na arte da performance, a ambivalência do teatro persiste, mas ao contrário desse o performer está mais presente como pessoa e menos como personagem. Da mesma forma que na performance, na autoficção convivem o escritor-ator e o personagem-autor (Klinger, 2008, p. 25).

SUMÁRIO

No espetáculo em análise, Marília Garcia está mais presente como pessoa do que como personagem, haja vista que sua *voz performada* soa em um registro muito próximo de sua *voz falada*. Sendo assim, em seu discurso poético autoficcional, convivem o “sujeito lírico”, esfera artificial, e a “poeta”, esfera real. Temos, portanto, um *sujeito-poeta* que se nomeia *marília* e se desloca entre essas duas esferas para compor investigações líricas relacionadas à vida da poeta. E se *marília* é o nosso ponto fixo durante a leitura, todo o resto é um vasto *mundo movediço*. Um mundo que se move constantemente para misturar o real e o imaginário de maneira indissociável. Nesse mundo instável, o sujeito-poeta usa a memória e a imaginação para tecer ficções e conjecturar sobre seu futuro, sobre o dia em que finalmente realizará a leitura de seu poema em voz alta:

há um mês eu não tinha
como prever nada
e fiquei me perguntando
- como fazer para essas palavra escritas
há um mês dizerem algo
sobre estar aqui
agora?
e eu não soube responder
então, fiquei me perguntando
se hoje estaria chovendo
ou fazendo sol,
se faria frio ou não
e se haveria poeira no ar.

[...]

talvez a gente pudesse fazer silêncio
e de repente neste silêncio
acontecer de ouvir algo por detrás
dos ruídos das máquinas voadoras que
cruzam o céu.

talvez não desse para ouvir as máquinas voadoras
neste dia,
foi o que pensei,

SUMÁRIO

SUMÁRIO

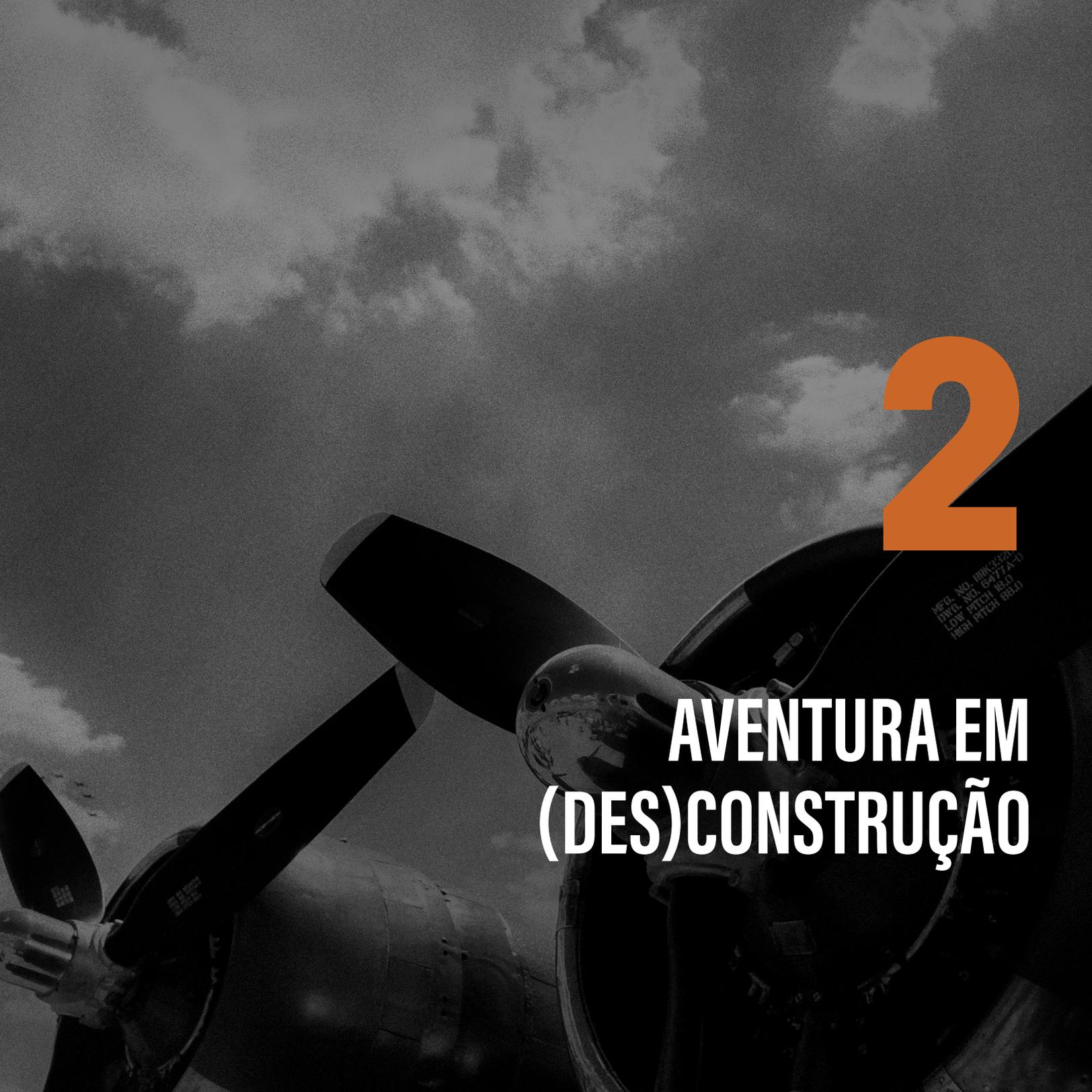
mas eu me enganei
porque hoje
desde cedo
os helicópteros estão voando.²²

Ferrero (2013) argumenta que a autoficção lírica resulta da “figuração da vida humana, uma zona de tensão da escritura em primeira pessoa como recriação do vivido” (Ferrero, 2013, p. 6). Nos versos de Marília, essa zona de tensão emerge da confluência entre o real e o imaginário no mundo movediço fundado pela palavra poética e concretizado pela voz em performance. Diante disso, cabe uma última pergunta: haveria mesmo helicópteros sobrevoando o céu naquele *hoje* em que a poeta escreveu seus versos? Impossível saber ao certo. No entanto, pelo prisma da autoficção, mais importante que a verificar a referencialidade da cena é perceber como a poeta converte um elemento do cotidiano em objeto de investigação poética. Nesse sentido, Marília trabalha com uma imagem e com um som que faz parte da vida na cidade grande para propor uma reflexão profunda: seria possível ouvir algo por detrás dos barulhos que fazem parte da vida? Cabe, a cada leitor e leitura, buscar esse silêncio, abrir a escuta e ouvir. Assim, nos versos de Marília Garcia, a autoficção torna-se uma via de experimentação de si em que o *eu* se expande, superando a própria individualidade para ir ao encontro do leitor. Nos versos finais, o sujeito-poeta interage com a plateia para nos convidar a pensar sobre esse barulho que habita nossos dias, esse barulho no qual a voz e o *eu* dissolvem-se:

se a gente prestar atenção e fizer silêncio
- se a gente prestar atenção e fizer
silêncio -
pode ser que ouça
alguma mensagem
perdida no ar.²³

22 Conferir nota 13.

23 Conferir nota 13.



2

**AVENTURA EM
(DES)CONSTRUÇÃO**

"não tema as hélices que
fazem sua voz girar"

Marília Garcia

SOBRE O QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE UMA AVENTURA?

No universo lúdico, a palavra aventura está fortemente associada aos jogos de interpretação de papéis os chamados *Role-Playing Games* (RPG). No livro *Primeira Aventura*, Cassaro, Saladino e Trevisan (2005) resumem bem a proposta desses jogos para aqueles que ainda não estão familiarizados com o gênero em questão:

Primeira Aventura (1ªA) é um jogo de contar histórias. Você e um grupo de amigos controlam, cada um, um personagem [...] As decisões dos jogadores controlam as ações dos personagens [...] Ao contrário de um videogame ou jogo de tabuleiro, tudo o que acontece em 1ªA se desenvolve na imaginação dos jogadores. Então, o único limite para o que acontece em uma sessão de jogo é a criatividade dos jogadores (Cassaro; Saladino; Trevisan, 2005, p. 7).

Como podemos perceber, os jogos de RPG partem de uma premissa simples: reunir um grupo de amigos ao redor de uma mesa para narrar histórias e vivenciar *aventuras* que se passam em mundos fantásticos. É interessante, desde o começo desta pesquisa, que observemos certos vínculos entre o ato de narrar e a construção das *aventuras*. Em uma palestra ministrada no Chile, o teórico e escritor argentino Ricardo Piglia (2014) propôs que a narração "nos ajuda a incorporar a história [narrada] em nossa própria vida e vivê-la como algo pessoal" (Piglia, 2014, p. 243). Cremos que, justamente por dialogar com nossas subjetividades, as histórias que lemos,

ouvimos e jogamos, por mais distantes que possam nos parecer em primeiro momento, têm uma capacidade singular de emocionarmos e de deslocarmos no tempo e no espaço. Em matéria de poesia, adiantamos que, ao longo deste segundo capítulo, veremos como a dicção narrativa de Marília Garcia impulsiona uma poesia lírica que se *aventura* pela linguagem e pela alteridade. Posto isso, para dar início a esta nossa jornada, gostaríamos de propor uma pergunta: sobre o que falamos quando falamos de uma aventura?

Iniciamos esta seção apresentando uma memória afetiva por acreditar que os jogos de interpretação de papéis constituem um interessante ponto de partida para pensarmos sobre a *aventura*. Em *The Evolution of Fantasy Role-Playing Games*, Michel J. Tresca (2011) afirma que a origem desse tipo de jogo está fortemente vinculada à obra de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973): "*O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* ajudaram a moldar jogos de fantasia através da atenção obsessiva de Tolkien aos detalhes e à construção de mundos" (Tresca, 2011, p. 35). Com efeito, o cenário mais popular para jogos de interpretação de papéis, o *Dungeons & Dragons* (base para o *Primeira Aventura*), conta com uma perceptível vertente tolkieniana para desenvolver cenários narrativos típicos da fantasia de timbre medieval. Haja vista os estreitos diálogos entre os jogos de *RPG* e a literatura de Tolkien, leiamos o seguinte fragmento de *O Hobbit* para seguirmos construindo sentidos para a palavra *aventura*:

Esse era um hobbit muito bem de vida, e seu nome era Bolseiro. Os Bolseiros tinham vivido na vizinhança d'A Colina desde tempos imemoriais, e as pessoas os consideravam muito respeitáveis, não apenas porque a maioria deles era rica, mas também porque nunca participavam de aventuras nem faziam nada inesperado: dava para saber o que um Bolseiro diria sobre qualquer questão sem o incômodo de perguntar a ele. Esta é a história de como um Bolseiro participou de uma aventura e se descobriu fazendo e dizendo coisas de todo inesperadas (Tolkien, 2019, p. 24).

SUMÁRIO

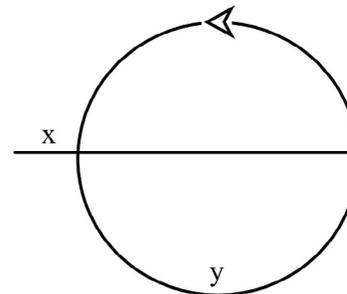
SUMÁRIO

Reparemos que, neste trecho, a *aventura* está diretamente ligada a qualquer coisa inesperada, isto é, algo exterior à vida comum. No início do livro, o protagonista, Bilbo Bolseiro, nunca tinha saído de sua zona de conforto e, por isso mesmo, nunca havia vivenciado uma *aventura*. Como sabemos, isso estava prestes a mudar, pois, após ingressar para uma confraria de anões, Bilbo passa a ser uma peça fundamental da missão cujo objetivo é recuperar o lar de seus companheiros, *A Montanha Solitária*, agora morada do maligno dragão Smaug. Analisando a premissa de Tolkien, podemos depreender uma noção de *aventura* que situa o evento aventureiro fora da realidade cotidiana. Essa ideia de *exterioridade* conversa com o ensaio *A aventura*, do sociólogo alemão Georg Simmel (2002). Em seu texto, o estudioso germânico argumenta que *existência cotidiana* e *aventura* se excluem mutuamente: “falamos de aventura, precisamente, quando a continuidade com a vida é esquecida [...] sabemos, desde o começo, que nós teremos que lidar com o algo intocável, fora do ordinário” (Simmel, 2002, s.p.). Em outras palavras, a proposta de Simmel concebe a aventura a partir de uma relação opositiva: de um lado, está o *ordinário* ou *infraordinário* (para dialogar com o pensamento de Georges Perec), do outro, o *extraordinário*, fundamental para a consolidação de qualquer evento aventureiro.

Não é novidade que podemos estabelecer uma série de paralelos entre a literatura de Tolkien e os estudos de Joseph Campbell (1997) sobre o mito do herói. Sendo assim, neste momento, interessa-nos consultar *O Herói de Mil Faces* para verificar como as concepções de *aventura* desses dois autores estão em confluência. Nesse livro, Campbell descreve que “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* — que podem ser considerados como a unidade nuclear do monomito” (Campbell, 1997, p. 17). Em suma, a *aventura* ocorre somente no período de tempo compreendido entre a partida e o retorno do protagonista ao seu mundo comum. Nesse sentido, na concepção de *aventura* de

Campbell (1997), bem como na de Simmel (2002), encontramos uma maior valorização do *extraordinário* em detrimento do *ordinário* e do *infraordinário*. Para concluir esta etapa do nosso raciocínio, vejamos como essas distâncias entre dia-dia e *aventura* estão presentes no seguinte modelo de Campbell: “um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (Campbell, 1997, p. 18). No desenho a seguir, podemos visualizar a jornada cíclica na qual o herói, após suas *aventuras*, volta para casa:

Figura 6 – Esquema em que “x” representa a estabilidade do mundo comum (ordinário) e o contorno em “y” representa a aventura (extraordinário)



Fonte: Campbell (1997).

A partir desse diálogo de caráter introdutório, podemos considerar que o elemento *extraordinário* constitui um ponto de interseção para uma noção de *aventura* que permeia os jogos de RPG, a literatura tolkieniana, os estudos de Simmel, a jornada do herói de Joseph Campbell, e também os nossos imaginários, enquanto sujeitos contemporâneos. Afinal, no uso da língua, costumamos dizer que “vivemos uma aventura” apenas quando saímos de nossos cotidianos, da existência ordinária. Assim, retomando o jogo opositivo entre *extraordinário* e *ordinário*, seguiremos desdobrando sentidos para a *aventura* a partir do diálogo com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2018).

Em um livro cujo título é *A aventura*, Agamben (2018) expande as fronteiras da palavra *aventura* a partir da realização de uma arqueologia filológica, literária e histórica em torno do termo. A começar pelo campo filológico, o pesquisador propõe que o vocábulo em questão deriva do latim clássico e cristão *adventus* ou, como propusera o historiador francês Du Cange (1610-1688), do substantivo *eventus*, palavra que “designa o fato de que aconteça a um certo homem algo de misterioso ou maravilhoso, que pode ser tanto positivo quanto negativo” (Agamben, 2018, p. 28). Ao longo deste capítulo, verificaremos como as ligações entre *aventura* e *evento* tornam-se indissociáveis no pensamento Agambeniano, no qual a primeira apenas transforma-se no segundo mediante ao uso da linguagem poética. Na esfera literária, Agamben (2018) recupera a *trova* cavaleiresca para assinalar que a *aventura* se relaciona com a prática das escritas de si na medida em que abre espaço para que o poeta encontre-se com seu eu lírico:

a procura daquele [poeta] por aventura é a mesma deste [eu lírico]. O poeta, assim, narra-se no poema. Dessa maneira, não é possível pensar a aventura sem pensar na implicação de um “eu”. Não se trata, porém, de tomar a aventura como um objeto contraposto ao sujeito: não há antecedência de um ou outro aqui, tampouco a identificação do “eu” com um “sujeito” (Provinciatio, 2019, p. 234).

No campo histórico, Agamben (2018) propõe que existem, pelo menos, duas concepções de *aventura*: a moderna e a medieval. Provinciatio assinala que o método arqueológico utilizado pelo pesquisador italiano não se contenta com “a investigação do passado pelo passado”, uma vez que, para o filósofo, o que importa é “fazer confluir passado e presente” (Provinciatio, 2019, p. 232). Nesse sentido, podemos dizer que a concepção de *aventura* de Agamben é polissêmica porque hibridiza ideias de diferentes estratos históricos acerca de uma mesma categoria de reflexão. Dito isso, podemos trazer à baila a concepção moderna de aventura. Essa concepção, que seguimos utilizando na contemporaneidade, lança raízes no

pensamento de Hegel (1770-1831), pensador que incorporou os sentidos de *acidentalidade* e de *exterioridade* no campo semântico da *aventura*. Em seu texto, Agamben elucida que, dentro da lógica hegeliana, o que define a aventura:

é que nela o espírito se refere ao mundo externo “não como uma realidade penetrada por ele, mas como uma coisa meramente exterior e separada dele”, que, precisamente, por isso, “realiza-se a partir de si mesma, complica-se e move-se como uma acidentalidade que corre infinitamente, que muda e se enreda” (HEGEL, 1967, p. 656). Essa exterioridade e acidentalidade dos fins em relação ao sujeito que os persegue, “introduzindo confrontos fortuitos e ramificações que se entrecruzam reciprocamente de modo fora do comum, constitui o aventureiro que, pela forma dos eventos e das ações, oferece o tipo fundamental do romântico” (ibid., p. 657) (Agamben, 2018, p. 40).

Assim, os dois elementos propostos por Hegel estabelecem uma conexão quase indissociável entre a *aventura* e o *extraordinário*. Até os nossos dias, a *acidentalidade* e a *exterioridade* são componentes estruturantes da ideia de *aventura* que compartilhamos socialmente. Se alguém diz que vai contar uma aventura, em certa medida, essa pessoa acaba gerando a inevitável expectativa de sua envolverá algum tipo de evento acidental que tenha lhe deslocado para fora da rotina. Afinal, ninguém contaria uma *aventura* do tipo: “na caminhada de volta do trabalho para casa, parei para observar as árvores da praça”. Na condição de sujeitos contemporâneos, tendemos a esperar que a *aventura* abranja uma sucessão de eventos de tirar o fôlego, parcial ou totalmente desvinculados da vida comum.

Não por coincidência, o substantivo *aventura*, em suas definições dicionarizadas, se define das seguintes maneiras: “circunstância ou lance acidental, inesperado” (Houaiss, 2009); “empresa, empreendimento, ou experiência arriscada, perigosa, incomum, de finalidade ou decorrência incertas” (Ferreira, 2004). No livro

Mémoires: pour Paul de Man, Jacques Derrida assinala que se fosse necessário formular “uma única definição da desconstrução, breve, elíptica, econômica como uma palavra de ordem, diria, sem frase: mais de uma língua [*plus d’une langue*]” (Derrida, 1988, p. 38 *apud* Nascimento, 2021, p. 70). Por estarmos realizando processos de desconstrução no entorno da *aventura*, cremos que seja interessante observar os sentidos dicionarizados dessa palavra em um contexto multilíngue. No inglês *adventure*, temos: “se alguém se aventura, ele está envolvido em uma jornada incomum, animadora e até mesmo perigosa” (Collins, 2009). No francês *aventure*, temos: “o que acontece inesperadamente, imprevisível” (Le Robert, 1988). No espanhol *aventura*, temos: “evento extraordinário, cheio de complicações e de consequências incertas, geralmente arriscadas para a pessoa que a experimenta” (Lara, 2011). No italiano *avventura*, temos: “algo inesperado, acontecimento singular e extraordinário” (Provinciatio, s.d.).

No entanto, em sua gênese, a *aventura* possuía sentidos bastante distintos desses que acabamos de ler nos dicionários. Analisando o prólogo de um poema cavaleiresco do trovador Chrétien de Troyes (1135 - 1191), Agamben (2018) observa que o eu lírico “Yavin, que procura o que não pode encontrar, pode ser então uma cifra de Chrétien que ‘encontra’ o argumento do seu poema: a aventura do cavaleiro é a mesma aventura do poeta” (Agamben, 2018, p. 26). No horizonte medieval, o ato de aventurar-se estava associado à atividade artística do poeta: uma espécie de escrita de si de valor performático.

Nesse contexto, a *aventura* seria uma via para a constituição de um *eu* que reúne tanto o sujeito lírico quanto o poeta a partir do uso da linguagem poética. Esse encontro entre o *eu literário* e o *eu empírico* transcende as fronteiras do período medieval. No livro *Lendo Razlúka de Púchkin: a voz do outro na poesia lírica*, Mikhail Bakhtin (2021), dissertando sobre um poema da literatura russa do século XIX, escreve: “a vida essencial da obra é esse evento de uma relação dinamicamente viva entre herói e autor” (Bakhtin, 2021, p. 60). Para Agamben, na escrita poética, “aventura e palavra, vida e

SUMÁRIO

linguagem se confundem” (Agamben, 2018, p. 32). Nesse sentido, podemos perceber que o pensamento bakhtiniano e o Agambeniano compartilham pontos de contato no que diz respeito à presença de ecos deixados pelo escritor em sua obra.

Por integrar a *vida* na *aventura*, a concepção Agambeniana não desconsidera a alternativa de que o evento aventureiro pode ocorrer *também* na esfera do cotidiano. Sobre esse assunto, o filósofo italiano chega a mencionar que até mesmo Simmel “parece se dar conta da insuficiência de uma concepção de aventura, como a moderna, que a coloca fora do contexto da existência comum” (Agamben, 2018, p. 42). O sociólogo alemão se aproxima da experiência medieval quando levanta a possibilidade de que “a vida no seu conjunto possa ser sentida como uma aventura [...]. Por isso, não é necessário sermos aventureiros, nem levar a cabo muitas aventuras” (Simmel, 1911, p. 19 *apud* Agamben, 2018, p. 42). Partindo desse ponto, podemos questionar aquele entendimento de *aventura* que se estabelece a partir de uma polarização que privilegia o *extraordinário* em detrimento do *ordinário*.

Para questionar essa lógica opositiva, podemos dialogar com o pensamento derridiano, para o qual “desconstruir a oposição significa, num dado momento, inverter a hierarquia” (Meneses, 2013, p. 183). Conforme Marcos Siscar (2012), uma atitude desconstrutora prevê um questionamento de ideias feitas, “um questionamento da oposição que subordina e que precisa *excluir* para fazer sentido” (Siscar, 2012, p. 39, grifo do autor). A ideia feita que nos interessa *desconstruir* é a concepção moderna de *aventura*, o que faremos a partir de uma momentânea inversão hierárquica, focalizando nossa atenção no *ordinário* ao invés de no *extraordinário*.

Ao longo deste capítulo, dialogaremos sobre dois poemas de Marília Garcia que promovem *testes de aventura e de subjetividade*. Os poemas são: *Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)* e *Paris não tem centro*. No primeiro, a poeta tece reflexões que giram no entorno de uma experiência autobiográfica:

o dia em que ela paralisou ao ver a hélice de um avião. No segundo, Marília narra uma de suas vivências no exterior, quando, na França, resolveu procurar por um quadro misterioso: a Gioconda, que não é a de Leonardo Da Vinci, mas sim a de E. Mérou. Em uma outra obra, *Parque das ruínas*, ela cita o romancista francês Georges Perec para refletir sobre a categoria do *infraordinário*, que tem a ver com a nossa “capacidade de olhar para o cotidiano/ e para os gestos mais simples” (Garcia, 2018, p. 27). É evidente a influência do autor francês sobre a obra do poeta brasileira. Durante boa parte da década passada, em conjunto com Angélica Freitas, Fabiano Calixto e Ricardo Domeneck, Marília Garcia editou a revista *modo de usar & co*, cujo nome, podemos supor, foi inspirado pela obra *A vida modos de usar*, de Georges Perec. Assim, em sua poesia, Marília medita sobre as ações cotidianas que dificilmente recebem nossa atenção:

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
guerras desastres mortes

mas como ver o infraordinário?

(Garcia, 2018, p. 27).

No ensaio *Aproximações do quê?*, Georges Perec (2010, p. 179) propõe uma questão que é fundamental poética de Marília Garcia: “O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo?”. Em *Parque das ruínas*, essa passagem aparece versificada e traduzida pela poeta. Nos dois poemas que analisaremos, Marília *interroga* e *descreve* o infraordinário ao narrar *aventuras* que se desdobram na esfera do cotidiano. Estamos falando de *aventuras* que contemplam eventos mundanos, como comprar uma passagem de ônibus ou caminhar pela cidade. Em *Estrelas descem à terra*,

a *aventura* dá-se porque a poeta congela de medo ao ver uma hélice *estacionada*, não porque ela estava dentro de um avião durante uma turbulência ou algo do tipo. Em *Paris não tem centro*, a *aventura* está nos pequenos detalhes que a poeta observa enquanto atravessa passagens de Paris em busca da Gioconda de Mérou. Portanto, na poesia de Marília Garcia, a prática da escrita torna-se um meio para aventurar-se pela linguagem, haja vista que é a partir do uso da palavra literária que a poeta tenta *investigar* e *descrever* suas aventuras no mundo cotidiano.

