

“Saturno não tem superfície”: lastros de melancolia nos indecidíveis de Marília Garcia

“Saturn has no Surface”: Traces of Melancholy in Marília Garcia’s Undecidables

Milena Cláudia Magalhães Santos

Universidade Federal do Sul da Bahia
(UFSB) | Itabuna | BA | BR
milena_guidio@yahoo.com.br
<http://orcid.org/0000-0003-3308-6544>

Rosana Nunes Alencar

Universidade Federal de Rondônia
(UNIR) | Vilhena | RN | BR
rosanaalencar@unir.br
<http://orcid.org/0000-0003-2973-4553>

Resumo: Como se conjugam os vestígios da perda, do luto, da melancolia, em uma poesia reconhecida por sua contenção, cuja investigação e descrição dos processos muitas vezes parecem destinadas a subtrair a emoção, o derramamento, o *pathos*? Para tentar responder a essa questão, este artigo plana sobre a obra da poeta Marília Garcia, detendo-se principalmente em seu livro *Expedição: nebulosa* (2023), que desde o título é marcado pelos traços da morte e do luto, mas também pelo “sim” fundador de recomeços. Supõe-se que um lastro melancólico atravessa as vozes dos poemas e, apesar disso, os procedimentos formais variados alargam as possibilidades de registro das situações de perda que não necessariamente são expressões de um sujeito lírico que sofre, mas de um sujeito analítico, marcado por referências. Mais do que se ater a um campo conceitual dado, esta leitura baseia-se, sobretudo, em reflexões de Didi-Huberman, Susan Sontag, Jacques Derrida e Roland Barthes, acerca da montagem, da melancolia, da perda e do luto.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; melancolia; montagem; Marília Garcia.

Abstract: How are the remains of loss, of mourning, of melancholy combined in a poetry recognized for its containment, whose investigation and description of the processes often seem destined to subtract emotion, outbursts, *pathos*? In order to try to answer such question, this article is centered on the work of the poet Marília Garcia, focusing mainly on her book *Expedição: nebulosa* (2023), which, from the title, is marked by the topics of death and mourning, but also by the founding “yes” of new beginnings. It is assumed that traces of melancholy run through the voices of the poems and, despite this, the formal procedures vary and widen the possibilities of registering situations of loss that are not necessarily expressions of a lyrical speaker who suffers, but of an analytical subject, marked by certain references. More than restricting itself to a given conceptual field, this work is based, primarily, on reflections by Didi-Huberman, Susan Sontag, Jacques Derrida and Roland Barthes, about *montage*, melancholy, loss and mourning.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; Melancholy; *Montage*; Marília Garcia.



Cobras cegas são notívagas.
O orangotango é profundamente solitário.
Macacos também preferem o isolamento.
Certas árvores só frutificam de 25 em 25 anos.
Andorinhas copulam no voo.
O mundo não é o que pensamos.

(“História natural”, Carlos Drummond de Andrade)

Tornar-se *outra* coisa (sobre os modos de dizer)

Atribuir à literatura brasileira contemporânea o traço da inespecificidade tem funcionado como um marcador de diferença ao que é produzido, o que não deixa de ser uma maneira de reafirmar o aspecto de intransigência da literatura ante uma possível cristalização de suas possibilidades de linguagem. Em *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, livro que organizaram, Ana Kiffer e Florencia Garramuño designam expansões como “uma série de práticas e intervenções artísticas que evidenciam um estendido transbordamento de limites e expansões de campo e regiões” (2014, p. 07). Esse “transbordamento estendido”, muitas vezes, combina poesia e fotografia, poesia e ensaio, memórias e autobiografia, corpo e linguagem ou assume outras formas de deslocamentos que colocam o texto literário em constante diálogo com as artes visuais, o cinema, a música e outras manifestações estéticas, constituindo obras híbridas, de gênero incerto.

Em *Expedição: nebulosa*¹, livro de Marília Garcia, publicado em maio de 2023 pela Companhia das Letras, o fato de podermos atribuir diversas nomeações a seus poemas (quase-poemas, poemas-ensaios, documentos poéticos, poemas-performances, poemas em prosa etc.) demonstra que essa poeta, tradutora, editora e primeira brasileira a ganhar o prêmio Oceanos, em 2018, por *Câmera lenta*, publicado em 2017, continua a “testar” – palavra cara a seu projeto poético – formas para a poesia, reiterando o aspecto indefinido de sua obra, que já contém oito livros: *Encontro às cegas* (2001), *20 poemas para o seu walkman* (2007)², *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Parque das ruínas* (2018), além dos dois já citados. Em maior ou menor grau, os poemas, desfigurados por outros gêneros discursivos, se constituem como uma forma indecível, um lugar de indecidibilidade. Seguindo as premissas da noção de “indecível”, formulada por Jacques Derrida (1994, 2005, 2014), um indecível permanece como tal, não é um estado temporário cuja busca por determinação constituiria um novo termo.

Procedimentos usados pela poeta, tais como descrever, situar, explicitar o processo, produzem um acúmulo de contextualização, de desvelamento das origens e indicação das fontes e geram uma investigação sobre os modos de responder às exigências de uma poe-

¹ Optamos por manter as duas palavras em itálico, embora entendamos que essa estilização visual dos dois pontos, no projeto estético de Marília Garcia, configura o termo “nebulosa” como um subtítulo. Também Diana Klinger faz essa escolha ao escrever a orelha do livro.

² O livro teve a segunda edição em 2016 e a terceira em 2021, pela 7 Letras. Neste texto, usamos a edição de 2021.

sia que não se subtrai da responsabilidade de tratar de temas como a morte, a solidão e a tristeza (esses *universais* da tradição), a partir de uma singularidade expressa, sem recair em excesso de sentimentalismo. Encarnar a voz do outro por meio de repetições, citações, referências, incorporar as situações de leitura, investigar possibilidades de corte, intervalo e pausa, performar as mudanças diacrônicas dos poemas são modos de, no dizer da autora, “[...] fura[r o poema] e inser[ir] nele uma espécie de *corte / interrupção* que dá a ver mais concretamente a dimensão da montagem [...]”, como está dito em um trecho de “Blind light”³, em *Um teste de resistores*⁴:

esse curto diálogo de *Pierrot le fou*
contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
a dimensão da *montagem* no cinema
(Garcia, 2021b, p. 15)

Esse poema *abre a oficina e mostra as ferramentas* que a poeta manejará reiteradamente: o uso do corte, da interrupção, da montagem, do furo. Considerando todo o trabalho que Marília Garcia faz com as imagens, mesmo quando esse trabalho se dá fora e resta nos livros apenas o seu rastro, pensamos no sentido de montagem estabelecido por Georges Didi-Huberman, a partir de Walter Benjamin e Aby Warburg. A montagem de imagens, aqui não apenas no sentido denotativo do termo, põe em diálogo – atrito, confronto – espaços e tempos heterogêneos e anacrônicos para fazer ver outros sentidos, possibilitando “sobrevivências” àquilo que então estava invisibilizado, impondo-se como um gesto político de resistência. Trata-se de pensar por descontinuidades, em que se reconhece o caráter lacunar da rememoração, o seu extrato ficcional. Essa dimensão de ficcionalização, que muitas vezes surge por meio do trabalho dialético entre imagem e palavra, está presente no trabalho de Garcia.