Neste capítulo, seguiremos realizando outras práticas desconstrutoras que vão nos ajudar a expandir nosso entendimento sobre a *aventura*. Desse modo, a *aventura* será o dispositivo de reflexão que nos possibilitará dissertar sobre diferentes dimensões das escritas de si na poética de Marília Garcia. De maneira geral, a partir desse procedimento, o objetivo é refletir sobre a complexidade do *eu* que se constrói, se reconstrói e se aventura no espaço poético. De acordo com o poeta francês Jean Michel Maulpoix (2001), a escrita autobiográfica na contemporaneidade “constitui menos a carteira de identidade de um sujeito específico do que a hipotética carteira de alteridade de suas transações com os outros que ele carrega dentro de si” (Maulpoix, 2001, s.p.), isto é, trata-se de uma escrita que contempla as “aventuras de uma alteração”. Levando isso em consideração, na seção seguinte, amparados pelo diálogo entre o pensamento de Agamben (2018) e a ideia de *fala-aventura* de Silvina Rodrigues Lopes (2012), verificaremos como os deslocamentos do sujeito lírico de Marília Garcia podem configurar-se como uma *aventura* pela linguagem e pela alteridade. Posteriormente, respaldando-nos em teóricos como Evando Nascimento (2008, 2017), Diana Klinger (2006) e Jean-Louis Jeannelle (2014), investigaremos as relações entre *aventura* e *autoficção* na poesia de Marília Garcia. Em linhas breves e sumárias, neste capítulo, observaremos que, na poética dessa escritora brasileira contemporânea, o acontecimento biográfico constitui apenas um ponto de partida para o surgimento de uma escrita performática que se *aventura* no outro para pensar o *eu* e o mundo.

SUMÁRIO

FALA-AVENTURA: LINGUAGEM E ALTERIDADE

De acordo com Andréa Catrópa da Silva (2018), o livro *Câmera Lenta*, de Marília Garcia (2017), revela “um percurso que busca testar os limites da linguagem poética, ao mesmo tempo que, ludicamente, convida o leitor a participar dessa *aventura*” (Silva, 2018, p. 312, *itálico nosso*). Esses testes de linguagem engendram uma aventura estética que é marcada pelo hibridismo. Nas páginas de Marília, entrelaçam-se discursos, a palavra do *eu* é movida pela palavra do *outro*, o acontecimento biográfico se dispersa no espaço fictício do poema. Em *Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)*, epílogo de *Câmera Lenta*, a poeta vale-se de experiências pessoais para compor reflexões acerca das simultâneas possibilidades e impossibilidades de deslocar-se no momento histórico do qual fazemos parte. Em uma seção de seu site dedicada ao poema em análise, a artista destaca que o *deslocamento* é um paradoxo da contemporaneidade, pois, ao mesmo tempo em que se deslocar parece ser uma atividade simples (no mundo digital e no mundo físico), existem barreiras intransponíveis que se impõem “no patrulhamento das fronteiras, no fechamento do espaço aéreo em algumas regiões ou em impedimentos pessoais, como o medo de avião” (Garcia, s.d.). Bem no início do poema, Marília nos conta sobre o dia em que congelou ao ver de perto a hélice de um avião:

1.

queria terminar falando de uma hélice
que eu vi na semana passada

era uma hélice grande demais
para o tamanho do avião e eu nunca
tinha visto na vida um avião de hélice

SUMÁRIO

uma hélice serve para deslocar
mas uma hélice pode paralisar

[...]

naquele dia eu estava indo
para um festival em juiz de fora
e eu ia ler um poema chamado
“malaysia airlines”

ao chegar na pista do aeroporto
vi a hélice e na mesma hora pensei:
“não posso entrar nesse avião”
eu congelei e não podia mais
me deslocar

(Garcia, 2017, p. 73-74).

Com esse movimento inicial, a poeta concede à imagem de uma hélice a condição de dispositivo de reflexão que conduzirá o seu fazer poético. *Estrelas descem à terra...* é um longo poema lírico composto por 14 partes que apresenta uma dicção narrativa para desenvolver práticas de escrita de si, ideia que receberá aprofundamento adiante. Na segunda parte desta peça, Marília nos introduz a outra de suas criações: *malaysia airlines voo MH17*, obra experimental escrita a partir da colagem de notícias de jornal relacionadas a um acidente aéreo:

o poema “malaysia airlines voo MH17”
tinha sido escrito a partir de notícias
tiradas do site G1
assim recortei o texto do site/ inseri quebras de verso
excluí informações
trocando algumas coisas de lugar

(Garcia, 2018, p. 83).

No livro *O gênio não original: poesia por outros meios*, a teórica norte-americana Marjorie Perloff (2013) pontua que o procedimento de colagem vem se repaginando na contemporaneidade:

“a linguagem de citação — Compagnon a chama, apropriadamente, de *réécriture*, reescritura — encontrou uma nova concessão para existir na era da informação” (Perloff, 2013, p. 27). Em seu poema, Marília sugere que essa *reescritura* poderia também ser vista como uma *aventura*: “quando enviei o poema da malaysia airlines/ para uma revista que tinha me encomendado/ um texto [...] expliquei aos editores que era uma ‘aventura’” (Garcia, 2017, p. 86). Eis aqui, ao que parece, outro sentido para a *aventura*: uma incursão estética pela alteridade. Assim sendo, na *aventura* poética de *malaysia airlines voo MH17*, Marília Garcia subverte a ação computadorizada de *copiar* e *colar* ao transformá-la em uma ferramenta de composição que possibilita o deslocamento do discurso jornalístico para o espaço poético. Nessa estratégia, o *Ctrl C* + *Ctrl V* torna-se uma ação necessária para transformar a palavra do outro em palavra do eu. Em resumo, esses deslocamentos discursivos possibilitam a construção de sentidos que superem o “tom frio” da palavra midiática:

durante o processo tentava entender o acidente
a partir do tom frio das notícias
além de entender factualmente
também queria ver algo que para mim
não estava claro
queria olhar de outro lugar
mudar o foco

[...]

seria possível deslocar as palavras
de modo a produzir alguma coisa
que eu não estava vendo
diferente do que aparecia
no jornal

(Garcia, 2017, p. 83).

Em *malaysia airlines MH17*, Marília Garcia se *aventura* pela palavra do outro para compor seus versos. No poema, a palavra alheia funciona como matéria-prima da criação estética. Os efeitos

de sentidos provenientes dessa jornada nos revelam o grau de inacabamento dos discursos, sempre abertos à ressignificação, especialmente quando reorganizados pelo jogo literário. Além disso, é relevante ressaltar que a seleção de notícias que orquestra a *reescritura* mantém vínculo semântico com a imagem central de *Estrelas descem à terra*: a hélice que congela o sujeito-poeta. Ainda interagindo com seu dispositivo poético, Marília Garcia embarca em *aventuras* espaço-temporais para pensar sobre as “máquinas voadoras” de Leonardo da Vinci e sobre o dia em que Marcel Duchamp visitou o Salão de Tecnologia Aeronáutica da França. Nesses novos deslocamentos, fica evidente uma vontade do sujeito-poeta de *estar presente* nos eventos narrados, de ver o mundo com os olhos do outro. Protagonizando uma *aventura* feita de deslocamentos e desdobramentos, o sujeito-poeta de Marília Garcia projeta-se para fora de si — o que nos possibilita estabelecer um diálogo com o pensamento de Michel Collot (2011) — e se abre à alteridade:

em 1912 o artista francês
marcel duchamp foi ao salão de tecnologia aeronáutica
na França e ficou deslumbrado
quando viu uma hélice contem que ele chegou no salão
olhou para o objeto e disse:

“a pintura acabou
quem poderia fazer uma hélice assim com mais perfeição?”

e então eu fui eu mesma ao salão de aeronáutica
de Paris que existe até hoje
e passei um dia andando
entre hélices e drones e máquinas voadoras
e enquanto olhava para os dispositivos de
deslocamento fiquei tentando imaginar
como teria sido uma hélice como aquelas do salão?

(Garcia, 2017, p. 89).

SUMÁRIO

Nesse fragmento, destacamos a presença das asas de Duchamp: voz do outro *reinventada* pelo sujeito-poeta. Aqui, a alteridade é o princípio organizador da poética do *eu*. A reflexão sobre a experiência do outro faz com que a memória da poeta resgate uma de suas vivências. Quando morava na França, Marília visitou o Salão de Aeronáutica e ocupou o espaço que outrora havia sido preenchido por Duchamp, seu *outro* nesse momento do poema. No entanto, apesar de ter visto diversos *dispositivos de deslocamento* diante de si, é no campo do imaginário que a poeta tenta reconstituir aquela *outra* hélice que impactou o artista francês. Em Collot (2011), a via da alteridade pavimenta o caminho que possibilita ao poeta lírico “sair de si para reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema” (Collot, 2011, p. 168). Em *Estrelas descem à terra*, é por esse caminho que a voz de Marília se encontra com a de Duchamp na tessitura dos versos.

No horizonte poético de Marília Garcia, a voz do sujeito-poeta é constantemente impulsionada pela presença do outro e, em um movimento que o faz sair de si, o *eu* descentraliza-se ao ceder espaço a uma heterogeneidade de vozes alheias que reverberam na materialidade da escritura. Entre essas vozes, cabe elencar algumas. A voz de pintores, como Duchamp (em versos que já lemos) e Da Vinci: “em 1480 leonardo da vinci/ começou a fazer uma série de desenhos/ para máquinas voadoras [...] a máquina voadora de da vinci/ era um *helicóptero de hélice*/ e se chamava ‘la hélice’” (Garcia, 2017, p. 90). A voz de escritores, como Carlos Drummond de Andrade: “quando vi a hélice/ na semana passada/ lembrei de um poema do drummond chamado/ ‘a morte no avião’” (Garcia, 2017, p. 81), e Júlio Cortázar: “*para júlio cortázar*/ você me disse/ o happening é um furo/ no presente” (Garcia, *loc. cit.*). A voz de anônimos expressa por pronomes, como esse *você* dos versos anteriores ou esta *ela* dos versos a seguir: “afinal/ *do que falamos quando falamos de poesia?*/ ela me pergunta/ e eu paralisei” (Garcia, 2017, p. 86). A voz de amigos da poeta: “quando vi a hélice/ na semana passada/ me lembrei de

uma pergunta/ que um amigo tinha me feito [...] será que eu não estaria falando na verdade sobre a impossibilidade de deslocar?" (Garcia, 2017, p. 77). A voz do público que interage com a artista após uma de suas performances: "uma pessoa levantou da plateia e veio me fazer/ uma pergunta [...] ele seguiu no microfone e falou: 'você disse que quando vê uma hélice/ sente medo/ eu queria saber o que você sente/ quando vê uma turbina'" (Garcia, 2017, p. 87). Tantas outras vozes, presentes direta ou indiretamente nesse *sujeito-poeta fora de si* da poeta Marília Garcia.

Para refletir sobre essa pluralidade vocálica, é relevante dialogar com o conceito de intertextualidade de Kristeva, segundo o qual "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (Kristeva, 1969, p. 85 *apud* Figueiredo, 2022, p. 17). No poema de Marília, podemos visualizar esse "mosaico de citações" no qual a voz do outro interage com a voz do eu. Dessa forma, nessa realidade dialógica que chamamos *poesia*, a poeta chegará à ideia de *fala-aventura*, de Silvina Rodrigues Lopes:

7.

lendo um livro da silvina rodrigues lopes
anotei uma citação que dizia o seguinte:

"para a poesia continuar
é preciso construir *falas-aventuras*
que abram caminho através do desconhecido"

e eu fiquei me perguntando
ó venturoso rei
o que seria exatamente uma *fala-aventura*?

(Garcia, 2017, p. 84).

Sobre a questão proposta pela poeta, ensaiaremos uma resposta tão provisória quanto breve: *exatamente*, cremos que seria impossível delimitar o conceito de *fala-aventura*. Por isso, considerando

o escopo teórico abrangido pela presente obra, realizaremos um recorte para discutir os desdobramentos que o termo de Lopes (2012) pode apresentar quando pensamos na *aventura* como um evento de enunciação poética vinculado a um eu plural e multifacetado, isto é, a um *eu feito de outros*. A citação que encontramos no poema de Marília está presente no ensaio *Defesa do atrito*. Neste texto, Lopes defende a necessidade de uma cultura que permita a existência da poesia, isto é, a existência de uma cultura “que aceite que há em cada homem a potencialidade de se relacionar com os outros pela afirmação da dissemelhança, a sua forma de participar do mundo” (Lopes, 2012, p. 139). Em outros termos, uma cultura que possibilita a proliferação das *falas-aventura* da poesia é uma cultura que permite os exercícios de alteridade que nos conduzem ao reconhecimento dos espaços únicos que cada um de nós ocupa no tempo e no espaço no decorrer da existência. Uma cultura que nos ajuda a perceber e a valorizar o *infraordinário* de nossas vidas.

Em seu ensaio, Collot (2011) afirma: “fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro — ao tempo, ao mundo ou à linguagem —, o sujeito-poeta cessa de pertencer a si” (Collot, 2011, p. 166). Considerando essas palavras no contexto de produção de *falas-aventura*, propomos que, no horizonte da enunciação poética, o sujeito pode se *aventurar* por alteridades, se desfazer em ficções e se reconstruir na e pela palavra literária. É sobre isso que nos fala o poeta francês Jean-Michel Maulpoix (2001) quando sugere que, nas escritas autobiográficas da poesia contemporânea, a configuração do sujeito-poeta “é a de uma figuração e uma desfiguração de si” (Maulpoix, 2001, s.p.). No mais, resta dizer que a concepção Agambeniana de *aventura* conjuga, precisamente, os dois termos que compõem o substantivo composto de Lopes (1999): *fala* e *aventura*.

Nesse caminho, para sustentar que a ideia de que *aventura* é um *evento de linguagem*, o filósofo italiano, inicialmente, retoma o pensamento de Émile Benveniste. De acordo com Figueiredo (2022), nos estudos de Benveniste, *subjetividade* e *realidade* se definem

“unicamente no plano do discurso, no plano da enunciação” (Figueiredo, 2022, p. 16). Em *Problemas de Linguística Geral*, Benveniste (1976) argumenta que o pronome pessoal se define apenas na dimensão do uso da língua: “*eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e *lhe* designa o locutor”; isto é, o *eu* corresponde a “um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutra passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual” (Benveniste, 1976, p. 288). Seguindo essa linha de raciocínio, Agamben propõe que a *aventura* também só existe em sua condição discursiva:

como o “*eu*” - o sujeito - não pode ser definido senão em termos de locução, e não é senão aquele que diz “*eu*” na instância presente de discurso, do mesmo modo “*aqui*” e “*agora*” não são identificáveis objetivamente, mas delimitam a instância espacial e temporal coextensiva e contemporânea à instância de discurso que contém “*eu*”. Compreende-se, então, porque o evento é sempre também um evento de linguagem e a *aventura*, indissociável da palavra que a diz (Agamben, 2018, p. 53).

Essa fusão entre *subjetividade*, *aventura* e *enunciação* precisa levar em conta a existência de um *eu híbrido* que rege o discurso. Um *eu* que é *linguístico*, como aponta Benveniste, mas que também pode ser *corpóreo*. Mikhail Bakhtin (2021, p. 54) assinala que toda criação estética envolve um *eu* que combina elementos de um todo temporal, espacial e semântico (sempre em movimento) para tecer sua obra “como um evento da sua vida, como o seu destino”. Em Agamben (2018), a *aventura* se torna *evento de linguagem* quando esse *eu* se (re)inventa na e pela enunciação poética: “o ser que advém aqui e agora advém a um ‘*eu*’ e não é, por isso, sem relação com a linguagem: ao contrário, ele se define a cada vez em relação a uma instância de enunciação, é sempre dizível, que como tal, exige ser dito” (Agamben, 2018, p. 53). Assim, após dialogar com Benveniste, Agamben visita o pensamento de Gilles Deleuze para constatar que “o evento não é o que acontece (acidente), é, no que acontece,

o puro exprimível que nos acena e nos espera" (Deleuze, 1969, p. 204 *apud* Agamben, 2018, p. 54). Na arte, a *aventura* não está apenas no evento referencial que advém ao artista, mas também na possibilidade de expressar a vida (e suas ficções) em linguagem.

Amparando-nos no pensamento Agambeniano sobre a *aventura*, podemos dizer que, no contexto da poética de Marília Garcia, os eventos narrados não antecedem a escritura. Sendo assim, qualquer acontecimento derivado da experiência subjetiva se torna *evento de linguagem* — e, logo, ficção — quando enunciado por um *eu híbrido* que também se chama *marília*, com a inicial minúscula. No primeiro poema de *Câmera Lenta*, intitulado *hola, spleen*, Marília escreve: "esta voz que fala aqui/ é a voz de uma marília de um mês atrás/ é a *minha voz* falando a partir do passado/ é a *minha voz*/ mas sem controle" (Garcia, 2017, p. 10, grifos da autora). Na poética em análise, o *eu* é e não é a poeta que assina o livro. *Marília* e *marília*: homofonia que pode representar a fragmentação do sujeito-poeta que só se faz visível na *grafia* do poema.

Em *Estrelas descem à terra*, assim como a voz do outro, a memória da poeta também funciona como o combustível que faz o sujeito-poeta se aventurar pela linguagem poética. Analisando a poesia de Ana Martins Marques, Luiz Costa Lima (2022) aponta que os versos dessa poeta não derivam de uma memória una e única: "isso equivale a dizer que a experiência não é narrada de acordo com o que se recorda, mas, sim, com o que se constitui a partir dos restos do vivido" (Lima, 2022, p. 302). Algo similar ocorre na poesia de Marília Garcia na qual a reconstrução das memórias se coloca a favor da enunciação poética. Ao longo do poema em questão, as experiências pessoais relatadas pela escritora funcionam como "restos do vivido" que alimentam o núcleo temático central: as possibilidades e impossibilidades de deslocar-se na contemporaneidade. Nesse sentido, em determinados versos, Marília está congelada diante de uma hélice: "ao chegar na pista do aeroporto/ vi a hélice e na mesma hora pensei: / 'não posso entrar nesse avião/'

eu congelei e não podia mais/ me deslocar” (Garcia, 2017, p. 74). Em outros momentos, a poeta está em movimento, como, por exemplo, quando nos conta sobre uma de suas viagens:

na semana passada
eu ia para um festival em juiz de fora
e tinha de me deslocar:
no aeroporto de congonhas
eu tomaria um ônibus rosa da empresa azul
para ir até o aeroporto de campinas

[...]

antes de sair de casa olhei no mapa
para ver onde tomar o ônibus em são paulo
cheguei lá em cima da hora
e o ônibus estava vazio
depois de dez minutos nada

[...]

descobri que o lugar onde eu estava
não era o ponto de ônibus
e sim o estacionamento de ônibus
e que o ônibus que eu ia pegar já tinha saído

disse para o funcionário da empresa
que o mapa estava errado
pois dizia que ali onde eu estava
era o *ponto de ônibus*
o funcionário abriu o mapa no site
e me mostrou que não tinha nada errado
eu me enganara ao ler o mapa
o ponto ficava no lugar oposto
ao que eu tinha imaginado

[...]

mas naquele momento
eu ainda não sabia que o avião tinha hélice

(Garcia, 2017, p. 79-80).

A partir dos últimos fragmentos citados, podemos observar que o teor autobiográfico do poema de Marília Garcia não apresenta um viés narcisista, isto é, o episódio autobiográfico não é evocado randômica ou gratuitamente. Pelo contrário, na leitura que estamos construindo, o conteúdo referencial — que, por transformar-se em linguagem literária, é também ficcional — reforça a investigação poética sobre os deslocamentos ao indicar as transformações no estado de mobilidade do sujeito-poeta. No pensamento Agambeniano, encontramos a ideia de que “a aventura não precede a narrativa como evento cronológico, mas permanece desde o início inseparável dela” (Agamben, 2018, p. 32). Partindo desse princípio, sugerimos que, na poética de Marília Garcia, *aventura* e *linguagem* coexistem de maneira indissociável na escritura do poema. Isso quer dizer que os eventos relatados pelo sujeito-poeta se ancoram na memória da poeta (o *eu* que congela no aeroporto diante da hélice, o *eu* que se desloca em uma viagem de ônibus), mas somente concretizam-se e tornam-se exprimíveis no espaço da poesia. A aventura está, portanto, em permanente construção, antecedendo a prática do *escrever sobre si* e desdobrando-se no *ato estético* que hibridiza evento extralinguístico e evento de linguagem. A *aventura* está, portanto, em permanente construção e surge da prática de *escrever sobre si*, desdobrando-se no ato estético que transforma evento extralinguístico em evento de linguagem.

Por isso, quando falamos sobre a expressão do *eu* e da *realidade* na lírica de Marília Garcia, é recomendável não nos preocuparmos em buscar a verdade referencial. Teria mesmo a poeta visto essa hélice em algum lugar? Teria ela, de fato, perdido aquele ônibus que a conduziria ao aeroporto? Se sim, haveriam diferenças entre as experiências vividas e as experiências relatadas? Diante de todas essas perguntas, é preciso entender que, neste caso, o respaldo empírico dos conteúdos narrados não ajudaria muito em nossa tarefa de construir sentidos para o texto literário, porque, na poética de Marília Garcia, a verdade é construída através de uma *fala-aventura* que se realiza no evento de sua enunciação. Uma *fala-aventura* performada por um sujeito-poeta que se desloca por alteridades para se constituir na linguagem. Por conta disso, a verdade que buscamos aqui não

SUMÁRIO

é a verdade referencial, mas sim a verdade poética. Perguntemo-nos: que espécie de verdade seria essa? No pensamento de Agamben, encontraremos uma importante reflexão sobre a verdade poética:

A verdade que está aqui em questão não é a verdade apofântica da lógica, nem a verdade histórica. É uma verdade poética. Isto é, não se trata da correspondência entre eventos e narrativa, entre fatos e palavras, mas de que eles coincidem na aventura. E não há duas coisas: a aventura-evento e a aventura-narrativa, que é verdadeira se reproduz fielmente a primeira e falsa se não o faz. Aventura e verdade são indiscerníveis, porque a verdade advém e a aventura não é senão o advir da verdade (Agamben, 2018, p. 33-34).

A verdade poética permite ao artista aventurar-se entre a referencialidade e a ficcionalidade. No ensaio *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a biografia*, o teórico francês Dominique Combe, analisando a autobiografia de Goethe, defende que “longe de excluírem-se, a verdade [referencial] e a ficção se apoiam mutuamente” (Combe, 2010, p. 123). Na obra *De minha vida: verdade e poesia*, o poeta alemão enuncia que o componente ficcional foi fundamental para a composição de sua história: “eu admiti uma espécie de ficção [...] esse foi meu esforço mais sério de representar e exprimir, tanto quanto possível, a verdade profunda que, até onde tenho consciência, presidiu minha vida” (Goethe, 1941 *apud* Combe, 2010, p. 123). Com isso, Combe está querendo dizer que “certo grau de ficção” é incontornável na expressão da verdade de uma vida (Combe, 2010, p. 166). Em consonância com as ideias desse teórico francês, mas investigando a cena contemporânea das escritas de si, Diana Klinger (2006) — em sua tese *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* — argumenta que, para muitos escritores, o artístico expande o referencial. Segundo a pesquisadora, isso acontece porque o artista que acolhe ficções no ato de narrar a si mesmo “não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente” (Klinger, 2006, p. 42).

Essas reflexões sobre o caráter híbrido da verdade poética convidam-nos a analisar a poesia de Marília Garcia pelo prisma da *autoficção*, em sua condição de dispositivo de (re)invenção do sujeito através da linguagem. Ainda, essa abordagem aproxima *autoficção* e *fala-aventura*, a qual, como estamos vendo, também considera os vínculos entre poeta e eu lírico, bem como as possibilidades de reelaboração de si na enunciação poética. Na seção seguinte, falaremos, mais especificamente, sobre os diálogos entre *autoficção* e *aventura*. Por ora, considerando o ensaio *Autoficção como dispositivo: alter-ficções*, de Evando Nascimento, convém sintetizar que o discurso autoficcional “ora pende para a autobiografia realista, ora para o delírio ficcional, numa oscilação em que a verdade histórica perde seu valor axial e axiológico” (Nascimento, 2017, p. 616). Novamente, vemos aqui um movimento de descentralização da verdade empírica e biográfica que favorece a expressão da verdade poética. Sendo assim, considerando a verdade que surge nessa *aventura* que é o ofício do verso, visitemos, mais uma vez, o site de Marília Garcia. Na seção intitulada *Estrelas descem à terra* (dedicada ao poema que estamos analisando), a poeta nos fornece uma série de imagens que podem suplementar a nossa leitura da obra. Nessa conjuntura, para seguirmos pensando sobre a *aventura* da constituição do *eu* no espaço da poesia, observemos a seguinte fotografia:

SUMÁRIO

Figura 7 – Marília Garcia fotografando uma hélice



Fonte: Site de Marília Garcia, s.d. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/do-que-falamos-quando-h%C3%A9lice>. Acesso em: 24 fev 2025.