Dentre os tantos modos de Didi-Huberman expandir a concepção de montagem, interessa-nos particularmente a que se relaciona com o “abrir os olhos sobre o estado dos lugares”, do “tempo”, o que liga a montagem a “tomar o tempo que for para recindir os tempos, para abri-los. Para reaprendê-los, reconhecê-los, devolvê-los ‘remontados’ para melhor cindir a violência do mundo” (Didi-Huberman, 2018, p. 156), pois, a nosso ver, diz muito sobre o gesto autoral de Garcia de quem perscruta a própria obra para acrescentar-lhe camadas de visibilidade; gesto próprio de quem olha por muito tempo o “mesmo” para inserir ali, onde menos se espera, o diferente, o inquietante.

O uso da palavra “furo” e suas derivações, por exemplo, é recorrente em sua poesia e não deixa de ser um indicativo desse movimento de perfurar, abrir, “praticar uma fenda,

³ Sobre a gênese de “Blind light”, em entrevista à revista *Garupa*, Marília Garcia destaca que foi o primeiro poema que escreveu para o livro *Um teste de resistores* e “foi feito para ser lido em um encontro chamado ‘Autorias e teorias’” (2016a, on-line). Comenta ainda que esse poema “determinou o tom e a cadência dos poemas seguintes do livro, que acabaram também tratando, de algum modo, dos procedimentos, da reflexão em torno da escrita” (2016a, on-line). Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro- pernas/pagina/entrevista-4/>. Acesso em: 02 jun. 2023.

⁴ Este livro, publicado pela primeira vez em 2014, teve a segunda e a terceira edições em 2016 e 2021. Neste texto, usamos a edição de 2021.

uma fissura em um estado de fatos consensualmente dado como inelutável”, que é como Didi Huberman (2018, p. 146) define “tomar posição” sobre algo. Em alguns poemas, furo é um procedimento “usado no sentido de criar um canal de comunicação entre duas obras” (Gonçalves, 2021, p. 28). Na parte 4 do poema “Blind light”, “furar” é fazer “ouvir” outra voz, estabelecendo a devida distância que possibilita a reflexão, que ausculta o que um outro diz para, assim, conjugar seu dizer: “[...] alguns escritores no brasil/ dialogam com a adília lopes/ citam a adília lopes/ incorporam versos tom humor/ da adília lopes/ produzindo furos na própria escrita/ por onde podemos ouvir a/ adília lopes” (Garcia, 2021b, p. 17).

Os modos de fazer se espriam para a autorreferencialidade (“poderia começar contando que me mudei para são paulo/ há exatos 3 meses” [Garcia, 2021b, p. 11]); o constante diálogo com as outras artes (o próprio título do poema “Blind light” é referência direta à instalação do mesmo título, de Antony Gormley (2007)⁵; o deslocamento, que pode ser tanto geográfico (São Paulo, Tânger, Andaluzia), como temporal (“hoje é quarta-feira 27 de novembro” [2021b, p. 11], “no brasil em 2002” [2021b, p. 17], “em 1965, o escritor americano charles reznikoff [2021b, p. 21]). Também há o que pode ser chamado de deslocamento intrapoético, usado para deslocar palavras, expressões, versos e até mesmo poemas em sua obra, colocando-a, assim, em constante movimentação e mudança de sentidos (na parte 20, Garcia desloca o livro 20 poemas para o seu walkman para o centro das discussões do poema “Blind light” [2021b, p. 35]).

Tematizar a hesitação, explicitar o desconforto é também fazer um “furo”, no sentido de questionar o estatuto das coisas. Um exemplo está no longo poema “Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”⁶, do livro *Câmera lenta* (2017). Nesse “poema-epílogo”, que também poderia ser chamado de “poema-ensaio” ou “poema no tubo de ensaio”, sendo a última nomeação uma brincadeira com o poema homônimo do livro *Parque das ruínas* (2018), expõem-se as dificuldades em definir um poema:

quando enviei para uma revista o poema
sobre o acidente da malaysia airlines
senti um desconforto
porque havia um desencontro entre o que era texto
e a ideia que a gente tem do que é um poema
(Garcia, 2017, p. 92)

O “desconforto” de reconhecer o *texto* como *poema* passa a fazer parte da sua expressão, encenando de modo didático *como* o poema foi feito, *como* se nomeia de poema um texto indecidivelmente marcado por outros discursos:

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

⁵ Disponível em: <https://www.antonygormley.com/works/making/blind-light> Acesso em: 30 maio. 2023.

⁶ De acordo com o que está postado no *site* de Marília Garcia, esse poema, inicialmente, “conjugou a leitura de um texto e imagens projetadas ao vivo. Foi apresentado em diferentes versões” até se transformar em texto impresso e ser publicado no livro *Câmera lenta* (2017). Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/do-que-falamos-quando-h%C3%A9lice>. Acesso em: 02 jun. 2023.

Ao circuitar o conceito de poema, Garcia elabora um “fruto estranho” que se *sabe* assim. Segundo Garramuño, no livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014, p. 11-12), os “[f]rutos estranhos e inesperados [são] difíceis de ser categorizados e definidos, [pois] nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas [...] parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica”. Dizendo de outro modo, o poema é o lugar para a experimentação e para a discussão do estado de coisas do presente, seja quando se propõe a pensar na hélice do avião – como ocorre no poema “Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice) – , seja quando rasura as suas fronteiras por dialogar com outras vozes.

Para a autora, uma das maneiras de “testar” a poesia é inserir o que denominamos aqui de “indecidíveis” na linguagem da poesia, como outro nome – provisório – que poderia ser dado aos poemas. O termo “inespecificidade”, definido por Garramuño, dá conta de conceituar essa poética. Sobre esse termo, ela ressalta que

é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente [dos] entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas (Garramuño, 2014, p. 15-16).

No entanto, chamar os poemas de “indecidíveis” busca enfatizar a dimensão de irresolução, de hesitação deliberada, dos experimentos de Garcia, que nunca se fecham em um “é isto”, mas como bem notou Victor Heringer, na orelha de *Um teste de resistores* (2021), “faz a pergunta mais humana que há: E isto, o que é?”. Em “Blind Light”, o poema não se afirma como poema, tampouco se nega. Não se busca uma síntese agregada ao termo originário, no caso a poesia, mas se “mantém sempre teso o arco da promessa”, para lembrar um verso da canção “A tua presença morena”, de Caetano Veloso, no disco *Qualquer coisa*, de 1990. Escolhe-se por não decidir, em um gesto provocador. Isso abre uma fenda no discurso poético saturando-o com outros discursos, o que faz aparecer uma lista aparentemente infindável de referências; isto é, passamos a saber muito sobre a poesia e sobre aqueles e aquelas que estão à sua volta, que a conformam tal como a reconhecemos com suas determinações e fissuras.

“ele deixou buracos nos mapas” (sobre o que se perde)

Talvez não seja exagero dizer que Garcia, ao evocar nomes como os de Ana Cristina Cesar, Cacaso, Sylvia Plath, Emmanuel Hocquard, Victor Heringer, dentre tantos outros, reconstitui parte significativa da história da poesia e da crítica contemporâneas, assinando os seus modos de atuação *como* poetas, escritores e críticos.

O fato de termos nomeado apenas escritores que estão mortos não significa que não haja um elenco de vivos em sua poética. Porém com essa nomeação de mortos, sendo que Emmanuel Hocquard e Victor Heringer são especialmente próximos a Garcia, queremos demarcar como, a partir de um esquema sucessivo de montagem, se conjugam os lastros de perda em sua obra, com especial atenção ao livro *Expedição: nebulosa* (2023), que carrega no

próprio título a história de um luto. Ou de mais de um. As nebulosas, formações de poeira cósmica e gases, surgem a partir do encerramento de um ciclo: estrelas explodem quando estão prestes a morrer, lançando-se em todas as direções para virar outra coisa: nebulosa.

O livro *Expedição: nebulosa* (2023) está organizado em quatro seções – ou cinco, se contarmos o *post scriptum* –, a saber: 1) “Dias contados”, 2) “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)”, 3) “História natural”, 4) “Então descemos para o centro da terra” e v) “P.S.”. Ainda podemos dizer que *Expedição: nebulosa* (2023) é um livro formado por quatro poemas longos e um poema curto. Essa organização já embaralha o que seja poema único e o que seja propriamente uma seção, formado por outros poemas (ou não). Do ponto de vista da forma, a estrutura é marcada pela porosidade.

Diana Klinger, na orelha do livro, afirma que “*Expedição: nebulosa* tem muitas linhas de continuidade com as obras anteriores de Marília Garcia” (2023), o que aponta para as retomadas, releituras, operadas no interior de sua obra. Esse movimento leva a poeta a desentranhar o passado, escavar memórias. Como ressalta Klinger, “[e]ste livro é uma *elegia*, uma *elegia inversa*, em que as memórias se projetam para a frente” (Garcia, 2007). O conceito de *elegia inversa* está exposto no poema “Então descemos para o centro da terra”, mais precisamente em [3. Elegia]:

emmanuel hocquard define a elegia
como um *gênero poético*
que expressa tristeza e melancolia
“elegia” de *elegos*: canto de luto
ele diferencia *elegia clássica*
da *elegia inversa*: na clássica
o sujeito nostálgico *escava* o passado
em busca de elementos para poder choramingar
o elegíaco inverso invoca a memória
para trazer algum elemento para o presente
ele recolhe fragmentos
tentando *refazer* o passado
ele interfere no que encontra projetando pra frente (futuro)

ele também escava as memórias
mas quer encontrar pedaços de falas de palavras
de enunciados
para escrever um canto de luto
ele parte do passado e começa a tomar notas
- até que de repente encontra alguma coisa
que pode ser decisiva
seria possível escavando as raízes
transformar o passado?
(Garcia, 2023, p. 88-89)

Não se trata somente da ressignificação da elegia como “gênero poético”, e sim de uma maneira de interrogar o passado, de “interferir”, muito próximo daquilo que Didi-Huberman chama de “remontagem do passado”, por meio de uma “admirável forma impura, de análise e de imaginação”⁷ (2018, p. 124), para tornar legível o que porventura não tenha sido perce-

⁷ É assim que Didi-Huberman se refere ao livro de G. Sebald, *Austerlitz*, e como analisa os filmes de Harun Farocki e de outros, associando o processo de montagem e remontagem à visibilidade e legibilidade da vio-

bido – seja no plano íntimo, seja no coletivo. Não se trata somente de escavar o passado para lamentá-lo, mas de fazer do próprio presente um campo de investigação para interferir no futuro. Escavar o passado não é apenas uma forma de lamento, mas uma maneira de fazer do presente um campo de investigação para interferir no futuro. O lamento pelo que se foi, pelos que se foram, expressa tanto a ausência, a privação ou a amputação de algo, como a presentificação dos lugares por onde se passou, de pessoas que morreram, sendo que a perspectiva autobiográfica não é um ponto menor na elaboração da ideia de um presente que é vivenciado, marcado pela investigação e reflexão do *que acontece*, do que aconteceu e que projeta um porvir.

O teor autobiográfico que se instala quando Garcia trata da gênese em seus poemas inibe o regime de *metaforização*, opacidade e imprecisão que poderia tomar conta da imagem da nebulosa, presente no título do livro. O processo ecfrásico traz a expedição para a concretude dos fatos ao ser relacionada com a mudança, em 2013, do Rio de Janeiro para São Paulo, empreendida pela poeta. Trata-se de um acontecimento que marca a sua poesia. A saída de uma cidade solar para outra reconhecida pela garoa e a poluição, com seus barulhos, construções e demolições, afeta a sua poesia, preenche-a de uma urbanidade mais soturna. A relação com o alto, o ar, permanece, mas é ao rés do chão, como andarilha, que ela percorre a nova cidade.