Na imagem em questão, Marília Garcia fotografa a si mesma projetada na superfície metálica de um *spinner*, parte do avião que sustenta a hélice. A hélice: imagem central para a arquitetura de seu pensamento poético, como reforça a própria poeta em seu site: “a hélice, dispositivo usado para esta reflexão, serviria para fazer deslocar, mas também pode paralisar, como numa situação de pânico de avião” (Garcia, s.d., s.p.). Na superfície metálica do objeto que sustenta essa hélice, a figura da poeta apresenta formas distorcidas. Trata-se, para tomar emprestado o título de uma obra de Evando Nascimento (2008), de um tipo de *retrato desnatural*. E o *eu* que aparece neste retrato, evidentemente, é e não é o *eu* que tirou a fotografia.

Em um dos poemas de *O ouro dos tigres*, o escritor argentino Jorge Luis Borges (2009) escreve que o espelho é um objeto dotado de uma magia que ousa “multiplicar a cifra dessas coisas/ que somos e que abarcam nossa sorte” (Borges, 2009, p. 151). Mais do que apenas nos devolver uma imagem de nós mesmos, as superfícies especulares nos multiplicam e nos transformam em outros. Na fotografia sobre a qual dialogamos, gostaríamos de sugerir que o *spinner* funciona como uma metáfora da própria *autoficção*, espécie de meio especular que pluraliza e desfigura a imagem do sujeito que nele resolve se aventurar. Para Nascimento (2017), a maior virtude do discurso autoficcional está justamente nesses reflexos distorcidos que evidenciam “a fissura entre eu empírico e eu verbal, tornando todo autorretrato necessariamente ‘monstruoso’, fragmentário, disperso, desnatural, ali onde a autobiografia tende à monumentalização” (Nascimento, 2017, p. 615).

Na história das escritas de si, as tentativas de reproduzir autorretratos nítidos e naturalistas estão fortemente atreladas aos projetos da autobiografia clássica. Um dos maiores defensores desse tipo de prática autobiográfica é o teórico francês Philippe Lejeune, para quem o texto autobiográfico deve se inscrever “num ‘pacto de verdade’ com seu leitor, por meio de um performativo que prometa e garanta estar dizendo a verdade, não mais do que a verdade” (Nascimento, 2010, p. 60).

Assim, o sujeito da autobiografia tradicional é mais ético do que estético, já que, supostamente sem se deixar contaminar por ficções, promete relatar, ao seu leitor, apenas conteúdos referenciais.

A partir dessas discussões, saltam aos olhos as diferenças entre a verdade autobiográfica e a verdade poética (que está presente nas autoficções): ao passo que a primeira depende exclusivamente da realidade extratextual, a segunda aparece na *fala-aventura* da enunciação poética, sem afastar-se das ficções que fazem parte do uso da linguagem literária. Seguindo essa lógica, o pensamento de Klinger (2006) estabelece uma importante distinção entre esses dois tipos de verdade ao argumentar que autobiografia e ficção “se diferenciam pelo papel que concedem ao eu: suporte da invenção para a ficção e fonte da experiência a transmitir, para a autobiografia” (Klinger, 2006, p. 43). Na poesia de Marília Garcia, o *eu* funciona, de fato, como um suporte para a criação estética. A seguir, veremos como a lembrança da experiência autobiográfica, do contato entre poeta e hélice, movimentada a tessitura dos versos. Neste momento, o sujeito-poeta aventura-se pela alteridade — projetando-se para fora de si na busca pela palavra de Drummond — e se desdobra em um *eu* que, tal como na fotografia, se conjuga à figura do avião:

5.

quando vi a hélice
na semana passada
lembrei de um poema
do drummond chamado
“a morte no avião”

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

[...]
mas eu queria contar
de um sonho recorrente
que era assim:

SUMÁRIO

eu estava voando numa
máquina voadora
e de repente ela caía
como no poema do drummond

despencava do alto
furando as nuvens
na vertical
ao chegar no chão
ela sempre caía no mesmo lugar
em cima de umas árvores
e eu pensava que se ela continuasse caindo
sempre no mesmo lugar
a cada sonho era capaz de alguma hora
furar o chão

(Garcia, 2017, p. 82).

Em outro de seus poemas, intitulado *Ordem alfabética*, a poeta já havia performado essa fusão entre o *eu* e a máquina voadora: “autobiografia. não, biografia/ aviso que vou virando um avião/ azul deixo as chaves soltas no balcão/ azul que não me espanta” (Garcia, 2014, p. 46). O poema em questão foi composto seguindo procedimentos de colagem e de citação parecidos com aqueles que encontramos em *malaysia airlines MH17*. A diferença é que, no primeiro poema citado, Marília mistura sua voz à da protagonista de *Canção de Belfast*, poema de Joseph Brodsky. Nesse poema, Brodsky conta a história de uma garota que “dobra as suas memórias como um paraquedas” (Brodsky, 2007, s.p.). No poema de Marília, é essa a personagem que ordena alfabeticamente versos de Ana Cristina Cesar:

peguei o livro a teus pés
e reordenei os versos
em ordem alfabética
depois peguei uma personagem do joseph brodsky
que estava em belfast

[...]

a garota de belfast fez o poema
recortando os versos de ana c. que começavam
com a letra a

(Garcia, 2016, p. 43).

Na poética de Marília Garcia, esse jogo de referências descentraliza o *eu*, haja vista que o discurso do sujeito-poeta é sempre construído a partir da palavra do outro. Em Bakhtin (2018), encontraremos a ideia de que a palavra existe em três aspectos: (1) como palavra da língua “que não pertence a ninguém”; (2) como *palavra alheia*, cheia “de ecos de outros enunciados”; (3) como *palavra minha*, já que “quando eu opero com ela em situação determinada, com uma intenção determinada, ela já está compenetrada de minha expressão” (Bakhtin, 2018, p. 53). Na enunciação poética de Marília Garcia, a *aventura* pela alteridade se dá quando a poeta se desloca até a *palavra do outro* para convertê-la em *palavra do eu*, atualizando, assim, o discurso alheio, abrindo-o e expandindo seus campos semânticos.

Em sua análise de *Ordem alfabética*, Tavares (2017) argumenta que o eu lírico de Marília Garcia recorre aos versos de Ana Cristina César para “promover furos na escrita desta última”, o que areja “as possibilidades de sentido perceptíveis num poema acabado” (Tavares, 2017, p. 75). Isso, novamente, vai ao encontro do pensamento bakhtiniano, segundo o qual o enunciado é “aberto e infinito, pois a unidade do conhecimento é sempre por dar-se” (Bakhtin, 2021, p. 41). Reconstruindo o discurso alheio, o sujeito-poeta de Marília Garcia se fragmenta: é voz feita de outras vozes. E é a partir da palavra do outro que esse sujeito-poeta realiza processos de metaforização envolvendo a figura do avião. Lembremo-nos: em *Estrelas descem à terra*, a lembrança do poema de Drummond conduz à narração de um sonho em que o sujeito-poeta está dentro de um avião em queda livre; em *Ordem alfabética*, o sujeito-poeta se torna o “avião azul” dos versos de Ana Cristina Cesar.

Há um ensaio de Eneida Maria de Souza (2011) cujo título é: *Biografar é metaforizar o real*. Partindo desta ideia, podemos conjecturar sobre os processos de metaforização do *eu* pelo prisma das escritas de si. Sobre a metáfora, Borges (2019), em *Esse ofício do verso*, propõe: “o importante sobre a metáfora, eu diria, é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte como uma metáfora” (Borges, 2019, p. 29). Na leitura do poema de Marília Garcia, sentir essas metáforas pode nos levar a coincidir com o sujeito-poeta que as enuncia. Dito de outro modo, a metaforização possibilita ao sujeito-poeta deslocar-se da primeira pessoa do singular para primeira pessoa do plural no plano enunciativo. Em concordância com Combe (2010), o uso da metáfora é capaz de produzir um desvio que engendra na formação de um eu lírico coletivo: “Como o romance, cuja matéria é emprestada da autobiografia, a poesia lírica opera deslocamentos metonímicos” (Combe, 2010, p. 124). No poema de Marília Garcia, o “eu” que declara seu desejo em dissertar sobre uma *hélice* converte-se, lentamente, em um “a gente” que tem medo de se *desligar*, como um avião:

eu queria falar da hélice quando gira
e produz ação

[...]

mas tudo o que pude compartilhar
aqui foi essa imagem da hélice que
paralisa foi a fronteira fechada e o ruído
mecânico
que faz a gente *desligar*

(Garcia, 2018, p. 96).

O uso metafórico do verbo *desligar* reforça a fusão entre o sujeito-poeta e seu dispositivo de reflexão, entre o *eu* e a hélice, entre o corpo e a máquina voadora. No poema, diante da imagem da hélice estacionada, a poeta também perde seus movimentos, não pode deslocar-se, fica congelada. Nesses desdobramentos metafóricos, o sujeito-poeta nos faz pensar que essa questão dos deslocamentos

poderia ser compartilhada. Isso porque nós, leitoras e leitores, também vivemos entre as possibilidades e impossibilidades de deslocarmos na contemporaneidade. De volta à fotografia que vimos há pouco, propomos o seguinte: o *eu* que se inscreve sobre a superfície metálica do *spinner* é assim distorcido e informe porque esse *eu poderia ser*, em algum traço, qualquer um de nós. *Poderia* ser um de nós que também sente medo de avião. *Poderia* ser um de nós que também vive se deslocando (entre meios de transporte e veículos de comunicação), mas que sente a impossibilidade de ocupar determinados espaços (por uma série de motivos que podem nos impedir de nos deslocar). *Poderia* ser um de nós que também teme a turbulência e esse “ruído mecânico que faz a gente desligar”.

Em Aristóteles, emerge a reflexão de que a poesia é o espaço que nos mostra, justamente, aquilo que *poderia* ser. Em sua *Poética*, o pensador grego argumenta que historiador e poeta “diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa [...] mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido” (Aristóteles, 2017, p. 95). Amparando-se nessa fundamental distinção proposta pelo pensamento aristotélico, Combe argumenta que, por tratar do possível e não somente do real, “a poesia lírica supera o testemunho autobiográfico graças à ficcionalidade alegórica” (Combe, 2010, p. 125). Na poesia de Marília Garcia a metaforização do *sujeito* em *máquina* faz com que a investigação poética transcenda a esfera individual do relato autobiográfico para atingir a esfera coletiva da composição poética e, na condição de leitores, embarcamos em uma *fala-aventura* que constitui um evento de linguagem que nos contempla. No poema, o uso da primeira pessoa do plural nos mostra que compartilhamos com esse eu lírico não somente o mundo em que vivemos, mas também as dúvidas provenientes das reflexões sobre os deslocamentos:

SUMÁRIO

neste momento que vivemos
de espaços abertos e infinitos
em que o mundo está cheio de linhas cruzadas
e cabos submarinos que se deslocam
e ondas que atravessam
dos pontos mais distantes -
além dos raios muitos raios coloridos
transparentes e invisíveis
e dados sendo transmitidos com sons
e imagens
e a poeira se dispersando por todo
canto uma poeira cinza e colante
- neste momento de superfícies abertas
como lidar com a impossibilidade
de sair do lugar?

(Garcia, 2017, p. 78-79).

Para lidar com essa impossibilidade de deslocamento, a poeta realiza o exercício da alteridade, construindo um sujeito-poeta que pode ser tanto o *eu* que se aventura pela voz do outro quanto o *nós* que integra a voz do leitor. De acordo com Nascimento (2017), o motor do discurso autoficcional é “a alteridade, próxima ou distante, sem a qual nenhuma existência faz sentido. O autor e a autora, essas instâncias do *autos*, se escrevem por meio, através de, por, para, em função de, a fim de e por causa do outro/da outra” (Nascimento, 2017, p. 621). Nesse sentido, podemos elaborar que quem diz *eu* na poesia de Marília Garcia é o *outro*. De fato, no pensamento bakhtiniano, o sujeito só pode constituir-se como tal a partir da alteridade, haja vista que somente “tomo consciência de mim através dos outros: deles recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formatação da primeira noção de mim mesmo” (Bakhtin, 2010, p. 373). Com a economia de meios²⁴, Rimbaud teceu os versos que sintetizam essa

24 De acordo com Gustavo Bernardo (1999), a *economia de meios* é uma técnica que os artistas utilizam para atingir seus objetivos utilizando o mínimo de recursos possível. Um exemplo dado pelo pesquisador é o centauro de uma linha de Picasso. Bernardo (1999, p. 137) define essa técnica com as seguintes palavras: “selecionando criteriosa e rigorosamente os seus meios de trabalho e de ação, aplicando a medida mais fina ao que faz, o artista consegue produzir, no espectador, a indescritível sensação de que algo, ou alguém, superou todas as medidas”.

discussão: “eu sou um outro”. Acerca dessas palavras do poeta francês, Collot (2011) argumenta que “é no ato da enunciação que ‘eu é um outro’, reduzindo a um pronome que designa sem significar [...] e é pelo desregramento de todos os sentido que ele ‘chega ao desconhecido’” (Collot, 2011, p. 170). No pensamento de Silvina Rodrigues Lopes (2012), lembremo-nos, a construção das *fala-aventura* é justamente “o que abre caminho rumo ao desconhecido” (Lopes, 2012, p. 139). Nesta aventura que envolve o *eu* e o *outro* na enunciação poética, Marília Garcia, ao fim do poema, retoma o diálogo com Lopes:

buscando diferenciar as falas-aventura
das outras falas
a silvina rodrigues lopes escreve:

“se aceitarmos que há na vida das pessoas
e na cultura dos povos
aquilo que não se pode falar
e aceitando que o poemático é uma das manifestações disso
devo admitir que há uma *fala* que não *fala de*”

eu queria que fosse uma fala que *fala com*
talvez uma fala de aproximação e de encontro

(Garcia, 2017, p. 96).

Agamben (2018) argumenta que a *aventura* só existe quando é enunciada por um sujeito: “se o ser é o que se abre para os homens no evento antropogênico da linguagem, se o ser é sempre, nas palavras de Aristóteles, algo que ‘se diz’, então a aventura tem certamente a ver com uma determinada experiência do ser” (Agamben, 2018, p. 38). Em *Estrelas descem à terra*, a experiência de estar diante de uma hélice estacionada fez Marília Garcia produzir uma *fala* que se *aventura* pela linguagem poética para se *aproximar* e se *encontrar* com o outro. Esse exercício da alteridade acontece na construção do poema, haja vista que, de acordo com Jacques Derrida (1995), a *escritura* é o ato performático que possibilita ao sujeito “atingir o ser fora do sendo” (Derrida, 1995, p. 27). Neste momento, cabe uma reflexão: no pensamento derridiano, o termo *escritura* pode designar:

SUMÁRIO

não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significativa, até mesmo significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural (Derrida, 1973, p. 11).

No poema em análise, para além de toda a materialidade textual, a *escritura* também contempla tudo que possibilita a sua existência: as memórias do poeta e os exercícios de alteridade. Na *aventura* poética de Marília Garcia, o relato autobiográfico contamina-se com traços ficcionais quando reelaborado em versos. Os processos de metaforização promovem desvios e distorções na imagem da poeta refletida no *spinner* de um avião, descentralizando o *eu real* e permitindo a existência de um *sujeito-poeta* que reverbera e representa uma pluralidade de vozes. Em última análise, reforçando o diálogo com Collot (2011), reiteramos que o sujeito-poeta de Marília Garcia afasta-se de toda uma tradição lírica hegeliana, que preza por um sujeito fechado em si mesmo, quando se *aventura* fora de si e faz da *palavra do outro* combustível da *palavra do eu*.

AVENTURA DO EU: AUTOFICÇÃO E POESIA

Os diálogos entre *aventura* e *autoficção* são tão estreitos que podem ser observados desde a criação da proposta autoficcional de Serge Doubrovsky, inventor do neologismo *autoficção* em 1977. Contudo, antes de nos aprofundarmos nesse diálogo, precisamos realizar uma breve incursão teórica a respeito da autoficção com o intuito de situá-la no campo de estudos de poesia. Embora um grupo de estudiosos classifique a autoficção apenas como mais um

gênero literário, Jean-Louis Jeannelle (2014) afirma que “o valor desse *conceito* [de autoficção] provém mais das dificuldades teóricas que suscita do que da própria coerência do modelo literário que designa” (Jeannelle, 2014, p. 141, *itálico nosso*). Paralelamente, Diana Klinger (2006) também disserta sobre essa impossibilidade de formular uma definição para o discurso autoficcional: “a auto-ficção é ainda uma *categoria* controvertida e em curso de elaboração” (Klinger, 2006, p. 41, *itálico nosso*). Em síntese, ambos os pesquisadores afastam-se da linha teórica que busca definir a autoficção apenas como um gênero literário. No entanto, Jeannelle vê a autoficção como um *conceito* e Klinger como uma *categoria*. Quais seriam as diferenças do uso de uma palavra ou outra para designar esse fenômeno das escritas de si que tem sido assuntos de tantos diálogos na contemporaneidade?

Para elaborar uma resposta, o pensamento de Evando Nascimento (2017) parece incontornável. No entendimento desse teórico brasileiro que, entre outros objetos, se dedica à investigação da linguagem autoficcional, as duas palavras supracitadas distinguem-se pela seguinte justificativa: “[o conceito] deve ser unívoco e homogêneo, enquanto uma categoria de reflexão, por constituir um dispositivo, serve de instrumento para se pensarem determinados problemas, sem jamais atingir uma conceituação definitiva” (Nascimento, 2017, p. 614). Pela impossibilidade de identificarmos a autoficção como um *conceito fechado*, precisamos considerá-la como uma *categoria* em expansão. Como gênero literário ou conceito fechado, a produção autoficcional existiria somente em forma de prosa. Contudo, como categoria de reflexão, é possível pensar sobre a existência da autoficção no campo da poesia. Essa é a importância dessa tênue distinção teórica entre *conceito* e *categoria de reflexão*.

Historicamente, a crítica biográfica tende a privilegiar o estudo de produções literárias em prosa, haja vista que “a influente definição do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune explicita limites da escrita autobiográfica à prosa” (Bode, 2019, p. 474). No ensaio *Autobiografía e poesia*, Lejeune (2008) buscou se retratar perante

SUMÁRIO

essa exclusão do poético, mas, mesmo assim, seguiu concedendo prioridade à escrita prosaica: “afirmei - heresia! - que a autobiografia era em ‘prosa’, o que, em 99% dos casos ela é de fato, mas não certamente de direito” (Lejeune, 2008, p. 43). Atento a essas lacunas de conhecimento que emergem no campo de pesquisa sobre as escritas de si, Nascimento chama nossa atenção para a necessidade de realizarmos estudos sobre a autoficção em versos:

uma questão que precisa ser revista com cuidado é a relação entre autoficção e prosa, com a exclusão sistemática da poesia. Provavelmente pelo fato de ser considerada um gênero lírico, por excelência uma “escrita do eu”, a poesia tem sido excluída da autoficção. Paradoxalmente, o motivo de a tradição lírica ter colocado o sujeito (sujet) como assunto (sujet) principal de seus textos a segrega tanto do cânone autobiográfico quanto do autoficcional. Puro preconceito de gênero... Repensar isso em relação à tradição poética é um projeto que deveria ser de fato reconsiderado pelos pesquisadores e pesquisadoras das escritas de si. (Nascimento, 2017, p. 622-623).

É verdade que, em sua origem enquanto neologismo, a *autoficção* está ligada à prosa, como veremos a seguir. No entanto, não seria equivocado conjecturar que as práticas autoficcionais, transitando por diversos gêneros, precedem sua nomenclatura. Em concordância com o crítico francês Jacques Lecarme, Klinger endossa essa ideia ao constatar que, antes de Doubrovsky, o procedimento de ficcionalização do *eu* já “tinha sido explorado por muitos outros (Malraux e Celine, por exemplo), e que a partir dos anos setenta foi cada vez mais frequente (Lecarme cita os casos de Barthes, Perec, Sollers, Modiano)” (Klinger, 2006, p. 50). Não obstante, Nascimento aprofunda-se ainda mais nessa questão ao destacar a condição antropológica das escritas de si: “a história da ‘autobiografia’ e da ‘autoficção’ deve ser considerada tão antiga e tão complexa no tempo e no espaço quanto a do próprio humano” (Nascimento, 2017, p. 622).

SUMÁRIO

Dado a vasta produtividade das escritas de si no plano cultural, é relevante considerar que, nas últimas décadas, temos “testemunhado o crescimento da produção e da recepção de trabalhos autobiográficos” (Williams, 2011, p. 32). Esse crescimento pode ser justificado, principalmente, pela difusão do fenômeno da *espetacularização do eu*, tal como proposto pela pesquisadora argentina Paula Sibilia. No livro *O show do eu*, Sibilia (2016) afirma que, em uma época que valoriza tanto a *extimidade* como essa em que vivemos, não deveríamos nos surpreender com o fato de que “as sempre confusas fronteiras entre o real e o ficcional tenham se esvaído ainda mais” (Sibilia, 2016, p. 249). Portanto, seja na prosa, seja na poesia, cabe a nós, leitoras e leitores, dialogar sobre as produções autobiográficas que circulam socialmente, pois, como aponta Nascimento, “tudo que o que leva a marca do que chamamos de ‘eu’ tanto me sidera quanto me põe em guarda, atento aos riscos do narcisismo exacerbado” (Nascimento, 2010, p. 61).

Dito isso, podemos passar a uma concisa reconstrução histórica da origem do neologismo *autoficção*, a fim de verificar como essa categoria relaciona-se com a questão da *aventura*. Até os anos 1970, sabemos que grande parte da crítica biográfica era pautada na noção de “pacto de referencialidade” ou “pacto de verdade”, sobre a qual já falamos anteriormente, proposta por Philippe Lejeune (2005). Em *O pacto autobiográfico*, o teórico francês assinala que textos autobiográficos se opõem aos fictícios porque são *referenciais*, isto é, aproximam-se do discurso científico ou do histórico e se “propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação” (Lejeune, 2005, p. 36). Por conta disso, através desse pacto, o autor seria capaz de sustentar que “o que se narra se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável”, o que garantiria ao leitor que “quem diz ‘eu’ no texto é a mesma pessoa que assina a capa” (Klinger, 2006, p. 41).

Com o objetivo de questionar o “pacto de referencialidade”, o escritor francês Serge Doubrovsky escreveu, pela primeira vez, a palavra *autoficção* no romance *Fils*, em que podemos ler na contracapa: “Autobiografia? Não. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais. Se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem em liberdade” (Doubrovsky, 1977 *apud* Nascimento, 2017, p. 613). Assim, em sua acepção originária, o neologismo *autoficção* está relacionado à *aventura* de uma linguagem que, descolando-se da referencialidade externa, busca pelo hibridismo que faz confluir o *real* e o *fictício* no discurso literário. Ao se *aventurar* pela linguagem, o sujeito se ficcionaliza e se (re)constrói performaticamente, sem a necessidade de se restringir à parcela referencial da enunciação. Nesse sentido, é possível comparar a categoria da *autoficção* à concepção Agambeniana de *aventura*, uma vez que ambas se configuram como um evento de linguagem que possibilita a reinvenção da existência. Nas palavras do filósofo italiano:

a aventura, para o indivíduo ao qual ela advém, se identifica, de fato, sem resíduos, com a vida, não apenas porque ela investe e transfigura a sua inteira existência, mas também e sobretudo porque transforma o próprio sujeito, regenerando-o como uma nova criatura (Agamben, 2018, p. 44).

Na poesia contemporânea, Nascimento assinala que uma poética que pode ser analisada sob o ponto de vista da *autoficção* é aquela que produz uma “poesia que, em vez de simplesmente expor estados anímicos, elabora pequenos relatos do cotidiano de seu autor ou autora” (Nascimento, 2017, p. 623). Nesse contexto, a incorporação de elementos narrativos, historicamente relacionados à poesia épica ou às produções em prosa, à produção lírica é uma das estratégias composicionais que possibilita ao poeta (re)criar a própria vida. A propósito, é válido acrescentar que, abaladas desde o início da modernidade, as fronteiras entre prosa e poesia vêm se diluindo cada vez mais com o passar do tempo. No artigo *Poesia e*

SUMÁRIO

prosa no mundo, Celia Pedrosa (2010) disserta sobre o assunto ao observar que a poesia brasileira contemporânea está desenvolvendo “a questão de seu prosaísmo narrativo” (Pedrosa, 2010, p. 31).

Por apresentar esse prosaísmo narrativo, podemos observar, na lírica de Marília Garcia, um distanciamento da noção romântica de lirismo que impõe “a ideia normalmente difundida, ainda hoje, de que a poesia lírica tem como vocação ‘exprimir’ os sentimentos, os estados de espírito do sujeito na sua ‘interioridade’” (Combe, 2010, p. 115). Em *Estrelas descem à terra*, como vimos na seção anterior, a poeta não se limita à expressão dos sentimentos interiores. Pelo contrário, partindo da narração de experiências pessoais, o sujeito-poeta se aventura pela palavra do outro e se constitui pela via da alteridade. Nesta seção, leremos *Paris não tem centro* com o objetivo de verificar como o uso de recursos narrativos favorece a composição de versos autoficcionais.

Paris não tem centro é um poema longo e narrativo, composto por quatro partes: (1) passagem de érica zíngano; (2) o sim contra o sim; (3) voltar para casa com sol de le witt; (4) miragem com lu menezes. Na primeira parte, Marília Garcia conta sobre uma aventura que viveu em Paris. No período em que residia na França, por ter recebido uma bolsa concedida pelo Prêmio Icatu das Artes, a poeta dedicou uma de suas tardes a procurar pelo quadro da Gioconda de E. Merou. Na segunda parte, a poeta reflete sobre os processos de tradução que a ajudaram a compor o poema. Na terceira parte, ela nos fala sobre o dia em que ficou sem voz ao recitar um poema em um evento que ocorreu na cidade de São Paulo. Na quarta parte, a poeta retorna ao território francês para encontrar-se com uma amiga no café onde, supostamente, estaria a pintura supracitada. Nesta seção, recorreremos, principalmente, a cenas da primeira parte da obra para discutir a construção de aventuras do eu, isto é, a construção de uma poética em que o eu se aventura pela linguagem e pela memória para compor um poema que faz confluír a narrativa autoficcional e a composição lírica.

Nas primeiras linhas do poema, o sujeito-poeta declara: “eu escrevo em francês/ porque eu quero escrever/ um poema literal” (GARCIA, 2016, p. 5). De acordo com Andréa Catropa da Silva (2018, p. 314), a corrente estética identificada como poesia literal se caracteriza pela “busca de referências a locais e fatos concretos”. Como sabemos, a prática autoficcional não se respalda, exclusivamente, na reprodução da realidade empírica. No entanto, como aponta Nascimento, a autoficção também não dispensa “a relação com a referencialidade”, pois “é no modo complexo pelo qual se relaciona explicitamente com a realidade que a ficção chamada de ‘auto’ se estrutura” (Nascimento, 2017, p. 616). Na história que nos é narrada pela poeta, o *real* e o *artificial* coexistem nas mesmas páginas, o que nos leva à seguinte formulação de Agamben sobre *vida e narrativa* na *aventura* da composição poética: “distinguir entre o evento e a sua transposição em palavra nem sempre é fácil” (Agamben, 2018, p. 30). Nessa primeira parte do poema, como já foi dito anteriormente, Marília se *aventura* pelas ruas de Paris em busca de uma pintura desconhecida da Gioconda. O que inspira essa investigação são os versos do poeta francês Jacques Roubaud, conhecido por trabalhos autobiográficos como *Quelque chose noir*, que tem o luto como tema central. Assim como vimos na seção anterior, podemos observar a palavra do *outro* funcionando como motor para a palavra do *eu*:

na primeira vez
em que eu estive na França
eu comprei um livro
do Jacques Roubaud
e eu coloquei o livro
do Jacques Roubaud
na minha bolsa
como um tipo de guia
de Paris

SUMÁRIO

[...]

e eu fui ver
a gioconda do e. mérou
não é a gioconda
que está no louvre
mas a gioconda "a dois passos
da sacre-coeur"
jacques roubaud dá as suas instruções
para ver a gioconda
do e. mérou:

"os verdadeiros apreciados
para ver a gioconda
não vão ao fim do mundo
nem mesmo ao museu
do louvre
eles vão até a esq. da rua
rochefoucauld com a
notre-dame-
de-lorette?
eles entram no café
e ela está lá

[...]

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

(Garcia, 2016, p. 6-7).

Na autoficção, Nascimento comenta que "o literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira" (Nascimento, 2010, p. 65).

Em outras palavras, isso quer dizer que *realidade* e *ficção* se entrelaçam de maneira indissociável. Por isso, no ato da leitura, o encontro com um quadro misterioso em uma cidade referencial pode gerar um efeito de estranhamento sobre os leitores:

atrás de seus óculos limpos

A Gioconda parece contente
ela olha para mim
ela ri
sem a mínima condescendência
nenhum traço de mistério
serena
calma
bela

(Roubaud, 2001, p. 154).

No ensaio “Este (no) soy yo”, o pesquisador espanhol Manuel Alberca (2008) sugere que a “ambiguidade da autoficção não afeta somente ao conteúdo do relato ou ao seu modo de leitura, mas também, e de maneira mais significativa, ao enunciador, ao *eu* que diz ‘*eu*’ no texto” (Alberca, 2008, p. 91). Ao longo da narrativa de *Paris não tem centro*, o sujeito-poeta se deixa afetar pela poética da ambiguidade. No início do poema, o *eu* recorda que, anos antes do tempo em que se passa a história que nos conta, estivera no estabelecimento que abriga a Gioconda de Mérou, mas que não se lembra de ter visto o quadro: “eu não me *lembro* mais/ se eu vi ou não/ a gioconda do/ e. mérou” (Garcia, 2016, p. 8). Aqui, é significativo o uso do verbo *lembrar* em uma construção negativa. Isso porque, para Diana Klinger, o *desmemoramento* é um traço característico do *eu* que se apresenta na literatura autoficcional porque “produz um distúrbio e desestabiliza os princípios fundadores do discurso autobiográfico: a sinceridade e autenticidade” (Klinger, 2006, p. 66). Sendo assim, bem como o quadro do artista francês, o *eu* que narra sua própria história revela traços ambíguos ao dissolver-se em *miragens* enquanto percorre seu caminho.

Nesta *aventura*, que continuamente oscila entre o *real* e o *ficcional*, o sujeito-poeta comenta sobre sua travessia em uma das passagens da cidade:

eu estava numa passagem
que se chamava *panoramas*
ela tem várias saídas
mas de repente eu não posso mais
ver a saída
eu estou num outro tempo
eu vejo o hotel chopin
eu vejo um cachorro alado
eu vejo o museu grévin
onde tem um palácio
o palácio das miragens

(Garcia, 2016, p. 13).

Na literatura de Chesterton (1981), existe a ideia de que não há nada mais aterrorizante do que “um labirinto *sem centro*” (Chesterton, 1981, p. 235). No poema de Marília Garcia, a cidade, bem como nos indica o título, é esse labirinto. Assim como essa cidade, o sujeito-poeta também não tem centro: aventurando-se por vias e passagens, o *eu* depara-se com pontos referenciais, mas também enuncia estar em *outro* tempo. Nesse tempo que é *outro*, o sujeito-poeta não consegue ver a saída da passagem e, o que é mais simbólico, avista o *Palácio das Miragens*. De volta ao site da escritora, podemos consultar uma fotografia tirada por ela própria do referido cachorro alado, ela registra o seguinte comentário: “A imagem do cachorro alado (lobo?) está em uma das passagens de Paris próxima ao café onde supostamente *deveria* encontrar a Gioconda de E. Mérou”. (Garcia, s.d., s.p., itálico nosso). O uso do futuro do pretérito prenuncia que, no desenlace, a busca do sujeito-poeta não será bem-sucedida. Portanto, bem como a *cidade* e o *sujeito*, a *aventura* também é como o labirinto de Chesterton: *não tem centro*, uma vez que a poeta não encontra o objeto de sua busca. No entanto, diferentemente da pintura, o cachorro alado pôde ser capturado pelas lentes de Marília Garcia:

Figura 8 — Fotografia tirada por Marília Garcia no percurso até o café onde estaria a Gioconda de E. Mérou



Fonte: Site de Marília Garcia, s.d. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/paris-n%C3%A3o-tem-centro>. Acesso em: 24 fev. 2025.

Na superfície vítrea, o reflexo da poeta parece mesmo estar desaparecendo, como uma miragem. À esquerda da cabeça do cachorro alado, a figura de Marília Garcia revela-se fragmentada e incompleta. Tudo o que vemos é uma parte de seu rosto. Assim como o *eu* que tira a fotografia não é exatamente o *eu* que aparece na imagem, o *eu* que escreve os versos também não é exatamente o *eu* que narra a aventura. Essas dissoluções da artista em linguagens artísticas entram em consonância com o fechamento da estrofe em que o sujeito-poeta atravessa a *Passagem Panoramas*: “agora essa cidade é/ uma miragem/ eu penso agora/ eu me tornei/ uma miragem” (Garcia, 2016, p. 13). Quando declara ter se tornado miragem, o sujeito-poeta reconhece o grau de ficcionalidade que o habita. Em diálogo com Combe, podemos depreender que mútuas contaminações entre *realidade* e *ficção* fazem parte de todos os gêneros do discurso: “todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à ‘ficção’, mas também [...] toda ficção remete a estratos autobiográficos” (Combe, 2010, p. 123).

No entanto, Iser (2002) argumenta que “as ficções do texto ficcional da literatura se diferenciam pelo desnudamento de sua ficcionalidade” (Iser, 2002, p. 970). Quer dizer, uma das especificidades do discurso literário reside exatamente em sua apresentação como fictício.

Nesse sentido, aventurando-se pelo *espaço biográfico* — categoria proposta por Leonor Arfuch em que o *quem* se constitui paradoxalmente “entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime” (Arfuch, 2010, p. 131) —, o *sujeito-poeta* de Marília Garcia ficcionaliza-se transformando-se em miragem. Essa constatação nos possibilita questionar o parâmetro da lírica romântica que propõe um lirismo pautado na referencialidade, pois “o elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta” (Hegel, 1979, p. 182 *apud* Collot, 2011, p. 165). Para desconstruir essa noção hegeliana, Combe sugere que o sujeito lírico contemporâneo apresenta configuração *pendular*, vivendo entre a realidade e a ficção:

[o sujeito lírico contemporâneo] apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia (Combe, 2010, p. 124).

Ao reconhecer sua condição de *miragem*, a poeta se insere neste movimento *pendular* que a possibilita utilizar a experiência vivida como substrato para a (re)invenção poética: “eu entrei numa passagem/ e saí/ algumas ruas antes/ talvez seja apenas/ uma miragem [...] depois de alguns pas-/sos em falso/ eu encontro a rua notre-dame-/de-lorette” (Garcia, 2016, p. 14). Em *Poesia e experiência em Paris não tem centro*, de Marília Garcia, a pesquisadora Juliana Pereira (2018) sugere que “por se tornar também uma miragem que é e não é referencial simultaneamente, [a poeta] busca escapar a essa lógica de apropriação e domínio da experiência” (Pereira, 2018, p. 133).

Ao final do poema, essa estratégia de desapropriação da experiência subjetiva pelo uso da palavra poética aparece na cena em que Marília, de volta à França, encontra uma amiga no misterioso café da Gioconda de Mérou para que, juntas, elas possam se transformar em miragem no inverno parisiense:

um dos últimos dias de dezembro
e esse poema termina
no café matisse

dessa vez
não sou eu que estou lá
mas a lu menezes
que acabou de me escrever uma mensagem
contando da cidade branca

[...]

nunca pensei que esta cidade
cheia de riscos
pudesse se transformar numa cidade
branca
um borrão branco
congelado
onde a memória se estende

[...]

ainda não sei se ela vai conseguir
ver a gioconda do e. mérou
e nem saberemos por enquanto

[...]

desta vez não estou mais
em busca da gioconda
estou indo encontrar a lu
para desaparecer com ela
em alguma miragem
dessa cidade branca

(Garcia, 2016, p. 35-38).

Jean-Louis Jeannelle (2014) escreve que a “autoficção é uma aventura teórica” (Jeannelle, 2014, p. 127). A essas palavras do pesquisador francês, gostaríamos de propor, respeitosamente, um acréscimo para dizer que a autoficção é uma aventura teórica e *prática*. Em *Paris não tem centro*, é na prática da autoficção que a poeta pode narrar a si própria e se dissolver em *miragem*, construindo-se e desconstruindo-se na escrita do poema. É sobre isso que nos fala Combe ao afirmar que o sujeito lírico contemporâneo está em constante reinvenção: “longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe” (Combe, 2010, p. 128). Na poética de Marília Garcia, tanto a *aventura* quanto o *sujeito lírico* estão vinculados à *prática narrativa* que se desenvolve no terreno lírico. Das especificidades dessa narrativa, destacamos a capacidade da poeta em formular ambiguidades a partir de experiências subjetivas cotidianas.

Em *O Narrador*, Walter Benjamin (1994) argumenta que, ao contrário da informação que depende do presente e “tem que se explicar nele”, a narrativa “conserva suas forças mesmo e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Benjamin, 1994, p. 204). Por isso, após a leitura, nós, leitoras e leitores, podemos seguir refletindo sobre o poema, sobre o quadro de Mérou, sobre o *eu* que se aventura em Paris. A seguir, encaminhando-nos para o fim do capítulo, percebamos como a construção de cenas cotidianas, aliadas à repetição de palavras, são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa de Marília Garcia:

eu estou de novo em paris
estamos no final do ano
dessa vez o leo está comigo
como todos os turistas em paris
a gente quer ver a gioconda
como todos os turistas em paris
a gente vai ver a gioconda

SUMÁRIO

mas não a gioconda do louvre
a gente vai ver a gioconda
do e. mérou
a gente vai ver a gioconda
do j. roubaud

(Garcia, 2016, p. 10).

Depois de percorrer as ruas da cidade, a poeta chega ao estabelecimento com seu companheiro: “o café matisse está lá/ e o café matisse/ está aberto/ a gente atravessou a cidade/ eu digo” (Garcia, 2016, p. 17). Após entrarem no lugar, os protagonistas do poema são atendidos por duas atendentes: “duas mulheres nos olham/ e elas dizem/ ao mesmo tempo/ bom dia/ elas são gêmeas?” (Garcia, *loc. cit.*). À mesa, a poeta e seu companheiro procuram pela Gioconda de Mérou: “a gente olha as paredes/ como detetives/ a sala está cheia/ de quadros/ mas ela não tem/ a gioconda/ ela só tem/ reproduções do matisse/ [...] mas a gioconda também/ estará ali? ou nós nos enganamos/ de café?” (Garcia, 2016, p. 18-19). Depois disso, eles fazem um pedido: “a gente pede dois cafés/ uma das gêmeas/ traz os dois cafés” (Garcia, 2016, p. 19). A poeta quer perguntar sobre o quadro, mas tem certo receio: “eu quero lhe perguntar/ se esse é o café/ da gioconda do e. mérou/ mas nós somos turistas/ eu não quero que ela pense/ que nós estamos procurando/ a gioconda/ eu não posso lhe perguntar”. Depois de um tempo, ela cria forças e pergunta à atendente sobre a pintura que está buscando. Neste momento, *narratividade* e *lirismo* se entrelaçam quando o sujeito-poeta enuncia um diálogo sem travessões:

assim
vermelha de vergonha
eu lhe pergunto
por favor, sra.
eu tenho uma pergunta
para lhe fazer
existe um poema

SUMÁRIO

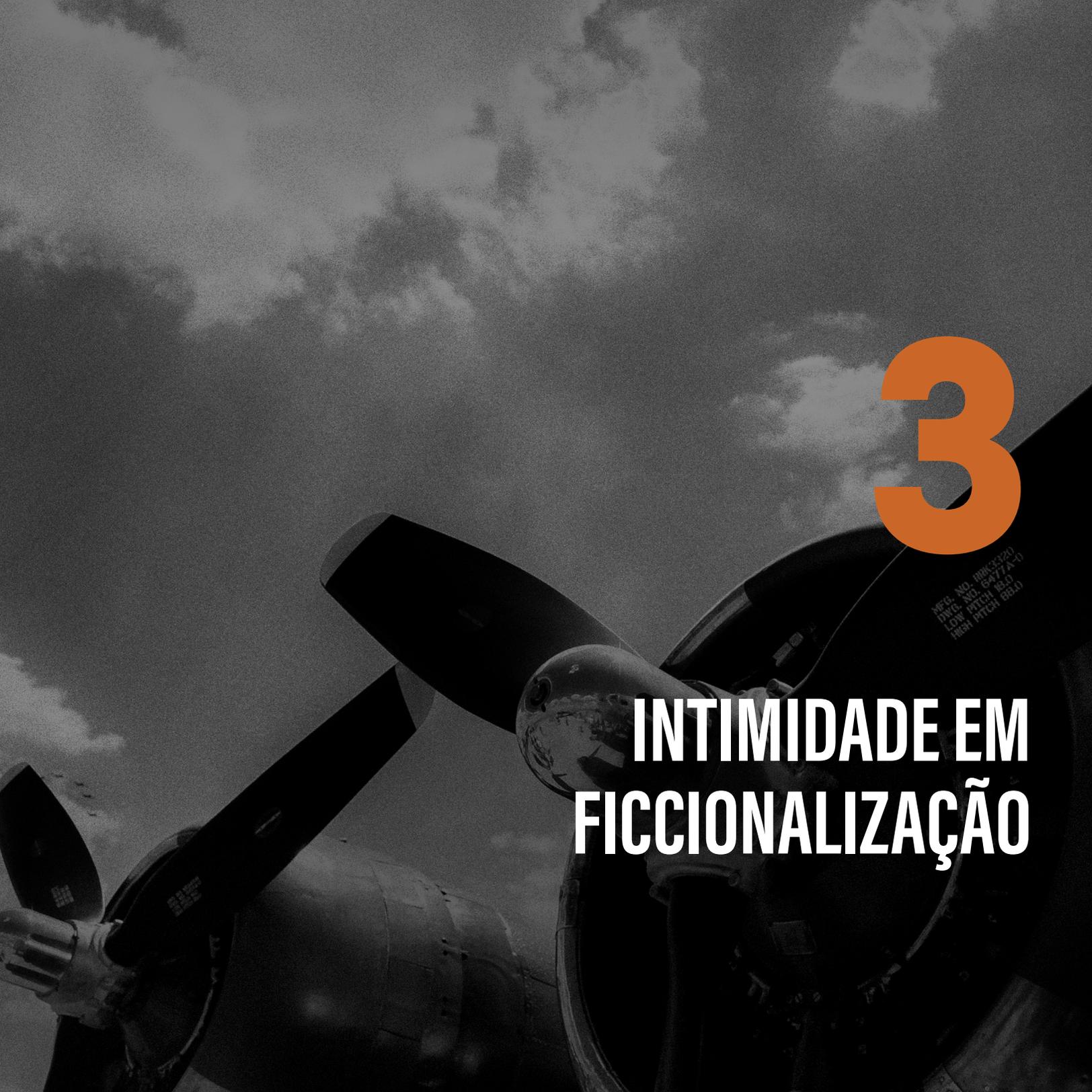
que conta que
na esq. da rua rochefoucauld
com a notre-dame-de-lorette
tinha um café
e que nesse café
tinha um quadro
da gioconda
assinado pela mão do artista
e. mérou
você sabe se é aqui
ela me olha
ela não entende muito bem
ela me pergunta
um poema?
e ela me pergunta
é um poema muito antigo?
e eu digo não
é um poema contemporâneo
eu pego o meu celular
e eu mostro o poema
do jacques roubaud
para a gêmea do café matisse
e ela diz
um instante, por favor
eu vou me informar

(Garcia, 2016, p. 20-21).

Enquanto uma das atendentes mostra o celular para a irmã, a poeta observa: “elas falam entre elas/ elas riem entre elas/ e elas nos olham/ juntas” (Garcia, 2016, p. 22). Ao retornar à mesa, a voz da atendente, produzida pelo sujeito-poeta de Marília Garcia, informa que o lugar era aquele mesmo, mas que a proprietária fez uma reforma no café “e levou a gioconda com/ ela lá pra cima/ onde ela mora” (Garcia, 2016, p. 22). Ao final de seu relato, a poeta ainda acrescenta que “a gêmea disse isso/ com um sorriso/ e voltou para o balcão” (Garcia, 2016, p. 22).

Walter Benjamin assinala que a dúvida e o mistério fazem parte da arte de narrar: “numa narrativa, a pergunta — e o que aconteceu depois? — é plenamente justificada” (Benjamin, 1994, p. 213). Por conta disso, após a leitura do poema, poderíamos elaborar questões como: Por que a atendente, que a princípio nada sabia sobre a pintura, parece conhecer a obra de Mérou depois de um diálogo com sua companheira de trabalho? Por que as atendentes riem juntas enquanto, supostamente, conversam sobre a obra de Mérou? Saberiam elas sobre alguma informação que Marília e nós, leitoras e leitores, não sabemos sobre a pintura? Para perguntas como essas, haveria apenas suposições. Por conta disso, na leitura de *Paris não tem centro*, o mais importante é observar como a narrativa pode encontrar terreno fértil na produção lírica, reforçando a ambiguidade do relato autobiográfico. Ainda em diálogo com Benjamin, podemos acrescentar que o ato de narrar é capaz de suscitar “espanto e reflexão” (Benjamin, 1994, p. 204). Sabendo disso, na leitura da obra em análise, o recomendável seria não buscarmos por certificações a respeito da existência ou inexistência do quadro de Mérou ou sobre os detalhes documentais referentes à viagem do poeta. Observando o poema de Marília Garcia pelo prisma da autoficção, a reflexão mais interessante é proveniente dos diálogos entre vida e literatura, que se contaminam e se fundem na aventura em que o *eu* se lança no evento da enunciação poética.

SUMÁRIO



3

**INTIMIDADE EM
FICCIONALIZAÇÃO**

“Quando você filma um diário, o filme substitui a vida. É uma grande experiência. E enquanto você está na mesa de edição, também é muito prazeroso porque você tem controle sobre a vida – suas crises, suas dores. Você pode recriar a vida ou fragmentá-la. Sobretudo, você pode criar harmonia. Quando você retorna à vida real, ela é muito menos harmoniosa, dura muito mais do que seis horas.”

David Perlov em entrevista a Uri Klein com Tradução de Marcos Soares.

O DIÁRIO SENTIMENTAL DA PONT MARIE: IMAGEM, SUBJETIVIDADE E EXPERIÊNCIA

SUMÁRIO

do diário não diário “inconfissões”

Forma sem norma

Defesa cotidiana

Conteúdo tudo

Abranges uma ana

Ana Cristina Cesar

Leonor Arfuch (2010) reconhece que o diário desenvolve “uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros de linguagem e do colecionismo [...] sujeita apenas ao ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem lugar” (Arfuch, 2010, p. 153). Todas as características elencadas pela pesquisadora podem ser encontradas no diário poético de Marília Garcia: ao escrever o seu *Diário Sentimental da Pont Marie*, a poeta dialoga com a linguagem fotográfica para empreender uma investigação poética sobre o ato de ver o mundo. Em seu site, Marília Garcia (s.d.) nos informa que o trabalho em questão é resultante de sua residência na *Cité Internationale des art*, em Paris, bem como nos explica a proposta do projeto em linhas gerais: “fotografar o mesmo lugar todos os dias no mesmo horário ao longo do período da residência.

Às 10h da manhã, de janeiro a julho, fazia uma foto deste ângulo da ponte e depois escrevia uma entrada do diário” (Garcia, s.d.).

Figura 9 – Ângulo da ponte escolhido por Marília Garcia.
Ao fundo, está a placa da *Pont Marie*



Fonte: Site de Marília Garcia, s.d. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/di%C3%A1rio-sentimental-da-pont-marie>. Acesso em: 24 fev. 2025.

Essa vivência internacional da poeta lhe rendeu uma série de escritos, entre eles: uma versão do *Diário sentimental da Pont Marie* publicada na antologia *Olhar Paris*, organizada por Leonardo Tonus (2016), a performance *Tem país na paisagem?* e uma série de entradas de diário poético distribuídas pelo livro *Parque das Ruínas*²⁵. Nesta primeira seção, atenhamo-nos a analisar somente o conteúdo disponível no último livro mencionado com o objetivo de dissertar sobre a ficcionalização da intimidade, isto é, sobre o lirismo da observação diária da vida. Para isso, em primeiro lugar, dialogamos com Didi-Huberman (2010) para analisar o papel da combinação entre

25

A performance mencionada foi realizada no ano de 2017 na Casa de Rui Barbosa como parte de uma série de apresentações intitulada "Cultura Brasileira Hoje: Diálogos". A performance completa está disponível no canal da poeta no Youtube.: <https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko&>.

imagem, subjetividade e experiência na escrita do diário poético. Na sequência, comparamos, brevemente, o diário poético de Marília Garcia ao diário cinematográfico para observar de David Perlov para refletir sobre como ambos os artistas realizam processos performáticos. Dito isso, leiamos a primeira entrada do diário poético de Marília Garcia que está disponível em *Parque das ruínas*:

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:
qual a geometria da cidade a cor das placas
quem passa naquele exato momento

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

escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?