É curioso como em “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)”, poema-seção sustentado pela repetição da pergunta “*quanto tempo dura o presente?*”, em itálico nessa versão do livro⁸ (Garcia, 2023, p. 39, 44, 48, 54), a centralidade seja dada à espacialização. Se por um lado a passagem do tempo redefine as reflexões sobre as coisas do mundo, por outro é a passagem sobre o lugar que solicita atenção, que afeta o sujeito que passa, a passante. A ambientação, mais do que a reprodução dos lugares, é a busca pelo reconhecimento do lugar, que se dá quando se estabelecem redes de afetos. A passagem é, assim, a experiência sobre a paisagem, que deixa de ser percebida como tal quando o sujeito se insere nela. A experiência cartográfica de sobreposições, possível apenas no sistema de representação como experimento artístico, passa a ser sensorialmente factível:

estou num ponto específico de são paulo
mas é como se estivesse num ponto específico do rio
a sensação tem mais relação com
o deslocamento pelo espaço do que com
a paisagem em si
ou seja relaciona-se mais com a

passagem
do que com a
paisagem
(Garcia, 2023, p. 43-44)

A cidade que foi abandonada turva a visão, funde-se com a que está sendo descoberta. No processo inicial de reconhecimento espacial, São Paulo é uma abstração, uma conceitua-

lência oculta no saber histórico.

⁸ Na versão da revista *Serrote* n. 32, na qual foi publicado como poema-ensaio, não está em itálico e intitula-se “Expedição nebulosa (anotações) – em 9 atos + um diálogo”, indicando as mudanças de uma publicação a outra.

ção feita por um outro, no caso Haroldo de Campos, que a nomeia de “cidade-palimpsesto”: “quando fui morar em são paulo/ passei a conviver com a ideia da/ cidade-palimpsesto/ mas ela se transformou em outra coisa” (Garcia, 2023, p. 43). Essa “outra coisa” surge após muitas “expedições”, nas quais o sentimento de perda sobrepõe as duas cidades, até o reconhecimento de que se trata apenas de um “eco”, como na escultura de Richard Serra: “apesar de iguais não têm a mesma angulação/ apesar de iguais são diferentes”⁹ (Garcia, 2023, p. 48). Como o início de um ciclo coincide com o fim de um outro, São Paulo é um *transporte* para a cidade perdida, com a carga de sentimentos de euforia e de melancolia advinda daí. Ver a outra cidade é *des-ver* a cidade onde se pisa. Primeiro, vive-se a tristeza da perda, para depois experimentar a alegria de perder-se na nova cidade, isto é, reconhecê-la, experimentá-la, tratá-la em suas especificidades. Essas vivências, marcadas pela melancolia, caracterizam as imagens de ruínas que compõem as grandes metrópoles do mundo, ligando-as à violência do desaparecimento das coisas e das pessoas. Susan Sontag, no texto *Sob o signo de saturno*, ao analisar o caráter melancólico de Walter Benjamin, afirma que “são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo. Ou, melhor, é o mundo que se rende à minuciosa investigação do melancólico, como não se rende a ninguém mais” (1986, p. 92). Não há como entender o poema “Expedição: nebulosa (*dez atos + diálogo*)” sem observar o olhar contemplativo, atento, próprio de quem sofre. Os sentidos estão aguçados na inspeção da cidade, demoram-se nas coisas, como na grua que carrega a obra *echo*, de Richard Serra. O melancólico tudo vê, mas *a sua maneira*. Olha com atenção para os vestígios, os ruídos, a ponto de retornar, refazer o caminho, sempre se deparando com algo mais do que aparentemente busca:

um dia fui ver a escultura *echo*
do richard serra
já instalada
[...]

ao olhar a av. paulista de cima
vi esta cena:
um equilibrista na corda bamba
em cima do vão do túnel
e um homem dançando com um guarda-chuva
na parte de baixo do vão
dando a ilusão de estar também na corda bamba
espaços sobrepostos num único ponto
(Garcia, 2023, p. 47-48, grifo da autora)

A fotografia dessa cena, no poema-ensaio da revista *Serrote*, não extingue o aspecto interiorizado da caminhante que, absorta em suas questões, anota o que vê a partir de uma falta primordial, que pode ser a do amigo morto, sugerindo que a fratura do poema, o seu sentido de ruína, não diz respeito apenas à interiorização do sentimento de desalento diante dos escombros das cidades. Constituído de “atos”, à maneira de uma peça teatral, que vão sendo acrescidos a cada nova versão, e de um diálogo, o longo poema “Expedição: nebulosa (*10 atos + diálogo*)” responde à sua questão de quanto tempo dura o presente, ao incorporar textos que atestam a inevitabilidade da perda diante da passagem do tempo. Na

⁹ O espaçamento é do original.

concepção inicial do poema, o amigo Victor Heringer está vivo, intervém no poema, insere-se nele através de uma imagem (ausente do livro); é um escritor promissor, reconhecido pela singularidade de sua escrita. E é uma das pessoas com quem Garcia se sente à vontade para compartilhar suas ideias. Porém, antes que o poema finde, ele estará morto, e um dos atos será a lembrança de um ano da sua morte, configurando-se como uma espécie de endereçamento que apenas em parte chega ao destinatário, quando a voz do poeta ecoa por meio de trechos de sua obra. Alguns dos versos em forma de diálogo são marcados pelo espaço vazio do silêncio e da incompletude:

[diálogo]
eu disse
oi, você sumiu.
e ele disse:

eu disse
como anda o tempo por aí?
e ele disse:
(Garcia, 2023, p. 55)

Contraditoriamente, a “voz” de Heringer está presente. A primeira interpelação “oi, você sumiu” é o título de um dos seus vídeos, um agrupamento de mensagens telefônicas endereçadas a ele que reclamam de seu sumiço¹⁰. São dizeres de queixas de sua rede de afetos, prenunciando a ausência que, com sua morte, se instalará como essa presença que registra uma falta, causando uma dor aplainada pela passagem do tempo. Mais do que em qualquer outro momento do livro, o tom melancólico reverbera a conhecida expressão de Sigmund Freud (2011, p. 59), “queixar-se é dar queixa” do desaparecimento precoce e inesperado. Ainda que seja uma queixa contida, sem a violência de uma acusação explícita, ressoa um tom baixo de censura tão comum naqueles que sobrevivem, acusando o desaparecimento do amigo. O tom cordial é quebrado pelas interpelações, feitas apesar de se saber que o outro não poderá responder senão por indícios de sua ausência, pois somente “responde” com o já dito, e não mais com o que ainda seria dito no “presente”. O eu que se dirige, por meio do lamento do vazio, delata o sumiço do outro que, como amigo, *deveria* responder. A ideia de que cabe aos amigos a construção de todo um mundo sofre uma interrupção diante da morte, que toma o lugar do vivo.

e eu disse
que ele deixou buracos nos mapas
que não dá para ver as linhas com precisão

e eu disse
você sabe como se faz
para afundar as linhas do poema?
e ele disse:
as linhas.
(Garcia, 2023, p. 56)

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/@automatografo/videos>. Acesso em: 26 maio 2023.

Talvez mais triste do que o não dizer das respostas anteriores, seja esse solitário dístico “e ele disse/ *as linhas*”, que funciona como uma espécie de “citação órfã”, desgarrada de seu lugar de origem, confirmando que o amigo já disse, já teve o que dizer, sobre “as linhas” e que não mais poderá dizer para além do já dito, fazendo com que esse longo poema seja uma elegia destinada ao amigo morto, contra o amigo morto. Lembra a fórmula comentada por Derrida, em *Politiques de l'amitié*, “Oh, meus amigos, não há amigo” (1994, p. 219)¹¹, no qual justamente o filósofo alude à condição afetiva, ética e política da amizade, reiterando que quando o amigo não está presente, vivo, para receber a queixa, considerando-a justa ou não, resta a reclamação que não encontra um destinatário certo, pois a quem se dirige já não está mais ali (Derrida, 1994, p. 14).

“Expedição nebulosa”, como especificado no poema-seção do livro de 2023, é também o último trabalho de Garcia feito com Heringer. Essa história é contada pela poeta em um texto no *blog* da Companhia das letras:

No primeiro ano da sua morte, escrevi um texto em que “conversamos” um pouco. Chamava-se “Expedição nebulosa”, que era o mesmo nome de um trabalho que fizemos juntos: um poema meu para o qual você fez uma intervenção visual (imagem que abre o *post*). O novo “Expedição nebulosa”, feito já depois da sua partida, trazia falas suas, versos seus e conversas nossas. Agora eu falo sozinho, continuo nesta expedição, mas queria ter você aqui perto (Garcia, 2020, on-line)¹².

Nesse texto, a emoção, o pranto, estão mais visíveis do que nos poemas endereçados a Heringer em *Expedição: nebulosa* (2023), o que enfatiza a coerência com que Garcia conduz a sua obra poética, cuja contenção de emoção é tema e forma. No poema, o tom é informativo, com o uso de uma linguagem que rouba o *pathos*, a entrega ao luto, a favor da contextualização. Na revista *Serrote* e na postagem do *site*¹³, a intervenção gráfica de Heringer remete-se à “Nebulosa cabeça de cavalo”, uma das mais conhecidas nebulosas devido ao seu formato. O desenho de Heringer que aparenta o de um monstro mitológico está sobreposto em um mapa do oceano ártico, mais especificamente na calota polar ártica, cujo centro faz parte do corpo do ser monstruoso: “meu poema se chamava ‘expedição nebulosa’/ o trabalho dele era uma intervenção gráfica/ sobre um mapa/ da ‘calota polar’” (Garcia, 2023, p. 53).

Apesar do tamanho desproporcional, ao cobrir boa parte das linhas convencionais do mapa, exprimir uma sensação de grandeza por estar em cima, acima, de mares e territórios, há qualquer coisa de frágil, de curvo, no “monstro” grafado por Heringer. Esse desamparo, no poema, encontra sua expressão máxima no verso final: “**e ele não respondeu mais**” (Garcia, 2023, p. 56), em negrito, para não restar dúvidas, sugerindo que o silêncio é um vazio apenas na página; na história que está sendo contada, o vazio é o lugar do desaparecido.

“Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)” narra, assim, um trajeto, de uma cidade à outra, de uma condição de amizade à outra, ao mesmo tempo em que investiga o estatuto do poema. As ruínas das cidades estão expostas, com as misérias costumeiras, e são nelas onde a vida está exposta aos escrutínios do poema: “[...] e eu penso que tudo vai/ na realidade

¹¹ “O mes amis, il n’y a nul amy”. Tradução nossa.

¹² Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/blogDaCompanhia/Post/5810/um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 26 maio 2023.

¹³ Expedição nebulosa, *intervenção visual de Victor Heringer*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5810/um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 26 maio 2023.

pouco a pouco/ desmoronando/ mas/ tento firmar os pés no chão” (Garcia, 2023, p. 41). Garcia transita entre o exterior e o interior, o pessoal e o histórico, dando-lhes sentidos de maneira a estar como poeta muito próxima do seu sujeito lírico, a quem dá nova configuração.

A modernidade problematizou a constituição do sujeito lírico, tanto do ponto de vista da criação (Baudelaire, em *As flores do mal*), como do ponto de vista teórico (Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*), fazendo-o desalojar-se de si e precipitar-se no outro. Surgia por meio desse gesto o antilirismo moderno que, na poesia brasileira, manifesta-se tanto na poesia de Drummond, como na de João Cabral. Sob o signo da despersonalização e da impessoalidade, promovendo a “instauração do sujeito como lugar de alteridade” (Camargo, 2011, on-line), “[a] subjetividade lírica moderna se representa dissociada de imagens que possam estabelecer uma imediata identidade sensível entre poeta e sujeito lírico” (Camargo, 2011, on-line). Esse embate quase não encontra eco na poesia contemporânea, pois a fratura entre o eu empírico e o sujeito lírico mais embaralha-os do que os distancia. Segundo Camargo, o que se tem na contemporaneidade é “a ilusão de identidade entre o eu empírico e sua figuração no poema” (2011, on-line). Essa ilusão não pode, no entanto, ser motivo para que a identidade (ou ilusão de) entre o eu lírico e o eu empírico esteja pautada na noção de verdade. É preciso considerar que o sujeito lírico, como dito pelo poeta Paulo Henriques Britto (2008, p. 14), “é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas”.