(Garcia, 2018, p. 25).

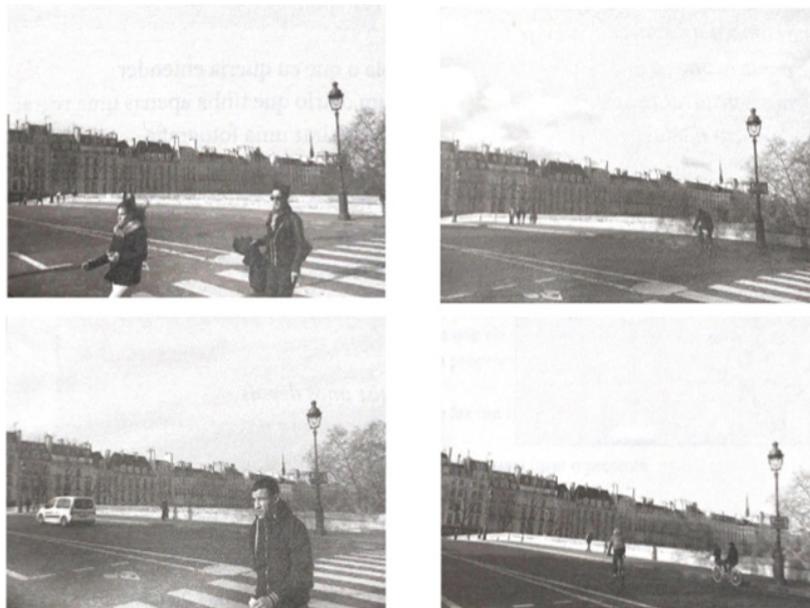
Em princípio, adiantamos que, como em outras obras já analisadas da poeta, estamos diante de um conteúdo de timbre autoficcional. Lembramos também que a literatura autoficcional desenvolve uma escritura híbrida capaz de contemplar, simultaneamente, o real e o inventado, o evento e o artifício, a vida e a literatura: “a escrita autoficcional leva a indagar o componente ficcional de todo discurso: a fratura que impede a identificação plena entre o eu empírico e o eu de papel, ficcionalizado no discurso, via linguagem e imaginação” (Nascimento, 2017, p. 615).

No poema de Marília Garcia, seria possível conjecturar, em primeiro momento, que o realismo fotográfico poderia aproximar a narrativa poética da verdade empírica almejada pelas autobiografias clássicas pautadas no “pacto de referencialidade” proposto por Philippe Lejeune (2005). No entanto, como nos demonstra Walter Benjamin (2017), a fotografia não produz, necessariamente, uma arte realista, já que foi fotografando aspectos do cotidiano como “os pátios parisienses, onde se veem alinhados os carros de mão” que Eugène Atget ajudou a desenvolver a vertente mais fictícia das vanguardas artísticas: “as fotografias de Paris por Atget são precursoras das fotografias surrealistas, guarda avançada da única coluna verdadeiramente larga que o Surrealismo conseguiu pôr em movimento” (Benjamin, 2017, p. 62).

Apesar de não haver linhas surrealistas nas imagens de Marília Garcia, a poeta brasileira compartilha algo em comum com o fotógrafo francês: ambos lançam seus olhares sobre a capital francesa. A seguir, selecionei alguns dos registros fotográficos que impulsionam os versos do diário de Marília Garcia. Nesse ínterim, destacamos que o procedimento da repetição se coloca a favor de uma investigação poética em que o *eu* busca compreender o que é *ser/estar* no tempo e no espaço. Mais adiante, veremos como a poeta irá retomar uma dessas fotografias para pensar se seria possível ver algo além do instante eternizado pela imagem.

SUMÁRIO

Figura 10 — Fotografias feitas por Marília Garcia
para o *Diário sentimental da Pont Marie*



Fonte: Livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, 2018.

A reprodução dessas imagens remete-me ao filme *Smoke*, de Wayne Wang (1995), que, declaradamente, foi uma das inspirações para a escrita do diário poético de Marília Garcia. Em *Parque das Ruínas*, a poeta escreve:

Tive vontade de fazer “o diário sentimental da pont marie”
Depois de ter visto alguns filmes
Que enumero aqui

primeiro *smoke* (*cortina de fumaça*)
O personagem principal augie é dono de uma tabacaria
E todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
Ele tira uma foto da esquina da tabacaria
Tem mais de 4.000 fotos.

(Garcia, 2018, p. 28).

No filme, como Marília observa, uma das personagens, Auggie, também investe no movimento da repetição: todos os dias, no mesmo horário, ele tira uma fotografia da esquina de sua tabacaria. Ao longo dos anos, acumula-se um arquivo de milhares de registros, uma memória fotográfica digna de um Funes, personagem que, na literatura borgiana, diz: “Minha memória, senhor, é como um monte de lixo” (Borges, 2007, p. 105). Esse acúmulo de dados imagéticos também está presente no documentário *Santiago*, de João Moreira Salles (2007). Nessa obra, o cineasta conta a história de Santiago, homem que dedicou boa parte de sua existência à cópia de conteúdos enciclopédicos. Ao analisar o filme de Moreira Salles, a pesquisadora Eneida Maria de Souza (2011) sugere que o ato de copiar não consolida uma mera reprodução:

Como Funes, ele [Santiago] não se esquecia de nada, sofria de insônia e no lugar de selecionar, acumulava registros, transformando-se num depósito infinito de objetos, em réplica naturalista do universo. Por um processo de transferência, vive sempre a experiência do outro, torna-se o guardião da memória da casa, dos nobres, da família Moreira Salles e de si próprio (Souza, 2011, p. 58-59).

A partir disso, sugerimos que os procedimentos de cópia e repetição possibilitam que o sujeito se *aventure em uma jornada poética* que envolve, em um só tempo, subjetividade e alteridade. No filme de Wayne Wang, um outro personagem, Paul, visita a casa de Auggie e confere o projeto fotográfico do amigo. Quando o primeiro começa a passar rapidamente pelas páginas dos álbuns, o segundo sugere que ele tenha um pouco mais de calma, como podemos ler no diálogo a seguir:

Auggie: Você nunca vai entender se você não desacelerar, meu amigo.

Paul: Como assim?

Auggie: Você está indo muito rápido, você mal está olhando para as fotos.

SUMÁRIO

SUMÁRIO

Paul: Elas são todas iguais.

Auggie: Elas são todas iguais, mas cada uma é diferente das outras. Você pode ver manhãs claras, manhãs escuras. Você pode ver que algumas têm luz, outras não. Dias de semana e finais de semana. Você pode ver pessoas com casacos e pessoas com camisetas e shorts. Às vezes, são as mesmas pessoas, às vezes são diferentes. Às vezes as diferentes se tornam as mesmas. E as mesmas desaparecem. A terra gira em torno do sol e todos os dias a luz do sol atinge a terra de um ângulo diferente.

Paul: Desacelerar, certo?

Auggie: É o que eu recomendo.²⁶

Refletindo sobre a fala do amigo, Paul se emociona ao encontrar, entre as milhares de fotografias, algo que somente ele poderia ter visto: a imagem da falecida esposa, de passagem, em frente à tabacaria.

Figura 11 — Fotografias dos álbuns de Auggie.
No canto inferior direito, vemos a esposa de Paul.



Fonte: Filme Smoke, dirigido por Wayne Wang, 1995.

A cena em questão ilustra a estreita ligação entre imagem e subjetividade. Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman (2010) argumenta que o componente (auto)biográfico é decisivo para que Stephen Dedalus — personagem de *Ulysses*, de James Joyce — veja a finada mãe na imagem do mar. A cena que sustenta a argumentação de Didi-Huberman (2010) encontra-se nos capítulos iniciais da odisséia joyceana. Esses capítulos mimetizam a chamada *Telemacheia*, primeiros cantos da Odisseia em que Telemachus viaja pela Grécia em busca de notícias de seu pai, Odisseu. Assim como na obra de Homero, o protagonista de Joyce, Leopold Bloom, também não é apresentado no começo da história. Nesse momento inicial, a figura central é Stephen Dedalus, protagonista de *Retrato do Artista Quando Jovem*. No momento analisado por Didi-Huberman (2010), Dedalus caminha por uma praia e encara a imagem do mar:

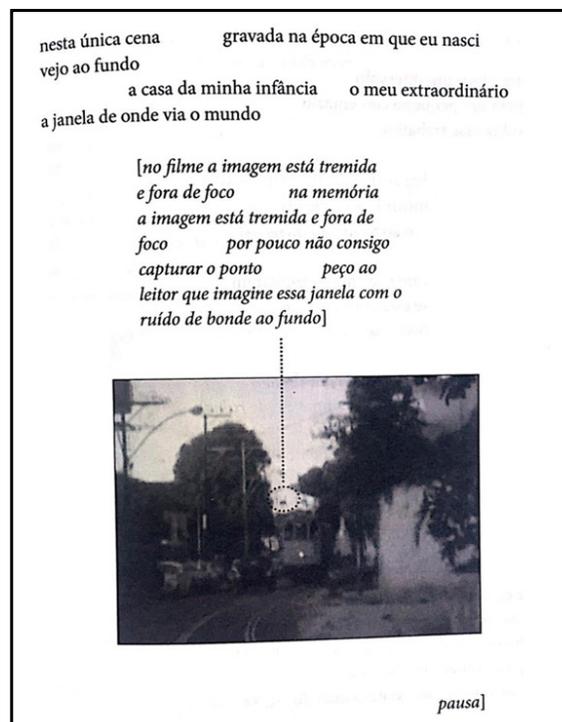
Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais, pensada por meus olhos. Assinaturas de todas as coisas que estou aqui para ler, ovamarinha e algamarinha, a maré entrando, aquela bota enferrujada. Verderranho, pratazul, ferrugem: signos coloridos [...] Feche os olhos e veja (Joyce, 2012, p. 140).

Na concepção de Didi-Huberman (2010, p. 31), neste momento, o mar também encara Dedalus e lhe devolve uma imagem que somente este personagem poderia ver: a mãe doente que implora por uma prece²⁷. Sendo assim, para o personagem de Joyce, o mar “não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada”, mas sim uma potência visual que indica a “profundez que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um ‘broquel de velino esticado’, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir” (Didi-Huberman, 2010, p. 33).

27 Caetano Galindo (2016, l. 432) destaca as semelhanças entre Stephen Dedalus e James Joyce: “Eles são fisicamente parecidos, têm famílias com a mesma estrutura, perdem a mãe no mesmo momento, viajam à Europa ao mesmo tempo, com as mesmas finalidades e assim por diante.” Na trama de *Ulysses*, Stephen Dedalus, por não acreditar em Deus, recusou o pedido de reza de sua mãe, que estava no leito de morte. Por isso, ao encarar o mar, a imagem da mãe surge para o personagem como a “mulher que se afoga, metaforicamente, e estende a mão para ser salva por Dedalus.” (Galindo, 2016, l. 1007).

Para seguir utilizando a terminologia de Didi-Huberman (2010), considerando a literatura de James Joyce e o cinema de Wayne Wang, sustentamos que a subjetividade é o que faz com que um “simples plano ótico” (O que vemos: para o Dedalus, o mar; para Paul, a uma fotografia) se transforme em uma “potência visual” (O que nos olha: para Dedalus, a mãe; para Paul, a esposa). Essa transformação de um simples plano ótico em potência visual, por conta de elementos vinculados à vida do observador, também está presente na poesia de Marília Garcia. Voltando ao livro *Parque das ruínas*, em dado momento, o sujeito-poeta vê — em uma imagem do documentário autobiográfico *Diário* (1973-1983), de David Perlov — algo que está diretamente ligado ao *eu* biográfico: a casa onde a poeta morava nos tempos de infância.

Figura 12 — Página 39 do livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia



Fonte: Marília Garcia, 2018.

Em *Parque das Ruínas*, Marília Garcia nos fala que a obra de Perlov também influenciou a produção do *Diário Sentimental da Pont Marie*:

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

ele faz um registro do meio

seria possível furar o presente
com o olho da câmera?

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

[*leva tempo para aprender como fazer*]

(Garcia, 2018, p. 37).

Tanto no diário poético, quanto no diário cinematográfico o procedimento de narrar a si próprio no tempo presente transforma a poeta ou o cineasta em uma espécie de atriz ou ator que performa e, por conseguinte, realiza procedimentos de ficcionalização a partir das próprias vivências e experiências. A tarefa de “representar a si próprio” exige que o sujeito se desloque para o espaço artístico. Nesse contexto, em diálogo com Diana Klinger, relembramos que, no discurso autoficcional, o *autor* transforma-se no *a(u)tor* que performa sobre o próprio *eu*, uma vez que “o conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem do autor”,

impossibilitando a existência “de um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou máscara” (Klinger, 2006, p. 57). Com isso, assim como David Perlov performa a si próprio perante o silêncio das câmeras, também Marília Garcia *filma* suas memórias, lembremo-nos das fotografias, na quietude das páginas de seu diário poético.

PERCURSOS DA SUBJETIVIDADE: O DIÁRIO COMO LITERATURA E A INTIMIDADE COMO INVENÇÃO

No ensaio “El diario ¿forma abierta?”, Béatrice Didier (1996) argumenta que o diário pode se transformar em um *espaço de criação poética*, em uma espécie de *instrumento* que auxilia o artista nos processos envolvidos na escrita de uma obra. Nesse sentido, no contexto da literatura, esse gênero textual tende a funcionar como um laboratório literário, haja vista que, no entendimento de Didier (1996), “o diário é um banco de rascunhos, um exercício que permite ao poeta a gestação de sua obra”, comparando: “o diário é para o escritor o que o caderno de croquis é para o pintor” (Didier, 1996, p. 43).

Para Marília Garcia, o diário, como bem sugere a pesquisadora, atua como um instrumento de criação artística, ao qual, por deter o artifício da repetição, a poeta recorre para tecer sua investigação poética sobre o ato de ver o mundo onde *ela* e o *outro* estão inseridos. De início, cremos que seja de suma importância enfatizar este ponto: em Marília Garcia, o vetor da prática reflexiva do diário não aponta para uma interioridade fechada em si mesma, mas sim para a exterioridade do mundo sobre o qual a poeta vai lançar o seu olhar, ou mais especificamente, o olhar das lentes de sua câmera fotográfica. Para além disso, acrescentamos ainda que a supracitada

aproximação entre poesia e pintura não se sustenta nos estudos que estamos desenvolvendo neste capítulo porque o *Diário sentimental da Pont Marie* não é um simples rascunho solto em um caderno de croquis, não se resume a um subproduto, tampouco a um conjunto aleatório de notações. O diário poético de Marília Garcia é a obra de arte *per se*.

Na primeira seção deste capítulo, lembremo-nos, selecionei para análise um conjunto de entradas desse diário que a poeta dispôs em seu livro *Parque das ruínas*. A partir da leitura dos fragmentos selecionados, conduzi uma discussão com a finalidade de sustentar a seguinte argumentação: ao utilizar o diário para fazer poesia, Marília Garcia promove expande os limites do gênero textual em questão, praticando, assim, o que estou chamando, ao longo de toda esta dissertação, de *diário poético*. A partir dessa constatação, uma pergunta deve ser levantada: qual é a importância da expansão dos limites do gênero diário em sua concepção tradicional? Em linhas breves, respondemos: os *testes de linguagem* promovidos por Marília Garcia possibilitam que a poeta trabalhe com as matérias da intimidade e da subjetividade (temas relevantes para a literatura de nosso século) dentro do diário, sem que seja necessário incorrer na espetacularização do *eu*. Assim, seja na reprodução feita pela forma impressa do livro, seja naquela realizada pela gravação da voz da poeta, os versos do diário poético funcionam sempre a partir de um processo de hibridização entre o registro verbal e o fotográfico na presença do sujeito-poeta.

Feita essa brevíssima recapitulação, destacamos que, nesta última seção, nosso objeto de pesquisa é a versão do *Diário sentimental da Pont Marie* publicada no livro *Antologia Paris*. Essa composição trata-se de um poema longo que conta com 15 entradas de diário. As entradas datam entre os dias 1º e 15 de fevereiro de 2015, e foram escritas durante o período em que Marília Garcia, como já comentamos anteriormente, realizou um intercâmbio na França.

Logo na segunda entrada dessa versão do diário poético, a poeta nos explica o procedimento norteador da tessitura da obra: “Todos os dias às 10h vou até a ponte e faço uma foto do mesmo ângulo. Uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui” (Garcia, 2016, p. 84). Ao longo de toda a composição, o lirismo do diário poético desenvolve-se em terreno prosaico, haja vista a raridade do uso do verso. Isso aproxima essa versão do diário poético de Marília Garcia do *poema em prosa*, categoria promovida por Charles Baudelaire e muito praticada, em nível nacional, por Ana Cristina Cesar, poeta fundamental para a formação da lírica de Marília Garcia (lembramos que tratamos do assunto, com maior riqueza de detalhes, no primeiro capítulo da presente obra).

Para fins de sistematização, agrada-nos dividir as entradas do diário poético de Marília Garcia em três categorias. A primeira é formada por entradas que são constituídas por nada mais que aspas, fragmentos de citações provenientes de fontes diversas, tal qual a placa informativa da *Pont Marie* (1 fev.) ou as palavras do cineasta David Perlov (8 fev.). A segunda categoria abarca entradas que trabalham com o milenar recurso da *ekphrasis*. Esta é uma palavra grega que, conforme Gomes (2014), originalmente significa “a ação de ir até o fim”, mas que a partir do século III d.C. ganhou o sentido geral de “descrição” (Gomes, 2014, p. 123). A título de esclarecimento, em consonância com L. H. Hoek (2006), sustentamos que, atualmente, o termo *ekphrasis* costuma ser empregado para nomear o tipo de discurso intersemiótico que atualiza o imagético por intermédio do verbal. No diário poético de Marília Garcia, a *ekphrasis* se faz presente nas entradas em que a poeta se dedica a escrever sobre as fotografias feitas por ela própria, sempre às 10h da manhã na *Pont Marie*.

SUMÁRIO

Essa atitude *ekphrástica* ajuda a poeta a *ver* o mundo em movimento e transforma a câmera da poeta em um *flâneur às avessas*²⁸.

Nesse contexto, por mais que o lugar e o horário permaneçam constantes, há sempre algo novo a ser revelado pelas fotografias que a poeta observa quando volta para casa e escreve seu diário poético. Em uma das fotos, há um ciclista de passagem (5 fev.); em outra, há um caminhão circulando (7 fev.); em outra, há sombras no muro da ponte (12 fev.). Essa repetição do procedimento (tirar uma foto e escrever, tirar uma foto e escrever, tirar uma foto e escrever...) não engendra em um monotonismo; pelo contrário, as fotos, aparentemente repetidas, possibilitam a apuração do *olhar* do sujeito-poeta porque demandam tempo de observação. Com isso, Marília Garcia resgata as raízes da *ekphrasis* na medida em que utiliza o registro imagético para *ir a fundo* em sua investigação poética sobre o refinamento da habilidade de *ver* o mundo. Por fim, a terceira categoria de entradas caracteriza-se pela desconstrução do paradigma documental do diário a partir de processos de hibridização entre realidade e ficção. Em uma dessas entradas, o sujeito-poeta reflete sobre a impossibilidade de tocar o real a partir da linguagem (7 fev.); em outra, conta ao leitor uma história de fantasma (10 fev.).

28

Walter Benjamin (2009) explica que a figura do *flâneur* surgiu na primeira metade do século XIX, com a modernização de Paris. Nesse contexto, o *flâneur* é o sujeito observador que se caracteriza por sua habilidade de se deslocar por diferentes lugares da cidade. Sobre esse sujeito, Benjamin escreve o seguinte: "A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmalta- dos e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias" (Benjamin, 2009, p. 35). Sendo assim, quando dizemos que a câmera funciona como um *flâneur às avessas* quero destacar o seguinte fato: no diário poético em análise, não é a poeta que se desloca pela cidade, mas sim a cidade que se desloca diante das lentes de Marília Garcia.

SUMÁRIO

Dito isso, nesta seção, a pesquisa sobre o diário poético de Marília Garcia parte da seguinte pergunta levantada por Roland Barthes (1988): “poderá o Diário, precisamente, ser considerado e praticado como essa forma que exprime essencialmente o inessencial no mundo, o mundo como inessencial?” (Barthes, 1988, p. 370). Acreditamos que esse *inessencial do mundo* proposto por Barthes, está alinhado ao conceito de *infraordinário*, desenvolvido por Georges Perec (2010), o qual, como vimos no capítulo anterior, refere-se a tudo aquilo que nos é habitual e comum, e que, por isso mesmo, nunca é assunto de reflexão em nossos cotidianos tão movimentados. Para Perec, o *infraordinário* é parte fundamental de nossas vidas e de nossas subjetividades. Por isso, ele pergunta-se sobre como falar dessas coisas comuns: “como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como dar-lhes um sentido, uma língua: que elas falem enfim do que é, do que somos” (Perec, 2010, p. 179). O diário poético é a forma que Marília Garcia encontra para *dar uma língua ao inessencial do mundo*, isto é, ao conjunto de objetos e de vivências que não costumam receber nossa atenção. Buscando compreender seu próprio *infraordinário*, Marília Garcia escreve entradas de diários em que suas ações mais simples (como trancar uma porta ou atravessar uma rua) se entrelaçam com uma miríade de imagens que a poeta encontra em seu caminho:

3 fev, 09h58

Saio de casa, tranco a porta, chamo o elevador, o elevador abre a porta e as primeiras palavras do dia na voz na gravação: *4ème étage / Sens: descente* - e no térreo: *rez-de-chaussée*. Saio, atravesso o pátio interno, abro o portão, o rio verde está ali, caminho até o sinal. Atravesso dois cruzamentos para chegar no ângulo exato, onde começa a ponte, e faço o clique silencioso na tela: a imagem fica pausada (Garcia, 2016, p. 84).

*

No artigo “Vida e obra: Roland Barthes e a Escritura do Diário”, Alberto Giordano (2016) informa que, por coincidência, o primeiro e o último ensaio de Barthes foram sobre a prática da escrita do diário na esfera literária. O primeiro desses ensaios se intitula “Notas sobre André Gide e seu Diário” e foi publicado originalmente ainda em 1942. Nesse texto, Barthes (2004) discorre sobre os potenciais diálogos entre intimidade e literatura, desestabilizando a lógica polarizante que coloca vida de um lado e arte do outro. O autor assinala que “não se deve crer que o diário se opõe à obra e que não é, ele também, uma obra de arte. Há frases que estão a meio caminho entre a confissão e a criação; só falta inseri-las num romance e já serão menos sinceras” (Barthes, 2004, p. 4). Nessa linha de raciocínio, as fronteiras entre a sinceridade e a ficção não são delimitadas apenas pela elaboração da linguagem verbal, mas sim pelo suporte de publicação do conteúdo. De modo geral, a ideia central de Barthes nesse primeiro ensaio aproxima-se do pensamento de Didier (1996) que, como vimos no início da sessão, vê o diário como um laboratório que abrange notações passíveis de transposição para o meio literário.

Na outra ponta do eixo temporal, está o ensaio “Deliberação”, o qual foi publicado em 1979. Nesse texto, o autor francês promove uma investigação de ordem teórico-prática que intercala considerações críticas sobre o gênero em análise com páginas de seus próprios diários. Em síntese, ao longo do ensaio, Barthes (1988) se questiona frequentemente sobre qual é o sentido, em termos literários, de se escrever um diário: “Como redigir um Diário sem egoísmo?” (Barthes, 1988, p. 370). E é nesse contexto de busca pela possibilidade de confeccionar um diário desprovido de narcisismo que a supracitada pergunta, fundamental para o desenvolvimento desta seção, se situa. Repitamo-la: “poderá o Diário, precisamente, ser considerado e praticado como essa forma que exprime essencialmente o inessencial no mundo, o mundo como inessencial?” (Barthes, 1988, p. 370).

Nesse sentido, expressar o *inessencial do mundo* pelo diário poético significa contornar a dicção egóica que se instala nas páginas de tantos diários que apenas expõe a *extimidade* — para utilizar o termo de Paula Sibilia (2016) — e ocupam, massivamente, as estantes das livrarias desde a época de Barthes. O diário poético de Marília Garcia evita esse egotismo quando desloca o *eu* do centro da composição para construir a subjetividade do sujeito-poeta sempre a partir de diálogos com outras vozes e imagens do mundo.

Em “Deliberação”, Barthes (1988) revela-se bastante reticente quanto à relevância literária da publicação de um diário. Assim, para desenvolver seu raciocínio, o teórico parte de sua própria experiência com a escrita do gênero. Ele conta-nos que, em um primeiro momento, enquanto ainda está escrevendo uma entrada, gosta da atividade por conta de sua simplicidade e praticidade. Para Barthes (1988), redigir um diário é simples e prático porque não é difícil encontrar um assunto sobre o qual escrever, já que o gênero aceita qualquer tipo de conteúdo referente ao universo cotidiano. Num segundo momento, quando lê suas anotações no dia seguinte, o teórico revela uma notável insatisfação. E a partir dessa (re)leitura, ele elenca uma série de características que o desagradam em seus escritos, como: o artifício da sinceridade, a mediocridade do espontâneo, o uso de frases nominais. Com o passar de longos períodos (semanas, meses, anos), temos o terceiro momento, quando Barthes reconhece que o diário tem a virtude de proporcionar uma espécie de *aventura* ao passado, uma *aventura* que o possibilita lembrar e reviver as experiências anotadas. Apesar disso, o teórico segue se perguntando se um único ponto positivo seria suficiente para justificar a manutenção de um diário com vistas à sua publicação.

A fim de solucionar a questão, Barthes (1988) conclui que a *via literária* é a única capaz de justificar a existência do diário. O autor esclarece que utiliza o adjetivo *literária* em seu “sentido absoluto”, o que, cremos, remete a uma ideia de literatura como expressão semiótica que se preocupa com a (re)elaboração do mundo pelo

SUMÁRIO

uso da linguagem poética. Em harmonia com Domício Proença Filho (2007), entendo que a *linguagem literária em sentido absoluto* é uma linguagem eminentemente conotativa, dotada de criatividade e portadora de um complexo nível de organização²⁹. Proença Filho (2007) argumenta que “a linguagem literária produz; a não-literária reproduz” (Filho, 2007, p. 42). Nesse sentido, um *diário íntimo comum* distingue-se de um *diário poético* por uma questão de registro de linguagem. O primeiro é um mero conjunto de anotações soltas e aleatórias que se preocupa somente em *reproduzir* vivências. O segundo, por sua vez, utiliza como base a forma do diário para *produzir*, criar e performar a partir de procedimentos linguísticos que (re)inventam as experiências do sujeito que se *aventura* pela linguagem poética. Por conta disso, quatro motivos justificam a deliberação barthesiana acerca da justificativa literária dos diários, são eles:

O primeiro é oferecer um texto colorido com uma individualidade de escritura, com um “estilo” (teríamos dito outrora) [...] chamaremos a esse motivo: poético. O segundo é espalhar em poeira, dia a dia, as marcas de uma época [...] chamemos a esse motivo: histórico. O terceiro é constituir o autor em objeto de desejo: de um escritor que me interessa, posso gostar de conhecer a intimidade, a distribuição cotidiana de seu tempo, dos seus gostos, dos seus humores, dos seus escrúpulos; posso chegar até a preferir a sua pessoa à sua obra, lançar-me avidamente sobre o seu diário e desleixar os seus livros [...] chamemos a esse motivo: utópico, tanto é verdade que nunca se dá cabo do Imaginário. O quarto motivo é constituir o Diário em oficina de frases: não de ‘belas’ frases, mas de frases certas; finir continuamente a justeza da enunciação [...] chamaremos a esse motivo: amoroso (Barthes, 1988, p. 360-361).

29

Sobre o predomínio da conotação no texto literário, o autor assinala: “A linguagem literária é eminentemente conotativa. O texto literário resulta de uma criação, feita de palavras. E do arranjo especial das palavras nessa modalidade de discurso que emerge o sentido múltiplo que a caracteriza. Os signos verbais, no texto de literatura, por força do processo criador a que são submetidos, à luz da arte do escritor, revelam-se carregados de traços significativos que a eles se agregam a partir do processo sociocultural complexo a que a língua se vincula.” (Proença Filho, 2007, p. 46).

No pensamento barthesiano, como podemos ver, o *motivo poético* é aquele que garante certa *individualidade* à escrita do diário. Na prática, isso quer dizer que esse motivo nos ajuda, na condição de leitores, a elencar os traços que conferem uma *singularidade* linguística à voz que se enuncia em determinada obra. Por exemplo, por conta do motivo poético, o próprio Barthes consegue elencar traços que o desagradam em seu próprio diário:

Bem depressa, avançando na leitura sem verbos (“Noite sem insônia. Já a terceira de enviada, etc.”) ou cujo verbo está negligentemente reduzido (“Cruzadas duas moças na praça St. S.”) - e por mais que eu tente estabelecer a decência de uma forma completa (‘Cruzei, tive uma noite de insônia’), a matriz de qualquer diário, a saber, a redução do verbo, persiste no meu ouvido e me irrita como um resmungo (Barthes, 1988, p. 360).

Individualidade e singularidade: cremos que estas são duas palavras movediças que precisam ser tratadas com cautela na análise do diário poético de Marília Garcia. Não me agrada dissertar sobre uma *individualidade de estilo*, tampouco sobre uma *singularidade de voz poética*, quando me propomos a discutir o *Diário sentimental da Pont Marie*. Isso porque, nessa obra, a dicção da poeta se caracteriza por signos opostos à individualidade e à singularidade. Trata-se de uma poética marcada pela *pluralidade* e, sobretudo, pelo *somatório de vozes* que compõe o discurso lírico. Dada a complexidade da questão, é necessário estabelecer aqui um peso e um contrapeso. Por um lado, cremos que seja, de fato, possível detectar certos traços distintivos da poética de Marília Garcia. Um desses traços é, por exemplo, a presença de *pronomes personagens* que interagem constantemente com o sujeito-poeta:

4 fev, 10h01

Ele diz, as coisas são as condições de luz.
Nessa época a luz ainda é fraca. Como fazer para ver as coisas?

[...]

11 fev, 09h59

Caminho ao *rés do chão*: sempre achei que essa fosse uma palavra francesa. Ontem disse que os poemas dela eram muito “rez-de-chaussée” e ela me disse que não entendia o que eu queria dizer (Garcia, 2016, p. 88-87).

Por outro lado, não cremos que a identificação de um conjunto de traços de linguagem seja suficiente para afirmar que o *colorido* da enunciação lírica de Marília Garcia é dotado de uma *individualidade de escritura*. Sustentamos isso pelo seguinte motivo: como afirmamos ao apresentar a obra, há toda uma categoria de entradas que se dedicam exclusivamente à reprodução de citações. No texto “Escrever com uma tesoura”, a própria Marília Garcia dialoga com Antoine Compagnon para dissertar sobre o papel da intertextualidade na escrita poética:

Um guarda-florestal francês tinha o curioso hábito de recortar seus livros.

Essa história é contada por Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*. O tal “homem da tesoura” cortava dos livros tudo o que lhe desagradava, deixando apenas as passagens de que ele gostava, os duzentos versos de Baudelaire ou o jantar na casa da duquesa de Guermantes, de Proust. Desta forma, ao reler os livros, ele podia encontrar apenas seus trechos preferidos e evitar tudo de desagradável que houvesse ali. Ao mesmo tempo, transformava a leitura num gesto material, uma atividade com tesoura e papel, que remetia à infância.

[...]

O desdobramento da questão no livro de Compagnon caminha na direção da escrita. Para ele, um dos momentos do processo de leitura é justamente o da escrita, que nada mais é do que um trabalho de reescrita de coisas prévias: de citações, de elementos descontínuos e heterogêneos, de fontes variadas, colagem e comentário (Garcia, 2022, s.p.).

Sabendo disso, perguntamos: como falar sobre uma *singularidade de dicção* na qual haveria o predomínio da *palavra do eu* quando o funcionamento do discurso poético depende e passa constantemente pela pluralidade da *palavra do outro*? Nesse ponto, acreditamos que a leitura crítica do diário poético de Marília Garcia pelo prisma do *motivo poético* barthesiano engendra em um paradoxo: a *individualidade da escritura* de Marília Garcia somente pode existir por conta da *coletividade das outras vozes* que impulsionam a realização da poesia. Abrindo mão da individualidade que o gênero poderia lhe proporcionar, Marília descentraliza o *eu*, cede espaço ao outro e, assim, consolida uma eficaz estratégia para contornar o narcisismo e a espetacularização da intimidade. Para melhor ilustrar o que dizemos, leiamos a primeira entrada do diário:

1 fev. 10h

“No dia 11 de outubro de 1614 a primeira pedra dessa ponte foi colocada pelo jovem Louis XIII e sua mãe, Marie de Médicis. Construída por Christophe Marie, construtor de pontes na França, ela ligou o bairro Saint-Paul à ilha Notre Dame, na época deserta, e possibilitou a criação da futura Ile Saint-Louis” (Garcia, 2016, p. 84).

Nessa primeira entrada, a *voz do outro* e a *voz do eu* habitam a mesma palavra lírica. Na ocasião, a *voz do outro* vem do texto entre aspas que, originalmente, remete à placa informativa que a poeta costumava encontrar diariamente na *Pont Marie*. A *voz do eu*, por sua vez, nasce de um processo de *transcrição*³⁰. Afinal, as palavras da placa tornam-se as palavras do sujeito-poeta na medida em que Marília verte o texto do francês para o português. Mais do que isso, na organização da obra, é a poeta que decide começar o diário poético com o uso dessas aspas. Essa escolha não é nada aleatória,

30

Lembramos que emprego o termo em harmonia com Haroldo de Campos (2011, p. 10), autor que cunhou o neologismo em questão por conta da “insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original)”.

uma vez que a ideia de *fazer a ponte a partir da primeira pedra* é retomada na última entrada do diário poético:

15 fev, 10h12

Segundo uma tradição chinesa, quando alguém tem algo que não pode contar, deve subir numa montanha, escolher um buraco entre as pedras e dizer ali o seu segredo. *Isso aqui é a primeira pedra de uma expedição* (Garcia, 2016, p. 88, itálico nosso).

A poesia, como a ponte, é uma construção. A subjetividade, como a ponte, é uma construção. O *eu*, como a ponte, é uma construção. Na *expedição lírica* de Marília Garcia em seu cotidiano, a forma do diário poético auxilia a poeta a construir e reconstruir suas experiências sob a lógica do fragmento. De acordo com Giordano (2017), ao contrário da autobiografia clássica, que busca sempre apresentar uma existência em sua integralidade, o diário retrata “a vida como um processo *in medias res*, pautado pela dinâmica do recomeço incessante”³¹ (Giordano, 2017, p. 707). Sendo assim, o sujeito-poético que se enuncia no diário de Marília Garcia é um também um sujeito *in medias res* porque não tem início e nem fim, e se renova a cada nova entrada. Por conta disso, o espaço fragmentado do diário é tão profícuo para a expressão de um *eu* que, na lírica de Marília Garcia, é sempre um sujeito inacabado em constante deslocamento.

Para além disso, retomando a categoria de entradas compostas apenas por aspas, lugares em que a *palavra do outro* se torna *palavra do eu*, é importante ressaltar, em consonância com Didier (1996), que o diário pode funcionar apenas como um “repertório de citações” (Didier, 1996, p. 40). Isto não é, precisamente, o que ocorre

31

Carlos Ceia (2009, s.p) explica a expressão latina *in medias res* a partir de um diálogo com a Poética de Horácio: “Expressão latina retirada da Arte Poética de Horácio (Semper ad eventum festinat et in medias res non secus ac notas auditorem rapit), que significa literalmente ‘no meio dos acontecimentos’. Sendo uma característica própria da epopeia, Horácio reconhece na Odisseia e na Ilíada a interrupção dos acontecimentos. Ou seja, a narração não é relatada no início temporal da acção, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento”.

no diário poético de Marília Garcia. No entanto, nos momentos em que a poeta se lança nesses jogos de citações, ela estabelece *pontes* entre o mundo e a literatura. Em primeiro lugar, essas *pontes* existem porque o discurso lírico trabalha com a experiência da autora que, durante muito tempo, caminhou, diariamente, pelo lugar que intitula o poema. Em segundo lugar, essas *pontes* fortalecem-se porque a citação inserida no diário poético remete a um texto que, originalmente, está no mundo, o informativo *Pont Marie*.

Figura 13 – Placa informativa da *Pont Marie*



Fonte: Site Paris 1900, s.d. Disponível em: https://paris1900.lartnouveau.com/ponts/pont_marie.htm. Acesso em: 24 fev. 2025.

A placa informativa da *Pont Marie* convida-nos a refletir sobre o *motivo histórico* dado por Barthes para justificar a relevância literária do diário. De acordo com o teórico francês, recordamos, esse é o motivo que faz com que determinado diário funcione como uma espécie de retrato de uma época. No diário poético de Marília Garcia, tirando uma ou outra menção a recursos tecnológicos, como a câmera fotográfica, não conseguimos detectar outros elementos que possam datar o escrito. Para a leitura que venho construindo para essa obra, o fundamental é observar que o motivo histórico cumpre o papel de nos transportar ao passado da ponte no ato da leitura.

Mais importante que isso, é essencial estabelecer que o motivo histórico também desempenha a função de nos convidar a refletir acerca dos contrastes existentes entre a eternidade das pedras que compõem a ponte e a brevidade das vidas que por ali circulam. Vidas que, embora breves, ganham contornos eternos quando são congeladas pelos cliques da câmera de Marília Garcia. Para observar esse contraste de ordem temporal, leiamos outra entrada do diário poético:

2 fev, 9h58

Chego à Pont Marie 401 anos depois.

Atravesso a Pont Marie com 115 passos.

Isso aqui é uma expedição à Pont Marie. Todos os dias às 10h vou até a ponte e faço uma foto no mesmo ângulo. Uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui. O tamanho das pedras, a cor das placas, o fluxo do rio, tudo pode dizer algo sobre estar aqui. Ainda não sei o que preciso saber (Garcia, 2016, p. 84).

Como vimos, o diário é um espaço de criação poética *in medias res* no qual o *eu* de Marília Garcia tem a possibilidade de renovar-se cotidianamente. No *Diário sentimental da Pont Marie*, na primeira entrada, o sujeito-poeta traduz os dizeres da placa informativa da ponte; na segunda, esse mesmo sujeito (que já é outro) coloca a si mesmo em perspectiva com a ponte ao notar os 401 anos que os apartam no eixo temporal. Na entrada acima, a poeta exercita o tema dos contrastes ao qual referimos anteriormente. No texto, Marília Garcia elenca uma série de imagens que se caracterizam pela perpetuação no tempo: as pedras que estão na ponte há séculos, as tintas que dão cor às placas, as águas do rio em constante movimento. Todos esses signos entram em contraste com a figura da poeta que está apenas de *passagem*, seja na França, seja na vida.

*

“Faço o mesmo trajeto todos os dias, a rotina produz uma única imagem do gesto repetido” (Garcia, 2016, p. 85), escreve Marília Garcia na entrada referente ao dia 5 de fevereiro. Com base nessas palavras, reiteramos que a poeta se vale do diário porque os procedimentos de repetição e de montagem que permeiam o gênero possibilitam que ela apure sua pesquisa sobre o ato de ver. É *olhando* o mesmo espaço todos os dias que Marília espera *aprender a ver o inessencial* do mundo, o *infraordinário* fundamental à vida. E é essa jornada — de *tentar aprender a ver* — que acompanhamos ao longo das entradas em que a poeta se propõe a escrever sobre os registros fotográficos que, à primeira vista, pouco se diferenciam. A rotina de Marília, como ela própria aponta, produz *uma única imagem*. Mediante à observação demorada dessa imagem, a linguagem verbal entra em ação: a investigação poética desenrola quando Marília dedica-se a versar sobre os detalhes contidos em cada uma das fotografias. Adentrando os terrenos da *ekphrasis*, sustentamos que essa passagem do imagético para o verbal é o fator que nos convida a abordar o *motivo amoroso* da justificativa literária do diário. Segundo Barthes (1988), esse motivo está ligado à justeza da enunciação, isto é, à habilidade do artista de selecionar e combinar palavras em seu discurso poético. Em nossa opinião, de todos os motivos dados pelo teórico, esse é o mais subjetivo, o mais difícil de delimitar. Afinal, o que, precisamente, poderia nos fazer encarar uma ou outra enunciação, escrita a partir de uma fotografia, como uma construção de *frases certas*?

Para ajudar-nos a deslindar o tópico, consultamos o artigo “Narrativas fotográficas na poesia de Marília Garcia”, de Jailma da Costa Ferreira (2022). Nessa publicação, a pesquisadora dedica-se a investigar as interfaces entre a linguagem poética e a linguagem fotográfica na construção da narrativa lírica de Marília Garcia no livro *Parque das ruínas*. Em certo momento, Ferreira constata que é a partir de suas fotos que “a poeta lança um olhar desacelerado para os espaços que fazem parte do seu cotidiano, para aquilo que

acontece e se repete todos os dias, buscando ver o que há de diferente nas cenas que se repetem” (Ferreira, 2022, p. 223). Assim, as fotos favorecem a construção da enunciação lírica na medida em que dão um novo compasso para a forma como o sujeito-poeta *olha* e *vê* o mundo. Nesse mundo tão veloz em que vivemos, parar alguns minutos para contemplar uma fotografia parece, realmente, ser um ato revolucionário. E é justamente por intermédio da contemplação das fotografias que Marília Garcia encontra a *justeza de enunciação*, isto é, aquilo que não corresponde às *melhores palavras* para descrever a foto, mas sim às *palavras precisas* para exercitar a criatividade. Sabendo disso, leiamos mais uma entrada:

5 fev, 9h58

Hoje é um dos dias mais frios do ano. Este é o mês mais curto do ano. Agora as coisas são as condições de luz. Não tinha previsão de neve para hoje, mas o termômetro marcava -2°C. De um lado da foto, o ciclista de gorro preto parado no tempo. Do outro lado, um grupo de 4 pessoas conversando: uma mulher de chapéu vermelho e mochila; outra de cabelo comprido; de costas, um casal conversando com as duas. Não lembro o que havia no percurso até lá (Garcia, 2016, p. 85).

Em um dia frio do inverno parisiense, aquelas palavras do pronome personagem *ele* ecoam na enunciação lírica de Marília Garcia: *as coisas são as condições de luz*. São *as condições de luz* que determinam a nitidez de todos os elementos congelados pelo clique fotográfico da poeta. A iluminação é uma condição fundamental para a realização da fotografia. Nesse sentido, são *as condições de luz* que revelam as pessoas e os seus movimentos: de um lado, há um ciclista de passagem; do outro, há um grupo de amigos parados, apenas conversando. São também *as condições de luz* que possibilitam a expressão das cores: o gorro preto, o chapéu vermelho. Todas essas *condições de luz* transformam-se em eternidade quando ficam *paradas no tempo* mediante o disparo da câmera fotográfica.

Para auxiliar no desenvolvimento do tema do *eterno da fotografia*, amparo-me no livro *Câmara Clara*, de Roland Barthes (1984). Em linhas concisas, no volume em questão, o teórico investiga a linguagem fotográfica sob uma luz inovadora na medida em que ele supera as fronteiras da análise técnica para promover investigações filosóficas que incluem o ponto de vista pessoal do observador na tarefa de construção de sentidos para a imagem eternizada pela câmera. No que tange à eternidade da fotografia, Barthes escreve:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente [...] Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: isso é isso, é tal! Mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve. Mostre suas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: "Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança"; etc.; a Fotografia é sempre um canto alternado de "Olhem", "Olhe", "Eis aqui"; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêitica (Barthes, 1984, p. 13-14).

Para além do atributo da eternidade, o teórico também reflete sobre a função dêitica da linguagem fotográfica. Essa função é justamente aquela que Marília coloca em prática quando se dedica a *produzir* poesia a partir de fotografias. Diferentemente das entradas distribuídas ao longo de *Parque das ruínas*, que vimos na seção anterior, a versão do diário poético em análise nesta seção não conta com suporte imagético. Apesar disso, os cliques realizados pela poeta permanecem presentes na composição por conta do movimento dêitico resultante da interação entre a linguagem fotográfica e a linguagem poética. O fato é que, seja com as imagens, seja com as palavras, o diário poético de Marília Garcia realiza um processo de descentralização do *eu* na medida em que o mundo, e não a vida privada da poeta, vai se tornando o principal assunto das entradas.

Ainda sobre a entrada do dia 5 de fevereiro, é válido acrescentar que a montagem do texto sugere um contraste entre a perenidade da fotografia e a efemeridade da memória. Logo depois de colocar em prática o procedimento da *ekphrasis*, o sujeito-poeta constata o seguinte: “Não lembro o que havia no percurso até lá” (Garcia, 2016, p. 85). No capítulo anterior, afirmamos, em consonância com Klinger (2006), que a perda memorialística é um traço característico do *eu autoficcional*, isto é, do *eu* que surge dos procedimentos de hibridização entre o biográfico e o ficcional na *fala-aventura* da enunciação poética. É esse *eu* pulverizado, fragmentado e inacabado que assina o diário poético de Marília Garcia. Em outras palavras, trata-se de um *eu* que, como venho sustentando, renova-se a cada dia na escrita do diário. Um *eu* que é e, ao mesmo tempo, *não é* a poeta que publicou a obra. Um *eu* que, para além de exercitar sua alteridade ao tornar o *mundo* o assunto de suas investigações poéticas, descentraliza-se ao compartilhar seus processos de criação:

12 fev, 10h08

Todos os dias leio a mesma placa: *Quai des Célestins*. Preciso atravessar 2 cruzamentos para ir de uma esquina até outra. O que entra na foto depende do tempo que levo pra atravessar e do lado que escolho tomar. No enquadramento, vejo 5 pedestres, 2 ciclistas e uma sombra a mais no muro da ponte. Não sei se alguém se esconde atrás do ciclista ou se é a sombra de alguém do outro lado da rua. O céu azul. Como ver o que não está ali? (Garcia, 2016, p. 87).

Conforme Ferreira (2022), ao utilizar procedimentos metalinguísticos e inserir seu processo criativo dentro de sua obra, Marília Garcia reivindica “a experiência como elemento relevante para a poesia (ou a literatura) contemporânea”, e “nisso também há certa tentativa de (re)articulação entre literatura e vida” (Ferreira, 2022, p. 220). Na entrada do dia 12 de fevereiro, Marília compartilha com seus leitores uma das experiências que engendram os registros fotográficos que compõem seu diário poético. No livro *Câmera Lenta*,

a poeta escreve: “Vejo o mundo por um visor,/ no meio uma cruz/
para mirar as coisas” (Garcia, 2017, p. 32). É justamente isso que está
ocorrendo ao longo da entrada em análise, uma vez que a poeta não
está observando a realidade a olho nu, mas sim pelas lentes de sua
câmera fotográfica. Benjamin (2017) afirma que “a natureza que fala
à câmera é diferente da que fala aos olhos” (Benjamin, 2017, p. 55).
Sustentando-nos nesse axioma do pensamento benjaminiano, pro-
pomos que há um inevitável grau de ficcionalidade, de artificialidade
em todo e qualquer clique fotográfico. Por mais *natural e realista* que
uma fotografia se proponha a ser, ela ainda segue sendo apenas
um *recorte* do mundo feito por uma pessoa. Conhecendo esse jogo,
Marília observa que *o que entra na foto depende* de uma série de fato-
res. Muitos desses fatores são controlados pela própria poeta. Afinal,
é ela quem escolhe o enquadramento, e é aqui que está a origem
da artificialidade das imagens capturadas. Assim, ao refletir sobre
seu processo composicional, a poeta também começa a estabelecer
pontes entre o real e o ficcional no horizonte de seu diário poético.

Nesse momento em que a discussão envereda para os entre-
laçamentos entre a realidade e a ficção na linguagem artística articu-
lada pelo diário de Marília Garcia, leiamos a seguinte entrada:

7 fev, 10h02

Hoje as poças no chão estão congeladas, o vento corta
o rosto. Na ponte, um caminhão parado no sinal sobre a
faixa de pedestre. Olhei o relógio, dez horas. O caminhão
anda e eu tiro a foto. Anna Akhmátova conta que contra o
frio escreve com os pés sobre tijolos quentes. Hoje a luz
está diferente, quase dá para tocar o real. Ontem nevou.
Volto para casa com pressa e leio a placa na porta de
entrada: *Vigipirate, alerte attentat* (Garcia, 2016, p. 86).