Na poesia de Garcia, o sujeito lírico, ou a voz lírica, ou as múltiplas vozes não são da ordem da impessoalidade tão afeita às máscaras da poesia moderna. As nomenclaturas convencionais não dão conta dessa instância poética, porque poderia até ser voz narrativa, já que estamos diante de “*poemas com passos de prosa*” (Garramuño, 2014, p. 103). A identificação com o eu empírico da poeta, como é próprio da poesia contemporânea, sobretudo daquela filiada ao autobiográfico e que assume a condição de linguagem que toca o mundo real, é da ordem do impasse. Siscar, ao comentar sobre Ana Cristina Cesar, cuja poesia é *desentranhada da vida*¹⁴, diz que, nessa condição, o sujeito “se constitui e se modula pela relação nervosa com o leitor, ou melhor, com aquilo que, na retórica da interlocução, aponta para um transbordamento do sujeito, do espaço delimitado da subjetividade da própria poeta” (Siscar, 2011, p. 24). Ainda de acordo com ele, essa performance resulta em uma poesia modulada por “efeitos de espontaneidade, sinceridade, franqueza, alusões constantes que guardam os aspectos de acontecimentos pessoais e de segredos íntimos” (2011, p. 23).

Em Garcia, “o sujeito do poema” observa, analisa, posiciona-se, enfim, pensa no poema *no próprio espaço poético*, fazendo coro a uma reflexão da poeta Ana Martins Marques presente na poesia “Lugar para pensar”: “Uma coisa que nunca entendi é por que/ em geral se acredita que o poema/ não é lugar para pensar” (2021, p. 26). Dito de outro modo, o “lugar para pensar no poema” é *no próprio poema* e, por ser assim, a poesia de Garcia deriva os sujeitos experimentando diversos modos de inscrição. Abre-se uma cadeia aparentemente infinita de relações conjugadas por um “eu” que as remonta, extraíndo daí o que lhe afeta. Os poemas são resultado de montagens marcadas pela errância; quando se *começa*, não se sabe *aonde vai chegar*, se em um acontecimento pessoal ou histórico: “durante o processo alguma

¹⁴ Essa condição poética é ainda anterior à Ana Cristina Cesar e, talvez, o caso mais emblemático da literatura brasileira esteja no “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira (2009, p. 136). No ensaio “Poema desentranhado”, David Arriguicci Jr. destaca que Bandeira apresenta a poesia “na sua forma descarada” (1990, p. 89), embaralhando as fronteiras entre a arte e a vida.

coisa pode acontecer/ e em vez de ir do ponto A ao ponto B/ acabamos chegando no ponto C” (Garcia, 2023, p. 85-86). Essa passagem de um para outro, ou mesmo fusão, faz com que a leitura de acontecimentos históricos se deva à experiência singular da observação e da reflexão, que depura o que vê, tornando a visão pensável. Em “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)”, a escultura de Serra leva à memória do amigo morto. No poema-performance “Então descemos para o centro da terra”¹⁵, a decisão do sujeito lírico de observar e anotar “memórias leituras coisas que estão pelo caminho/ como passar de A a B”¹⁶ (Garcia, 2023, p. 85-86) extrai do “infraordinário”, expressão de Georges Perec, uma montagem que dispõe sobre um mesmo plano acontecimentos muito distintos. Um olhar que se delonga é um olhar que exige, que pesquisa, rememora, reflete; em suma, que faz uma montagem de situações, fatos, memórias, falas, gestos e artes de outras pessoas, para que “o que fica à mostra/ [...] só um pequeno pedaço”, nas “vias subterrâneas”, possa “sair de dentro da terra/ na direção do céu/ *anábasis*” (Garcia, 2023, p. 98-99), como o vermelho sangue das plantas da *Operação Tutoia*, de Fernando Piola. Montar, nesse sentido, é, como afirma Didi-Huberman ao tratar da obra cinematográfica de Harun Farocki, fazer uma “crítica da violência”, sendo que “[p] ara criticar a violência é preciso descrevê-la (para tanto, é preciso saber olhar)” (2018, p. 104). Não nos parece despropositado fazer essa relação, se pensarmos que estamos diante de um poema que assinala um gesto político de resistência, de sobrevivência.

A observação das raízes expostas da figueira que fica na Rua Tutoia, perto da casa onde a poeta então mora, em São Paulo; a memória da figueira centenária que fica na Praça XV de Novembro, no centro de Florianópolis, e a instalação *Operação Tutoia*, do artista Fernando Piola, são exemplos dessa montagem que “abre caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas” (Didi-Huberman, 2017, p. 113). O presente é também remissivo, permitindo a conjugação de diversos planos para dar conta das memórias convocadas pelas experiências. No caso da figueira da Rua Tutoia, o rastro da ditadura brasileira está no fato de essa árvore ficar no canteiro em frente ao 36º Distrito Policial, na capital paulista, prédio que foi sede do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), tudo isso dito no poema¹⁷:

em 2007
piola propôs à delegacia que fica na rua tutoia
de fazer um “trabalho paisagístico” no jardim deles
[...]
ele removeu parte das plantas do jardim da dp
e plantou em seu lugar sementes de espécies
com folhagem vermelha
conforme as plantas foram crescendo e saindo da terra
sua folhagem foi aparecendo:
e o contorno do prédio onde antigamente funcionava

¹⁵ Esse poema foi escrito em 2019. Até chegar na versão que está no livro *Expedição: nebulosa* (2023) passou por diversas modificações. Na versão para performance, “[o] trabalho conjuga a leitura de um texto e a projeção de imagens ao vivo” (Garcia, on-line). Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/ent%C3%A3o-descemos-para-o-centro-da-ter>. Acesso em: 03 jun. 2023.

¹⁶ O espaçamento é do original.

¹⁷ Essa sede do DOI-CODI foi considerada a mais repressiva no período da Ditadura Militar. Muitos presos políticos, como o jornalista Vladimir Herzog, foram torturados e mortos nesse lugar. (Cf. <https://jornalzonasul.com.br/delegacia-do-paraiso-pode-sair-da-tutoia/>). Acesso em: 03 jun. 2023).

o doi-codi foi ficando todo vermelho
o prédio parecia mergulhado no sangue que tinha sido
derramado ali
piola faz o vermelho passar pela raiz
(Garcia, 2023, p. 103)

A conjugação de ver-pensar-imaginar-relatar traduz-se em questionamentos feitos à História e às formas de esquecimento a que estamos submetidos, as quais são desmontadas pela disposição de extrair consequências do que se observa, como uma maneira de inquirir o presente: “ao ver a árvore/ penso primeiro nos fantasmas que rondam esse prédio/ depois penso na pesquisa das/ *mimosas* sobre a memória das plantas/ e fico imaginando debaixo da terra/ o eco das memórias de uma/ das raízes // *o que será que existe no lençol de areia da rua tutoia?*” (Garcia, 2023, p. 101-102). Tanto o poema “Então descemos para o centro da terra”, como a instalação *Operação tutoia* são gestos poéticos que tocam no político. São “elegias inversas” não somente por escavarem as memórias e recolocá-las no presente, mas também por fazerem da arte um campo de reflexão e de resistência, uma *operação* de recusa às engrenagens automatizadas: “nele a elegia inversa não é apenas/ um gênero poético/ mas *político*” (Garcia, 2023, p. 103). Garcia reivindica outros modos de tratar a dor no poema; Piola insurge-se contra a arte legitimada pelos museus e centros culturais e ressignifica o espaço símbolo de violência da ditadura, evitando, assim, o apagamento da memória. Em vez de “choramingar”, como faz o sujeito nostálgico clássico (Garcia, 2023, p. 89), escolhe-se lembrar, ou, dito de outro modo, “materializar a lembrança de uma violência silenciada” (Tavares, 2017, p. 33).

“quando tudo parece a ponto de desabar” (sobre as ruínas)

Na poesia de Garcia, as contextualizações, as descrições, os comentários buscam sustentar uma tese, mas logo a distende, ramificando-se em hipóteses com seu teor provisório e não conclusivo; assim, fatos não são dissecados, tais como seriam em um discurso filosófico ou histórico não afeito à contradição, e sim encobertos por “essa dimensão de simulacro ruinoso” que, ao invés de ameaçar uma obra, torna-a possível (Derrida, 1990, p. 69). O traço poético, corrompido pelo tom ensaístico e narrativo, torna-se, como dito, um indecível, com sua carga de indeterminação e inespecificidade, que se ramifica de um livro a outro.

Um exemplo é *Parque das ruínas*, livro publicado em 2018, que herda o que já existe sobre a impressão das cidades nos outros livros e, ao mesmo tempo, expande essa herança para *Expedição: nebulosa* (2023), o livro seguinte. A montagem das 36 imagens que compõem o texto de *Parque das ruínas* (2018) guarda a memória das cidades de afeto e de passagem, daí que já *conhecemos* o Rio de Janeiro do qual a andarilha sente falta em São Paulo, em *Expedição: nebulosa* (2023). Os rastros são mesmo pegadas sobre a noção de ruínas que chama a atenção no livro anterior:

Naquele momento no parque das ruínas
percebi que temos falado muito
essa palavra ultimamente: *ruína*¹⁸
(Garcia, 2018, p. 17)

Esse poema, que se abre sob os signos do nascimento e da morte (dedicado à Rosa, a filha, e a Victor, o amigo morto, tão presentes em *Expedição: nebulosa* [2023]), é constituído de três seções: 1) “Parque das ruínas”, 2) “O poema no tubo de ensaio” e 3) “p.s.”. Aqui, a interpelação dirigida ao imagético, ocasionada pela montagem de imagens, materializa as performances feitas pela poeta que conjugam palavra e imagem, desdobrando o que, nos outros livros, conta apenas com a força da palavra.

As imagens de ruínas, dentre elas a de prédios da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), sem marcações de autoria ou tempo, a não ser as dadas no poema, reforçam a dimensão da catástrofe¹⁹ que toma conta do tom momentaneamente apocalíptico do texto, reforçado pelo sujeito plural que lamenta: “não sabemos o que fazer/ quando tudo parece a ponto de desabar” (Garcia, 2018, p. 17), lamento que tenta reagir diante “[d]a realidade pouco a pouco/ desmoronando” (Garcia, 2023, p. 41) de *Expedição: nebulosa* (2023).

A topografia das lágrimas de Rose-Lynn Fisher, com uma série de fotos que inicia *Parque das ruínas*, é, nesse sentido, uma poderosa resposta sobre os modos de expressão da emoção no poema. Não é preciso provocar as lágrimas com um conteúdo de alto teor passional; no desdobrar das situações arruinadas, a alusão aponta o direito de prantear do sujeito diante das catástrofes. Agrupar uma série de imagens em torno das ruínas é fazer o sujeito se perguntar como “tocar o real” do seu tempo, na expressão de Didi-Huberman, deixando “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (Didi-Huberman, 2012, p. 207). É difícil “tocar o real” quando se tem a impressão de soterramento em sucessivas calamidades que geram um estado permanente de crise, daí a escolha da poeta por demorar-se em uma calamidade, no caso a que acomete à Uerj por causa do descaso das autoridades públicas, ser uma maneira de não dispersar os seus efeitos, conservando as suas cinzas como um lance para o futuro, buscando impedir a história como repetição. Como a “experiência de olhar e ver” as imagens do presente não é suficiente para responder ao que agora acontece (Garcia, 2018, p. 11-23), as imagens de Debret retiradas do museu são um modo de dar sentido à perplexidade, de reapresentar o modo “oficial”, “pitoresco” do pintor de ver o Brasil colonial, em uma tentativa de compreender a imagem arruinada que parece representar hoje o país.

O processo de reconhecimento de Paris, nesse poema, é bastante similar à inquirição feita às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, cidades de afeto e de memória (como se diz sobre Florianópolis em [5. *projeto de casa*] e em [9. *Uma figueira*], partes do poema “Então descemos para o centro da terra”)²⁰. Ao destacar o sentimento de estrangeiridade, o ímpeto

¹⁸ O espaçamento é do original.

¹⁹ Essa passagem do poema alude à crise pela qual passava, à época, a Uerj, mas também à crise em que o Brasil estava mergulhado devido à situação da política brasileira, sem políticas públicas que garantissem condições mínimas de subsistências e dos direitos básicos de educação.

²⁰ As partes a que fazemos alusão são estas: “*um mapa feito com espaços da memória afetiva// juntando santa teresa no rio de janeiro/ com o bairro paraíso em são paulo/ com florianópolis/ mas em vez disso/ acabo fazendo um mapa das/árvores da minha rua com a raiz aparente*” (Garcia, 2023, p. 92), “*o voo tinha escala em Florianópolis/ cidade da memória/ onde mora a minha avó e minhas tias*” (Garcia, 2023, p. 97).

do registro parece se assemelhar ao de Debret, mas apenas em parte, pois a pretensão de compor um retrato que dê conta de apontar modos de vida do lugar é retraída:

como eu não sabia o que eu queria entender
decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:
todos os dias deveria tirar uma fotografia
do mesmo lugar / na mesma hora
e partir dela para fazer o diário
(Garcia, 2012, p. 23)

É o gesto de marcar a singularidade, de “dizer algo sobre [o] estar aqui”, mantendo o ímpeto solitário da incursão – “[*isso aqui é uma expedição*]” (Garcia, 2018, p. 25), sem incorrer no risco do pitoresco: “não queria ver algo além mas o próprio lugar/ talvez com a foto pudesse recortar um instante/ um fotograma”²¹ (Garcia, 2018, p. 26). A determinação de reduzir o ângulo de visão, na escolha de um ponto fixo para fotografar todos os dias no mesmo horário, produzindo imagens quase estáticas, no entanto, não rompe de todo com o princípio de “ir além”, e o poema próximo ao diário explicita essa impossibilidade. O histórico irrompe o fora do quadro das imagens²², gerando a inquirição: “*então volto até a foto do dia do atentado: 7 jan 15. / seria possível ver algum indício do que aconteceu?/ e na foto do dia seguinte? vejo apenas um caminhão com a/ caçamba amarela 4 pessoas andando*” (Garcia, 2018, p. 47).