Na entrada do dia 7 de fevereiro, novamente, o *outro* assume
o protagonismo do discurso lírico. Se alguém ler o diário poético
de Marília Garcia com a intenção de conhecer a vida privada da
escritora, essa pessoa se decepcionará. Subvertendo a lógica da

espetacularização da intimidade, Marília, reforço este ponto, lança seu olhar sobre o mundo para escrever dentro de um gênero cujo foco tende a ser o *eu*. Na entrada em análise, o foco lírico não incide sobre os detalhes da vida pessoal da poeta, mas sim sobre a investigação poética de eventos que fazem parte do *infraordinário* da vida, como o caminhão parado que se movimenta quando a foto é registrada. Na mesma entrada, Marília menciona a poeta modernista russa Anna Akhmátova para dizer que ela costuma aquecer os pés sobre *tijolos quentes* durante os dias frios. Nesse fragmento, o tema dos contrastes retorna quando o signo dos *tijolos quentes* contrapõem-se à toda atmosfera de inverno construída por Marília Garcia, com esse mundo europeu onde a poeta se depara com poças congeladas, com um vento cortante e com caminhos tomados por neve.

No poema "Os mistérios do ofício", traduzido no Brasil por Haroldo de Campos, Akhmátova usa os contrastes para apontar as dissonâncias que fazem parte de um texto literário:

Grito de zanga, um travo de alcatrão
Um bolor misterioso que esverdinha...
Eis o verso, furor e mansidão,
Para alegria de vocês e minha.

(Akhmátova, 2001, p. 174).

Esta é a poesia do diário lírico de Marília Garcia: um amálgama dissonante feito de furor e de mansidão. As entradas que apresentei até este momento se balançam entre a delicadeza do *infraordinário* e a seriedade do mundo sociopolítico. A delicadeza vem dos dias frios, do ciclista pedalando pelas ruas, das pessoas conversando. A seriedade está atrelada à placa que o sujeito-poeta encontra ao retornar à sua casa: *Vigipirate, alerte attentat*. Vale lembrar que, em fevereiro de 2016, quando Marília escreveu seu diário, Paris tinha acabado de ser alvo de uma sucessão de atentados. Em janeiro de 2015, ocorreu o ataque ao jornal *Charlie Hebdo*; em novembro do mesmo ano, ocorreu o atentado no clube Bataclan durante a realização de um concerto musical. A capital francesa estava em alerta.

Mesmo imersa nesse cenário adverso e perigoso, Marília segue em sua busca pelo *infraordinário* do cotidiano. Na entrada do dia 7 de fevereiro, a poeta observa que *as condições de luz estão diferentes* e que *quase dá para tocar o real*. Quando fala sobre *quase conseguir tocar o real*, Marília parece destacar as inevitáveis distorções que fazem parte do uso da linguagem. Assim como o registro imagético, não há registro verbal que seja isento de certa *contaminação ficcional*. Sabendo disso, a poeta transforma seu diário em um terreno fértil para o desenvolvimento da ficção. Sendo assim, a observação de Marília sobre a impossibilidade de tocar o real me conduz a refletir sobre o último motivo da justificação literária do diário: o *motivo utópico*. Relembramos que, de acordo com Barthes (1988), o motivo utópico é aquele que conduz os leitores a quererem conhecer a *intimidade* do escritor através da leitura de um diário. Aqui, interpreto o adjetivo *utópico* da seguinte maneira: por a linguagem não ser um instrumento especular, seria, de fato, impossível conhecer a *intimidade* de uma pessoa apenas lendo seu diário.

Se, na leitura de um diário, os leitores tendem a buscar pela *vida íntima* da escritora ou do escritor, cabe aqui uma pergunta: sobre o que falamos quando falamos de *intimidade*? Para investigar essa palavra com a profundidade crítica, e ir além de seus sentidos convencionais e dicionarizados, estabeleço um diálogo com o pesquisador espanhol José Luis Pardo (1996). Em ensaio dedicado ao tema, Pardo (1996) dedica-se a desconstruir noções superficiais que permeiam a ideia de *intimidade*. A fim de atingir seus objetivos, o filósofo apresenta uma série de falácias e de axiomas referentes ao assunto. Para o desenvolvimento da fase final da argumentação que estou desenvolvendo neste capítulo, selecionei algumas dessas máximas para dissertar sobre a questão *(re)produção de intimidade* no diário poético de Marília Garcia.

Para aprofundar a reflexão sobre a palavra *intimidade*, salientamos que Pardo (1996), logo no início de seu ensaio, argumenta que o fundamento da *intimidade* está no que ele chama de *ressonância*

interior da língua. Esclareço o conceito: em linhas gerais, essa *ressonância* refere-se à especificidade humana de ouvir e, mais do que isso, refletir sobre os sons da própria voz, tanto no horizonte interno quanto, principalmente, no externo: “o ‘eu’ que eu digo quando digo ‘eu’ só é efetivamente dito porque me ouço dizer, porque ressoa dentro de mim, além de se propagar para fora” (Pardo, 1996, p. 35-36). Em outras palavras, somente tenho contato com minha *intimidade*, com o meu *eu*, quando reconheço-me na voz que sai do meu corpo e que entra em diálogo com *as outras vozes* do mundo. Portanto, a *intimidade* nada tem a ver com *isolamento*, haja vista que a *ressonância da linguagem* depende do outro. Sem o *outro* nessa equação, esclarece Pardo, a propagação vocálica não seria nem mesmo *fala*, apenas uma “mera ilusão acústica” (Pardo, 1996, p. 36). E como quem sabe que a *intimidade* se faz com *alteridades*, Marília Garcia transforma seu diário em uma caixa acústica na qual ressoa um coro de vozes. Na entrada a seguir, a *intimidade* aparece sob o signo do autorretrato:

9 fev, 10h03

Uma pessoa atravessou a rua na hora da foto. Ela não olha para a câmera. Não sei se me viu. É como seu eu não estivesse na sua frente. Godard diz que seu filme *JLC* não é uma autobiografia, mas um autorretrato. É um autorretrato cheio de paisagens. Há *país em paisagem*, diz ele.

Na entrada, Marília Garcia menciona o filme *JLC*, do cineasta francês Jean-Luc Godard. O longa, como observado no texto, não funciona como uma autobiografia — que, em seu sentido clássico, busca *utopicamente* representar a vida de um sujeito em sua integridade —, mas sim como um autorretrato. Ao contrário de uma autobiografia clássica, que busca unicamente pela verdade referencial, um autorretrato pode ser feito de muitas formas, podendo compor-se a partir de diferentes matizes e de formas distorcidas. O autorretrato de Godard é *feito de paisagens*, não do rosto do artista. Nesse sentido, o retrato íntimo do cineasta só pode ser contemplado a partir da observação de tudo aquilo que o circunda. De maneira similar,

a *intimidade* de Marília Garcia também é fundada em um compilado de paisagens. Paisagens que incluem os cliques da poeta, com todas as pessoas e veículos que circulam pela *Pont Marie*. Mais do que isso: paisagens que incluem, sobretudo, o que a poeta *imagina e ficcionaliza* quando a observa a paisagem:

10 fev, 10h03

Parece que existe um fantasma da Pont Marie. Chego à ponte pensando nessa francesa casada com um residente que, durante a ocupação, teve um caso com um oficial nazista. Uma noite aguardou o amante na ponte e ele não veio. Morreu congelada ou caiu no rio.

Nessa entrada, a poeta redige uma espécie de mini-conto com notas de lenda urbana sobre o fantasma da mulher que assombra a *Pont Marie*. Para dissertar sobre a questão da intimidade a partir da leitura desse fragmento, retomamos o diálogo com Pardo (1996) para, inicialmente, comentar sobre uma das falácias da intimidade: a *falácia da identidade*. De acordo com o autor, essa é a falácia que produz uma confusão entre *intimidade* e *privacidade*. Confundir *intimidade* com *privacidade* significa entender que o *eu* tem uma única *natureza* ou *identidade* e que, por isso mesmo, não pode realizar *deslocamentos* para interagir com o outro e com o mundo. Pardo alerta que o perigo dessa concepção intimidade está nas “tentativas de derivar, a partir de uma presumida natureza ou identidade de um homem em geral ou de um homem em particular, uma série de leis que deveria obrigá-lo a compor todos os que têm essa identidade ou natureza” (Pardo, 1996, p. 37). Na prática da criação literária, trocar *intimidade* por *privacidade* ou *identidade* conduz o poeta ao narcisismo na medida em que faz do *eu*, em seu sentido mais reducionista, o único assunto da poesia. Em última análise, a confusão entre *intimidade* e *identidade* é também um dos fatores que justifica a espetacularização da vida íntima na sociedade contemporânea. Por continuamente afastar-se do narcisismo, Marília Garcia propõe-se a contar uma história que acentua o caráter ficcional do diário poético.

A *falácia da identidade* está ligada a um dos axiomas da identidade formulado por Pardo (1996, p. 47): “ter intimidade é não deixar-se identificar com nada nem com ninguém”. Em outras palavras, a *intimidade* reside na possibilidade que todo sujeito dispõe de *ficcionalizar-se e, com isso, ser outro* na e pela linguagem. No diário de Marília Garcia, o sujeito-poeta é (mas também não é) seu outro: os autores das citações, as pessoas das fotos, o fantasma da ponte. Essa espécie de transfiguração do sujeito-poeta não implica em nenhum grau de *falseamento da intimidade*, como se poderia supor em primeira instância, já que, nesse cenário, o *eu* não coincide consigo mesmo. No entanto, falsear a *intimidade* seria querer reproduzir *ad infinitum* uma imagem de si próprio que, certamente, não permanecerá constante. Na vida e na poesia, o que *falseia a intimidade* é tudo aquilo que pretende congelar o *eu*. Por isso, perguntamos: quem, de todos nós, consegue identificar-se por completo com a foto três por quatro da *carteira de identidade*? Conhecer a *intimidade* é saber que estamos em constante deslocamento. E é sobre isso que Pardo reflete no fragmento a seguir:

o que falseia minha identidade íntima é [...] tudo o que me obriga a apresentar identidade firme e estável, conduta reta e rígida, comportamento inflexível, o que falseia minha intimidade é toda impressão de solidez e de fixidez como que se exige nos documentos – precisamente – públicos que determinam minha personalidade civil ou nas senhas de minha identidade social. Isso – presentemente como idêntico a mim mesmo, sem debilidades, sem fissuras nem fraquezas, sem temores, nem tremores – falseia a minha vida [...] porque falseia sua falsidade, falseia sua fragilidade com a aparência de firmeza. Nada é mais contrário a identidade que a intimidade, porque a intimidade é o que nos impede de ser idênticos (Pardo, 2016, p. 47).

Portanto, a *intimidade* não está na (auto)biografia de tom sensacionalista que promete revelar tudo sobre a vida de uma celebridade, nem no documentário que se propõe a apresentar a rotina de um atleta, tampouco nas fotos que preenchem os perfis das pessoas

nas redes sociais. A intimidade está no *infra-diário* do cotidiano, na *ficcionalização* de nós mesmos, no deslocamento pela linguagem e pelo mundo. Assim, no diário poético em análise, a *intimidade* do sujeito-poeta também está na figura do fantasma que assombra a ponte. Fantasma esse ganha silhueta nas últimas fotografias que Marília Garcia compartilha em *Parque das ruínas*:

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

tem país na paisagem?

Me pergunto
e vejo ao longe o fantasma dela indo embora
você também estão vendo?

Ela caminha



no meio dos carros



em plena luz



do dia



e some

(Garcia, 2018, p. 51-55).

Para fechar todo este percurso reflexivo, resta apenas retornar à pergunta de Barthes (1988): “poderá o Diário, precisamente, ser considerado e praticado como essa forma que exprime essencialmente o inessencial no mundo, o mundo como inessencial?” (Barthes, 1988, p. 370). À essa pergunta, respondemos: depende da concepção de *intimidade* que o artista põe em prática. Se confundir *intimidade* com *privacidade* ou *identidade*, o artista corre o risco de compor uma obra narcisista que trabalha apenas com a *extimidade* para proporcionar um verdadeiro *show do eu*. No entanto, se expandir seu conceito de *intimidade* para entendê-la como uma via de ficcionalização de si próprio, o artista pode deslocar-se do centro da obra

para criar a partir da experiência e encontrar-se com o outro e com o mundo na *fala-aventura* da enunciação poética. É justamente isso que Marília Garcia realiza em seu *Diário sentimental da Pont Marie* quando promove uma investigação lírica que sobre o *inessencial do mundo*, isto é, o *infraordinário do cotidiano*. Tudo aquilo que parece não ter importância em nossa realidade tão pragmática, mas que, como vai dizer Percec (2016), trata-se de matéria fundamental de questionamento: “o que é preciso interrogar é o tijolo, o concreto, o copo, nosso comportamento à mesa, nossas ferramentas, a organização de nossas ocupações, nossos ritmos” (Percec, 2016, p. 179). Portanto, respondendo à pergunta proposta inicialmente, o próprio Barthes (1988) argumenta que para o diário expressar o inessencial do mundo “seria preciso que o assunto do diário fosse o mundo e não eu; senão o que é enunciado é uma espécie de egotismo que se interpõe entre o mundo e a escritura” (Barthes, 1988, p. 370). No *Diário sentimental da Pont Marie*, o *eu* descentraliza-se para contornar os riscos do egotismo, o mundo e o outro se tornam assunto, e a subjetividade do sujeito-poeta compõe-se a partir da alteridade que transforma cada entrada em poesia.

SUMÁRIO

CONCLUSÃO

*Atravessar as coisas
para melhor absorver-lhes
a duração e o gosto.*

Donizete Galvão.

A poesia é como um *ouriço* no meio de uma estrada, um animal selvagem que corre risco de vida e, ao mesmo tempo, protege-se do mundo com seus espinhos. A poesia também é a ideia inseparável da letra que nos convida a *aprender de coração*, *learn by heart*, *apprendre par coeur*. Essas são ideias de Jacques Derrida (2001), e a partir delas escrevemos estas considerações finais com o intuito de sintetizar as discussões conduzidas ao longo de todo este trabalho. No entanto, antes de adentrar as questões do *ouriço* e do *coração*, é de suma importância retomar o objetivo central desta dissertação. Por isso, lembramos que, nos capítulos que compõem esta pesquisa, realizei uma série de reflexões que se aprofundam em diversas vertentes do tema da subjetividade na poesia lírica de Marília Garcia. Para conduzir essas discussões, adotamos uma abordagem interdisciplinar para dialogar com autores de diferentes áreas do conhecimento e analisar um conjunto de poemas de Marília Garcia que se *aventuram* pelas constelações das escritas de si.

No primeiro capítulo desta dissertação, após situar o *eu* de Marília Garcia em perspectiva com os *eus* de Carlos Drummond de Andrade e de Ana Cristina Cesar (dois poetas do século XX fundamentais para a formação poética de Marília), selecionamos para estudo a performance do poema “hola, spleen”, poema no qual a poeta recorre ao próprio nome e às próprias memórias para realizar a composição. Nesse momento, propusemos o termo “sujeito-poeta”

para dar conta de analisar uma subjetividade lírica que se movimentava pendularmente entre o poema e o mundo. Ainda nesse capítulo, chegamos à conclusão de que, na poética de Marília, o *lirismo* é predominantemente oral na medida em que se expande para integrar o corpo e a voz da poeta na esfera poemática. No segundo capítulo, por sua vez, destacamos dois poemas para análise: “estrelas descem à terra (ou sobre o que falamos quando falamos de uma hélice?)” e “Paris não tem centro.” Na leitura de ambos os poemas, apontamos que a poeta visita as experiências de suas viagens para se *aventurar* pela linguagem e pela alteridade na tessitura de peças poéticas que hibridizam o real e o fictício, o que demonstra a relevância de pesquisas sobre autoficção no território da poesia lírica. No terceiro capítulo, por fim, dissertamos sobre duas versões do poema *Diário sentimental da Pont Marie*. Nesse momento, estabelecemos uma discussão cujo foco foi demonstrar ao leitor como a promoção do declínio da aura do gênero diário pela via poética resulta em um outro gênero: o diário poético, o qual possibilita à poeta a subversão das contemporâneas tendências da espetacularização do *eu* e a ficionalização da intimidade.

Dito isso, nestas páginas finais, desenvolvemos uma breve reflexão que coloca os esforços teóricos realizados durante a dissertação em diálogo com o pensamento de Jacques Derrida sobre a poesia. No ensaio “Che cos’è la poesia?”, o pesquisador francês tenta responder à questão do título que, originalmente, foi-lhe proposta em italiano. Longe de fornecer uma resposta objetiva à questão, uma resposta que poderia integrar os dicionários e as enciclopédias do mundo, Derrida (2001) *aventura-se* por palavras e metáforas para elaborar uma resposta que é ontologicamente poética. No texto “Derrida and the essence of the poetry”, Yue Zhuo (2018) compreende que a resposta derridiana à questão do título torna-se performática na medida em que o autor abole a distância entre o que está escrevendo e o que sua escrita está fazendo. Em outras palavras, o texto de Derrida (2001) assume tonalidade metalinguística, uma vez que o pesquisador não escreve *sobre* a poesia, mas sim *produz* poesia.

Essa abordagem experimental engendra em um desdobramento da voz textual: ora é a voz de Derrida que dialoga com o leitor para elucidar seus pontos, ora é a voz da própria poesia que toma a palavra para enunciar o que é.

No primeiro parágrafo do texto, a voz de Derrida sustenta que, para esboçar uma resposta à pergunta “Che cos’è la poesia?”, é necessário desaprender tudo aquilo que nós já sabemos ou que, pelo menos, consideramos saber:

Para responder a uma tal questão – em duas palavras, não é? – pede-se que você saiba renunciar ao saber. E que saiba disso sem jamais se esquecer: desmobilize a cultura, mas não se esqueça nunca, em sua douta ignorância, daquilo que você sacrificando no caminho, atravessando a estrada (Derrida, 2001, p. 113).

Esse tema da *desaprendizagem dos saberes* é caro à poética de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Nesse sentido, tanto na ótica de Caeiro quanto na de Derrida, a poesia é um tipo de expressão artística que, por meio de palavras, sons e imagens, ajuda a nós, leitores, a *desaprender* aquilo que sabemos para que possamos passar por uma espécie de reeducação do olhar, ou seja, para que possamos, a partir da *desaprendizagem*, *aprender* novas formas de ver o mundo. No livro *O guardador de rebanhos*, no poema “XXIV – O que nós vemos”, Caeiro reflete justamente sobre o tema em questão:

Isso [saber ver] exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma sequestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores.
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.

(Pessoa, 2013, p. 57).

Acreditamos que Marília Garcia coloca em prática a *aprendizagem de desaprender* quando se propõe a investigar, poeticamente, o *infraordinário* de seu cotidiano. Ao longo do terceiro capítulo desta dissertação, lendo e analisando o *Diário poético da Pont Marie*, foi possível notar que o sujeito-poeta de Marília Garcia recorre ao artifício da repetição, inerente ao gênero diário, para apreender aquilo que o *olhar pragmático* não é capaz de capturar. Todos os dias às 10h, Marília Garcia fazia uma foto da *Pont Marie*. Todos os dias, a poeta voltava para casa e escrevia versos sobre fotos que, ao olhar desatento, poderiam ser tomadas como idênticas. Todos os dias, uma nova *desaprendizagem para aprender*. E, *aprendendo* a (re)ver o espaço ao seu redor, o sujeito-poeta exercita sua alteridade ao escrever entradas poéticas nas quais o *eu* desloca-se do centro do poema e cede espaço ao mundo e ao outro.

A prática da *desaprendizagem dos saberes* pela via poética faz com que tanto a poeta quanto o leitor ingressem em uma jornada de *aprendizagem pelo coração*. Mas o que seria esse *coração* que recebe o novo saber? Derrida (2001) esclarece: “não o coração no meio de frases que circulam [...] e se deixam traduzir em todas as línguas. Não o coração dos arquivos cardiográficos, simplesmente, objeto de conhecimentos ou de técnicas” (Derrida, 2001, p. 113). Em outras palavras, não se trata do *coração* do uso corriqueiro da linguagem (que, geralmente, funciona como metáfora para o amor), tampouco o *coração* em seu sentido pragmático (o órgão regente do sistema circulatório); para Derrida, é preciso superar essas convenções semânticas para que possamos falar sobre uma “história de ‘coração’, poeticamente envolta no idioma ‘aprender de cor’, este da minha língua ou de uma outra, a inglesa (*to learn by heart*) [...] um único trajeto de múltiplas vias” (Derrida, 2001, p. 113). Sendo assim, entendo que o *coração*, na perspectiva derridiana, é uma *espécie de estação*, ponto de encontro onde encontram-se os saberes provenientes da experiência poética. Por isso, para Derrida (2001), para *aprender pelo coração* é necessário “desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas” (Derrida, 2001, p. 115).

A lírica de Marília Garcia realiza esse movimento de *desarmar a linguagem* quando ressignifica palavras e objetos em sua composição lírica. No segundo capítulo desta dissertação, como vimos, a poeta reinventa os sentidos da palavra *aventura* quando se propõe a investigar o termo *fala-aventura*. Desestabilizando a linguagem e as imagens do mundo no mesmo compasso em que mobiliza a própria experiência, a poeta *aprende a desaprender* quando se lança em uma *aventura* pela linguagem (colocando a subjetividade e a memória em diálogo com a criação poética) e pela alteridade (transformando a *palavra do outro* em *palavra do eu*). Nesse sentido, o sujeito-poeta de Marília Garcia aprende também que é incompleto, fragmentado e inacabado, aprende que precisa do outro, que só pode existir a partir do outro. Nesse sentido, a subjetividade poética desenvolve-se a partir da alteridade. No entendimento de Derrida, esse constante diálogo com o outro é fundamental para a composição da subjetividade que se (re)constrói no e pelo texto poético: “nunca assino um poema. O outro assina. O eu é apenas em função da vinda desse desejo: aprender de cor” (Derrida, 2001, p. 116).

No ensaio poético-performático de Derrida, como informamos anteriormente, há momentos em que a voz da própria poesia invade o espaço textual: “eu sou um ditado, profere a poesia, decore-me, recopie-me, vele-me e guarde-me, olhe-me, ditada, sob os olhos: trilha sonora, *wake*, traço de luz, fotografia” (Derrida, 2001, p. 113). Essas ideias derridianas ecoam na poética de Marília Garcia. A poesia diz ser *a trilha sonora*. No primeiro capítulo, vimos como a lírica performática de Marília Garcia restabelece laços entre poesia e oralidade para se realizar a partir da vocalização das palavras. A poesia diz ser o *wake*, isto é, *o despertar*. No segundo capítulo, vimos como a lírica de Marília Garcia, por intermédio de *falas-aventuras*, *desperta* o elemento ficcional dentro do discurso lírico. A poesia diz ser traço de luz e fotografia. No terceiro capítulo, a poesia de Marília Garcia compõe-se a partir das imagens e das fotografias que fazem parte do cotidiano da poeta.

Por fim, resta somente abordar as aproximações que Derrida promove entre a poesia e o ouriço. Zhuo (2018) afirma que, ao promover essa comparação, o autor se distancia do pensamento romântico: “o ouriço de Derrida foge [...] da família dos românticos e dos filósofos. Nem uma fênix, nem uma águia, é uma animal ‘muito baixo’, ‘perto da terra’, parte da terra, não aberto à ‘verdade’ da terra” (Zhuo, 2018, p. 127). E esse ouriço não está aberto à “verdade” da terra porque essa verdade é aquela que precisa ser desaprendida para que, na experiência poética, seja possível *aprender pelo coração*. Em seu texto, Derrida (2001) disserta sobre o ouriço: “um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta” (Derrida, 2001, p. 115). A imagem desse ouriço sintetiza muito bem a atitude estética sujeito-poeta de Marília Garcia por tratar-se de um sujeito que encara a si mesmo e ao outro. Nos poemas que lemos nesta dissertação, a poeta não deixa de considerar a dimensão do *eu*, suas memórias e suas experiências. No entanto, afastando-se de qualquer proposta narcisista, ela transforma o vivido em arte por meio da linguagem e por meio do constante diálogo com seu outro. Portanto, a partir da realização de uma série de *testes de subjetividade*, Marília Garcia consolida uma poética que promove deslocamentos para transformar o sujeito-poeta em uma figura complexa e multifacetada, resultante de processos de hibridização entre o real e o ficcional pelo uso da linguagem poética.

REFERÊNCIAS

Agamben, Giorgio. **A aventura**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

Agamben, Giorgio. O que é o contemporâneo?. *In*: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos: 2009.

Agamben, Giorgio. O autor como gesto. *In*: **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

Akmátova, Ana. Do Ciclo Os Mistérios do Ofício. Tradução de Haroldo de Campos. *In*: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris. **Poesia russa moderna**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva: 2001.

Alberca, Manuel. ¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción. **Pasajes**: Revista de pensamiento contemporâneo, n. 25, 2008. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/71044951.pdf>. Acesso em: 6 dez. 2022.

Andrade, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Araújo, André Luís de. A poética de Ana Cristina Cesar e seu(s) corpo(s) discursivo(s): pressupostos de enunciação. **III Colóquio Interfaces**, v. 3, n. 3, 2019. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/anales/article/view/4325>. Acesso em: 19 set. 2023.

Aristóteles. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

Arfuch, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

Bakhtin, Mikhail. **Lendo Razlúka de Púchkin**: a voz do outro na poesia lírica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.

Bakhtin, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

Bakhtin, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Bandeira, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

Barthes, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Barthes, Roland. A morte do autor. *In: O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Barthes, Roland. Notas sobre André Gide e seu *Diário*. *In: Inéditos*. Vol. 2 - Crítica. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

Barthes, Roland. Deliberação. *In: O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

Barthes, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Baudelaire, Charles. **Flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Baudelaire, Charles. **Poesia e prosa**. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

Benjamin, Walter. Pequena história da fotografia. *In: Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b, p. 51-78.

Benjamin, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Benjamin, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Benveniste, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

Blassing, Mutlu Konuk. **Lyric poetry**: the pain and the pleasure of words. Princeton: Princeton University Press, 2007.

Bode, Frauke. Autobiographical/Autofictional Poetry. *In: WAGNER-EGELHAAF, Martina. Handbook of autobiography/autofiction*. Boston: De Gruyter, 2018.

SUMÁRIO

SUMÁRIO

Bourdieu, Pierre. La ilusión biográfica. *In*: **Razones prácticas**. Sobre la teoría de la acción. Tradução de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.

Borges, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Borges, Jorge Luis. **Poesia completa**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Borges, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Borges, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Bosi, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

Bosi, Viviana. **Poesia em risco**: itinerário para aportar nos anos 1970 e além. São Paulo: Editora 34, 2021.

Bosi, Viviana. O sujeito lírico e o sujeito pedra. **Revista brasileira de psicanálise**, São Paulo, v. 47, n. 4, p. 101-117, 2013. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2013000400011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 set. 2023.

Brodsky, Joseph. Canção de Belfast. Tradução de Lauro Machado Coelho. *In*: Coelho, Lauro Machado (org.). **Poesia soviética**. São Paulo: Algor, 2007.

Bürger, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

Campbell, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Birajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.

Campos, Haroldo. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CANAL ARTE 1. **MARÍLIA GARCIA | #ArteContexto ENCONTROS LITERÁRIOS. 2019**. 25:14 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fBEZ02Nd6cs&>. Acesso em 24 fev. 2025.

Candido, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. *In*: **Vários escritos**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

Candido, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

Cara, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.

Cardoso, Tânia Cardoso. O sujeito poético em Ana Cristina Cesar. **Letras de Hoje**, v. 46, n. 2, p. 78–86, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/9510>. Acesso em: 19 set. 2023.

Carmo, Mirela Carvalho do; Portolomeos, Andréa. Libertas quae sera tamen: a memória desdobrada da infância mineira em Menino antigo, de Carlos Drummond de Andrade. **Gláuks**, v. 22, n. 3, p. 115–139. <https://doi.org/10.47677/glauks.v22i3.335>. Disponível: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/view/335>. Acesso em: 19 set. 2023.

Cassaró, M.; Saladino, R.; Trevisan, J. M. **Primeira Aventura**: Guia do Jogador. São Paulo: Mantícora, 2005.

Ceia, Carlos. **Spleen**. Site. On-line. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/spleen>. Acesso em: 20 set. 2023.

Ceia, Carlos. **In medias res**. Site. On-line. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-medias-res>. Acesso em: 30 nov. 2023.

Cesar, Ana Cristina. **Poética**. Companhia das Letras: São Paulo, 2013.

Cesar, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. Companhia das Letras: São Paulo, 2016.

Chesterton, G. K. **The Penguin Complete Father Brown Stories**. Nova York: Penguin Books, 1981.

Cicero, Antonio. Drummond e a Modernidade. **IPOTESI**, v. 7, n. 1, p. 15-19. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/ipotesi/article/view/19286>. Acesso em: 19 set. 2023

Collins. **Advanced Dictionary**. Boston: Cengage, 2009.

Collot, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221–241, 2013. DOI: 10.5216/sig.v25i1.25715. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/25715>. Acesso em: 19 set. 2023.

Collot, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. **Revista Terceira Margem**, v. 8, n. 11, 2004. Disponível em: <https://revistas.uffrj.br/index.php/tm/article/view/37857>. Acesso em: 29 nov. 2022.

Combe, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, [S. l.], n. 84, p. 113-128, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 6 dez. 2022.

Compagnon, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

Compagnon, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

Culler, Jonathan. **Theory of Lyric**. Harvard University Press: Cambridge, 2016.

Ferreira, Jailma da Costa. Narrativas fotográficas na poesia de Marília Garcia. **Entre Letras**, v. 13, n. 2, 2022. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/14267>. Acesso em: 30 nov. 2023.

De Man, Paul. Lyric and modernity. *In*: BROWER, Reuben A. **Forms of lyric**. Nova York: Columbia University Press, 1970.

Derrida, Jacques. Che cos'è la poesia?. Tradução de Tathiana Rios e Marcos Siscar. **Inimigo Rumor**, n. 10, 2001.

Derrida, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Derrida, Jacques. Carta a um amigo Japonês. Tradução de Érica Lima. *In*: Ottoni, Paulo (org.). **Tradução – a prática da diferença**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1987.

Derrida, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Didi-Huberman, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Didier, Béatrice. El diario ¿forma abierta? **Revista de Occidente**, n. 182-183, 1996.

Eliot, T. S. As três vozes da poesia. *In*: **De poesias e poetas**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

Eliot, T. S. Tradição e talento individual. *In*: **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

SUMÁRIO

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

Ferreira, Débora Pazetto. Desviar de programas: Vilém Flusser nas fronteiras entre arte, tecnologia e política. **Perspectiva Filosófica**, vol. 44, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230354>. Acesso em 19 jun. 2022.

Ferrero, Graciela Liliana. Autoficciones líricas (una vez más, el 'enigma enunciativo'). **Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades**, v. 4, n. 4, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5215423>. Acesso em: 20 set. 2023.

Figueiredo, Eurídice. **A nebulosa do (auto)biográfico**. Porto Alegre: Zouk, 2022.

Foucault, Michel. O que é um autor? *In*: **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

Friedrich, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

Garcia, Marília. Marília Garcia: Acho difícil me colocar em algum lugar neste vasto campo da literatura; gosto do deslocamento. **Jornal Tribuna de Minas**. Entrevista concedida à Marisa Loures. Publicada em 18 dez. 2018. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/colunas/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garcia-acho-dificil-me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html>. Acesso em 25 jan. 2023.

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

Garcia, Marília. **Câmera Lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Garcia, Marília. **Paris não tem centro**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

Garcia, Marília. Diário sentimental da Pont Marie. *In*: Tonus, Leonardo (org.). **Olhar Paris**. São Paulo: Nós, 2016.

Garcia, Marília. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

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

Garcia, Marília. Escrever com uma tesoura. **Blog da Companhia**. On-line. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/blogDaCompanhia/Post/6261/escrever-com-uma-tesoura>. Acesso em: 26 fev. 2023.

Garcia, Marília. **Estrelas descem à terra**. Site. On-line. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/do-que-falamos-quando-h%C3%A9lice>. Acesso em: 6 dez. 2022.

Garcia, Marília. **Paris não tem centro**. Site. On-line. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/paris-n%C3%A3o-tem-centro>. Acesso em: 6 dez. 2022.

Garcia, Marília. **Lia mira Maria**. On-line. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/lia-mira-maria>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Giordano, Alberto. Notas sobre diários de escritores. **ALEA**, v. 19, n. 3, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/wDMmRnFBjNGB3XLPgKSTCfS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 nov. 2023.

Giordano, Alberto. Vida e Obra. Roland Barthes e a escritura do diário. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. **Outra Travessia**, n. 21, 2016.

Gomes, Álvaro Cardoso. Uma mimese da cultura (um estudo da figura retórica da ekphrasis). **Revista de Letras**, v. 54, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/7643>. Acesso em: 30 nov. 2023.

Gusmão, Cynthia Sampaio de. **Artefatos e modelos da música na antiguidade ocidental**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-06112015-162038/>. Acesso em: 9 abr. 2024.

Hamburger, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Hoek, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução de Márcia Arbex e Fernando Sabino. *In*: Arbex, M. (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

Holanda, Heloísa Buarque. **A poesia marginal**. Site. On-line. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com/literatura>. Acesso em: 19. set. 2023.

SUMÁRIO

Houaiss, Antônio. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Hugo, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Hugo, Victor. **Les Contemplations**. Magnard, 2019.

Ingarden, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin B. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

Iser, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. *In*: Lima, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Jeannelle, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. *In*: Noronha, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Joyce, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2012.

Klinger, Diana Irene. Lírica. *In*: Jobim, José Luis; Araújo, Nabil; SASSE, Pedro Puro (org.). **(Novas) Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Edições Macunaíma, 2021.

Klinger, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Orientador: Ítalo Moriconi. 2006. 206 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Klinger, Diana Irene. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>. Acesso em: 20 set. 2023

Krauss, Rosalind. A escultura no campo expandido. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Artes e ensaios**, v. 17, n. 17, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 19 set. 2023.

Lara, Luis Fernando (org.). **Diccionario del español de México**. México, D.F.: El Colegio de México Centro de Estudios Lingüísticos y Literários, 2010.

Lares, Leandro; Portolomeos, Andréa. Polifonia e exotopia: uma análise bakhtiniana do diálogo entre poesia e cinema em Marília Garcia. *In*: GEDISC/UFLA/CNPq Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin (Org.). **Palavras**: epistemologias bakhtinianas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.

Lejeune, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Le Robert. **Dictionnaire méthodique du Français actuel**. Paris: Le Robert, 1988.

Lima, Luiz Costa. **A ousadia do poema**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

Lopes, Silvana Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão de feira, 2012.

Loures, Marisa. Marília Garcia: "Acho difícil me colocar em algum lugar neste vasto campo da literatura; gosto do deslocamento". **Tribuna de Minas**, 18 dez. 2018. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/colunas/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garcia-a-acho-dificil-me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Mallarmé, Stéphane. Crise de verso. Tradução de Gilles Jean Abes. **TradTerm**, n. 16, 2010, p. 149-174. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18469>. Acesso em: 19 set. 2023.

Mandelstam, Óssip. A era. Tradução de Haroldo de Campos. *In*: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris. **Poesia russa moderna**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva: 2001.

Marcuschi, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: Dionisio, Angela Paiva; Machado, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.

Matos, Edilene. Uma poética do imaginário. *In*: **Castro Alves**: imagens fragmentadas de um mito. São Paulo: Educ/Fapesp, 2001.

Maulpoix, Jean-Michel (2001). **La poésie, autobiographie d'une soif**. JeanMichel Maulpoix & Cie. Blog pessoal. On-line. Disponível em: <http://www.maulpoix.net/autobiographie.html>. Acesso em 29. nov. 2022.

Mello, Heitor Ferraz. **O rito das calçadas**: aspectos da poesia de Francisco Alvim. 2002. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001249579>. Acesso em: 20 set. 2023.

Mendonça, Heloísa. São Paulo: a metrópole dos helicópteros. **El País**. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/14/politica/1468519702_827813.html. Acesso em: 20 set. 2023.

Meneses, R. D. B. A desconstrução em Jacques Derrida: O que é e o que não é pela estratégia. **Univ. philos.**, vol.30, n. 60, 2013. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-53232013000100009&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 25 out. 2022.

Middleton, Peter. The Contemporary Poetry Reading. *In*: Bernstein, Charles (org.). **Close Listening**: Poetry and Performed Word. Nova York: Oxford University Press, 1998.

Milanezi, Erica. A poesia contemporânea entre diferentes percursos: a pós-poesia de Jean-Marie Gleize e o lirismo crítico de Jean-Michel Maulpoix. *In*: Congresso Internacional da ABRALIC: Internacionalização do Regional, 8, 2013. **Anais do Congresso Internacional da ABRALIC**. Campina Grande: 2013.

Moriconi, Ítalo. **Ana Cristina César**: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

Nascimento, Evando. Desconstrução. *In*: Jobim, J. L.; Araújo, N.; SASSE, P. P. (org.). **(Novas) Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.

Nascimento, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga**, rio de janeiro, v. 24, n. 42, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606#:~:text=Evando%20Nascimento,-Resumo,franc%C3%AAAs%20Serge%20Dobrovsky%20em%201977>. Acesso: 29 nov. 2022.

Nascimento, Evando. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 18, n 28, 2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388/380>. Acesso em: 19 set. 2023.

Nascimento, Evando. Matérias-primas: entre a autobiografia e a autoficção. **Caderno de Estudos Culturais**, v. 2, n. 4, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489>. Acesso em: 5 nov. 2021.

Nietzsche, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, ou Helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Pardo, José Luis. **La Intimidad**. Valência: Pre-Textos, 1996.

Pedrosa, Célia. A poesia e a prosa do mundo. **Gragoatá**, v. 15, n. 28, 30 jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33091>. Acesso em: 6 dez. 2022.

Perec, Georges. Aproximações do quê?. Tradução de Rodrigo Silva Ielpo. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 12, n. 1, p. 177-180, jun. 2010.

Pereira, Juliana. Poesia e experiência em Paris não tem centro, de Marília Garcia. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 10, n. 19, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/19618/11641>. Acesso em: 6 dez. 2022.

Perloff, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Pessoa, Fernando. **Poemas completos de Alberto Caetano**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2013.

Piglia, Ricardo. **Antología personal**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Portolomeos, Andréa. **A crônica de Benjamim Costallat e a aceleração da vida moderna**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

Proença Filho, Domício. **A linguagem literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

Provinciatto, L. G. A aventura. **Sofia**, Espírito Santo, Brasil, v. 8, n. 2, p. 232-236, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/24811>. Acesso em: 29 nov. 2022.

Reis, Julya Tavares. **Modos de usar**: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia. Orientadora: Diana Klinger. 2017. 114 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2017.

Roubaud, Jacques. **A few poems**. Tradução de Ian Monk. AA Files, n. 45/46, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/29544266?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 6 dez. 2022.

Santa Clara, Carlos José da Silva. Melancolia: da antiguidade à modernidade - uma breve análise histórica. **Mental**, Barbacena, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272009000200007&lng=pt&nrn=iso. Acesso em: 20 set. 2023.

Santiago, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Santos, Daniel Nery dos; SAAD, Antonio Roberto. Análise do Ruído Sonoro no Entorno de Grandes Aeroportos: Um Estudo de Caso do Aeroporto Internacional de São Paulo. **Espacios**, v. 35, n. 9, 2014. Disponível em: <https://www.revistaespacios.com/a14v35n09/14350910.html>. Acesso em: 20 set. 2022.

Scarano, Laura. Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción. **CELEHIS**: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, n. 20, p. 219-239, 2011. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/815>. Acesso em: 20 set. 2023.

Sibilia, Paula. **O show do eu**. A intimidade como espetáculo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

Silva, Andréa Catrópa da. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 55, p. 309-323, set./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15636>. Acesso em: 25 jul. 2021.

Simmel, Georg. **The adventure**. Traduzido do alemão para o inglês por David Kettler. Disponível em: <https://condor.depaul.edu/dweinste/theory/adventure.html>. Acesso em: 20 out. 2022.

Simpões, Leticia (Direção). **Bruta Aventura em Versos**. Leticia Simões, Luana Fornaciari, Mariana Ferraz (Produção). Brasil: Matizar, 2011.

Siscar, Marcos. Ana C. aos pés da letra. *In*: **De volta ao fim**: o "fim" das vanguardas como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

Siscar, Marcos. **Jacques Derrida**: literatura, política e tradução. Campinas: Autores Associados, 2012.

Souza, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. **A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar**: autobiografismo e montagem. São Paulo: EDUC, 2010.

SUMÁRIO

Souza, Eneida Maria. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Stroparo, Sandra Mara. Mallarmé no Brasil. **Letras**, n. 47, p. 175–202, 2013. DOI: 10.5902/2176148511761. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11761>. Acesso em: 19 set. 2023.

Tolkien, J. R. R. **O Hobbit**: ou lá e de volta outra vez. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

Tonus, Leonardo (org.). **Olhar Paris**. São Paulo: Nós, 2016.

Provinciatto. **Avventura**. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/avventura/>. Acesso em: 29 nov. 2022.

Tresca, Michael J. **The Evolution of Fantasy Role-Playing Games**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

Türcke, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Tradução Antonio A. S. Zuin et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Vadé, Yves. L'émergence du sujet lyrique a l'époque romantique. *In*: Rabaté, Dominique (org.). **Figures du sujet lyrique**. PUF: Paris, 1998.

Wang, Wayne. **Smoke**. Estados Unidos: Universal Estúdios, 1995. 112 min. DVD.

Wellek, René; Warren, Austin. Literatura e Bibliografia. *In*: **Teoria da literatura**. 5ª ed. São Paulo: Publicações Europa-América: 1987.

Williams, Nerys. **Contemporary poetry**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

Whitman, Walt. **Leaves of grass**. Cidade de Iowa: University of Iowa Press, 2009.

Zhuo, Yue. Derrida and the essence of poetry. *In*: Rabaté, Jean-Michel (org.). **After Derrida**: Literatura, Theory, and Criticism in the 21st century. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Zumthor, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Ferreira, Porchat e Almeida. Editora Hucitec: São Paulo, 1997.

Zumthor, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Ferreira e Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

SOBRE OS AUTORES

Leandro Marinho Lares

Mestre em Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA) e licenciado em Letras (Português/Inglês) pela mesma universidade. Desenvolve pesquisa na área de Literatura Comparada. Desde a graduação, estuda poesia contemporânea, com foco em Marília Garcia. Tem publicações em revistas de impacto. No campo do ensino, já atuou como professor de Português como Língua Adicional no Setor de Idiomas da Universidade Federal de Lavras. Atualmente, trabalha com o ensino de Língua Inglesa.

Andréa Portolomeos

Possui Doutorado em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2005), com período sanduíche na Università la Sapienza, em Roma. Foi bolsista de pós-doutorado do CNPq na UFF. Atuou na UERJ e UFLA como professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária, com credenciamento pela CAPES no curso de Mestrado em Letras. Coordenou projeto financiado pela CAPES/FAPEMIG sobre formação literária na Educação Básica (2013-2016) e participou de programas de residência pedagógica do CNPq e PIBID na UFLA. Atualmente, é professora associada e coordenadora de projeto na UFSJ, com artigos publicados sobre educação e literatura.

ÍNDICE REMISSIVO

A

artista 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 32, 36, 38, 40, 42, 46, 47, 48, 51, 67, 71, 72, 87, 110, 113, 114, 115, 118, 121, 129, 138, 139, 141, 146, 159, 173, 180, 184

autobiografia 28, 65, 71, 72, 81, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 133, 170, 180, 196, 201

autoficção 10, 23, 93, 94, 95, 96, 98, 109, 122, 123, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 144, 147, 187, 199, 201

aventura 10, 23, 30, 53, 56, 81, 93, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 144, 147, 165, 166, 176, 185, 187, 190, 192, 202

B

biografema 63, 64, 65, 69, 71, 72

C

cinema 15, 22, 40, 80, 157, 200

contemporaneidade 14, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 51, 73, 78, 90, 94, 104, 109, 110, 111, 118, 128, 132

corpo 10, 23, 26, 39, 43, 44, 45, 47, 50, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 92, 127, 180, 187, 192

D

descentralização 24, 51, 52, 122, 175

desconstrução 24, 73, 106, 162, 201

diálogo 14, 16, 17, 23, 24, 30, 39, 41, 42, 47, 54, 60, 74, 76, 80, 82, 85, 86, 93, 103, 109, 113, 130, 131, 141, 145, 147, 154, 158, 170, 179, 180, 181, 187, 190, 191, 200

diário 11, 24, 39, 66, 71, 76, 80, 149, 150, 151, 152, 153, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 189, 198

diário poético 24, 149, 150, 151, 153, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 179, 181, 183, 187

discurso 28, 30, 31, 41, 44, 46, 50, 55, 59, 60, 62, 63, 67, 69, 71, 91, 92, 97, 112, 117, 122, 123, 126, 129, 132, 134, 135, 139, 141, 142, 151, 158, 161, 166, 167, 169, 171, 173, 177, 190, 192, 203

Drummond 10, 23, 26, 33, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 96, 114, 124, 126, 186, 192, 194, 195

E

enunciação lírica 24, 60, 67, 70, 71, 87, 88, 90, 92, 168, 174

escritor 31, 37, 42, 44, 45, 46, 54, 58, 60, 64, 65, 71, 72, 82, 93, 94, 96, 100, 107, 123, 135, 159, 166, 179

eu lírico 14, 30, 33, 34, 35, 37, 39, 49, 50, 52, 58, 61, 70, 73, 80, 81, 95, 104, 106, 122, 126, 127, 128

experiência 11, 17, 21, 24, 47, 50, 74, 79, 84, 85, 105, 107, 114, 116, 118, 124, 130, 142, 143, 149, 151, 154, 165, 171, 176, 185, 189, 190, 191, 202

F

fala-aventura 23, 93, 109, 115, 120, 122, 124, 128, 130, 176, 185, 190

ficção 14, 28, 30, 55, 69, 71, 72, 73, 78, 80, 81, 96, 118, 121, 124, 132, 137, 139, 141, 142, 162, 164, 177, 179, 196

ficcionalidade 70, 93, 96, 121, 128, 141, 142, 177

filme 15, 64, 149, 153, 154, 155, 158, 180

fotografia 122, 123, 124, 128, 140, 141, 152, 154, 157, 173, 174, 175, 176, 177, 190, 193

Foucault 36, 42, 43, 44, 54, 89, 197

H

hibridização 49, 160, 162, 176, 191

I

intimidade 11, 15, 22, 24, 29, 63, 150, 159, 160, 164, 166, 169, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 203

SUMÁRIO

L

linguagem 10, 24, 31, 32, 35, 36, 46, 55, 61, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 81, 88, 89, 90, 91, 101, 104, 106, 107, 109, 110, 112, 116, 117, 118, 120, 122, 124, 128, 130, 132, 135, 136, 149, 151, 160, 162, 164, 166, 168, 173, 175, 177, 179, 180, 182, 183, 187, 189, 190, 191, 202

lírica moderna 10, 26, 28, 36, 37, 39, 40, 45, 46, 51, 52, 197

lirismo 12, 23, 28, 29, 30, 35, 36, 40, 41, 42, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 65, 68, 70, 73, 76, 89, 90, 91, 136, 142, 145, 150, 161, 187, 201

literatura 11, 14, 17, 18, 26, 29, 30, 49, 54, 55, 56, 59, 60, 62, 64, 68, 69, 70, 78, 82, 83, 94, 96, 101, 102, 103, 106, 139, 140, 142, 147, 151, 154, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 171, 176, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 204, 205

livros 12, 21, 22, 48, 51, 166, 168, 192

M

Marília Garcia 10, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 51, 52, 53, 54, 66, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 118, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 196, 197, 200, 202, 203, 205

metáfora 23, 123, 127, 189

modernidade 30, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 51, 135, 196, 203

N

narrativa 15, 41, 70, 71, 93, 94, 101, 111, 120, 121, 136, 137, 139, 144, 147, 152, 173, 199

P

poesia 10, 12, 14, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 64,

67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 80, 82, 87, 88, 90, 91, 95, 101, 106, 108, 109, 111, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 124, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 142, 157, 160, 169, 170, 173, 175, 176, 178, 181, 182, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205

poesia brasileira 12, 23, 33, 55, 136

poesia lírica 26, 28, 29, 30, 36, 54, 64, 69, 70, 76, 101, 106, 127, 128, 136, 142, 186, 187, 192, 195

R

reinvenção 54, 55, 135, 144

Romantismo 28, 30, 32, 49

RPG 100, 101, 103

S

subjetividade 11, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 31, 33, 39, 40, 48, 52, 53, 54, 76, 83, 84, 88, 89, 107, 116, 117, 149, 151, 154, 156, 157, 159, 160, 165, 170, 185, 186, 187, 190, 191, 192

sujeito lírico 17, 22, 28, 29, 30, 33, 41, 42, 43, 44, 50, 58, 71, 77, 78, 81, 97, 106, 109, 121, 142, 144, 194, 195, 196

sujeito-pedra 77, 78, 79, 80, 81

sujeito-poeta 10, 52, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 124, 126, 127, 129, 131, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 145, 146, 157, 160, 162, 165, 167, 169, 172, 174, 176, 178, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191

T

tradição 16, 36, 37, 57, 59, 60, 61, 65, 73, 94, 131, 133, 170

V

voz 10, 12, 17, 23, 26, 28, 29, 44, 47, 48, 50, 52, 53, 60, 62, 63, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 106, 114, 115, 118, 125, 126, 129, 131, 136, 146, 160, 163, 167, 169, 180, 187, 188, 190, 192

www.pimentacultural.com

Um teste de subjetividade

lirismo, aventura e intimidade
na poesia de Marília Garcia