O fato de as imagens não mostrarem o que foi um dos momentos de maior tensão da história recente francesa não apaga a diferença dos gestos, contrapondo as figuras dos censores à da poeta. No instante mesmo em que a poeta produz um arquivo de memórias (fotografias, diário), realiza-se um brutal apagamento de arquivos, e não apenas dos já produzidos, mas dos que ainda seriam realizados pelas pessoas que tiveram suas vidas ceifadas pelo ato de barbárie. Didi-Huberman, sobre o caráter lacunar do arquivo, lembra que “frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu” (2012, p. 211). Assim, um arquivo é também, ou sobretudo, a memória de outros arquivos que não puderam existir.

Não há prova documental dos atentados nas imagens produzidas pela poeta às 10h da manhã do dia 7 de janeiro de 2015 e, contraditoriamente, há provas de uma maneira fantasmal. Os fotogramas não dão conta de “tocar o real” no seu horror absoluto, mas o que cerca essas imagens atesta uma investigação sobre os modos de inscrição do real na poesia e reforça a concepção de que qualquer resposta às injunções passa por inquirir sobre a dificuldade de representação, sem, entretanto, afirmar a sua impossibilidade. Jacques Rancière, acerca desse debate, reflete que “[a] arte se faria testemunha do ‘acontece’ que sempre ocorre antes que sua natureza, seu *quid*, seja apreensível, testemunha do que há de inapresentável no cerne do pensamento que quer assumir a forma sensível” (2012, p. 142). A “busca do espectro”, que pode ser tanto do que está ausente como do que passou, configurada nas últimas quatro imagens do poema, é tanto uma constatação (“não vejo”), uma inquirição (“você veem alguma coisa”), como uma busca (“olho ao redor e procuro”) e um achamento (“e vejo ao longe”) ao que está prestes a desaparecer, mas que não desaparece de todo porque é visto

²¹ O espaçamento é do original.

²² Essa passagem do poema refere-se ao atentado ao jornal francês *Charlie Hebdo* ocorrido em 07 de janeiro de 2015, em Paris, resultando em doze pessoas mortas e cinco feridas gravemente.

de relance e atualizado por meio de correlações, isto é, retirado do seu caráter de ruína. Esse é o trabalho de Garcia, o de continuar fazendo, mostrando, no momento mesmo em que se destaca a dificuldade de fazer. Justamente porque é difícil e não há mais como definir uma fórmula de apresentação da imagem ou da palavra, continua-se tentando.

p.s.: “tudo veio para partir” (sobre o luto da mãe)

O poema que encerra *Expedição: nebulosa*, como ocorre em *Parque das ruínas*, está em forma de *post scriptum*, como um fora, que escapa da lógica do texto, remarcando a sua diferença. É destinado à mãe, que morre enquanto o livro é finalizado. Essa anotação chama a atenção devido à economia do registro da perda e da composição do luto. A forma abreviada do registro, sem correspondências ou reiterações, indica outro procedimento, sugerindo um trauma que não encontra paralelo e, como tal, ainda não pôde ser elaborado, senão por meio do sumário “sim” que atesta o “fim”. Por não haver distensão ou sobreposição de tempos, tão comuns na poesia de Garcia, não sabemos muito sobre essa morte; não há contextualização, nem o fato está rodeado de outros acontecimentos ou referências aparentes. A morte da mãe não atravessa o livro, a não ser de maneira velada, como um segredo, um *não se diz* que se materializa em um eufemismo: “estava terminando este livro/ quando minha mãe se foi” (Garcia, 2023, p. 109), que subtrai o “quando minha mãe morreu”. A palavra impronunciável, entretanto, é o que conceitua o livro: “este livro é uma/ elegia/ que afunda/ com você” (Garcia, 2023, p. 110), dirigida ao “ela” do início do poema (“qual o ritmo/ do fim? era o que eu queria/ perguntar a ela agora” [Garcia, 2023, p. 110]), ou ao “você” dos versos “você vai/ eu fico” (Garcia, 2023, p. 109).

A economia de palavras do “você vai/ eu fico” não impede a sugestão do eco rosiano de “A terceira margem do rio”, quando o filho grita: “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” (Rosa, 2001, p. 85). Garcia registra essa marca de luto que atualiza em nossa cultura a culpa freudiana (shakespeareana?) do herdeiro, do sobrevivente. Não poder substituir o lugar do morto nem salvar quem lhe deu a vida gera um desejo conflitante de abertura à vida, comum ao enlutado: diante do fim, afirma-se um sim, que é disposição de vida. Barthes, no seu *Diário de luto*, chama de “gosto de viver”, “desmobilização”, “construção afobada do futuro = futuromania” (2011, p. 10). Essa dimensão do luto não deixa de ser uma tentativa de ultrapassá-lo, mantendo a presença do morto como vivo; é pelo outro que resistimos no presente e nos lançamos ao futuro: “pode ir/ o fim aqui é um/ sim” (Garcia, 2023, p. 110). A aliança, marcada pelo entrelaçamento do nome das duas (“lia cabe em/ marília”), não se rompe com esse “sim”, pois a memória opera seus desdobramentos, constitui a história das lágrimas, mesmo quando, por reverência, por pudor talvez, sejam apenas um piscar: “a memória entra/ pelos olhos/ e pisca” (Garcia, 2023, p. 110).

Concebe-se, portanto, uma poética cuja ética está ao lado dos vivos, é a favor da vida, apesar ou por causa dos mortos que a compõe. Alguns títulos de *Expedição: nebulosa* (2023), considerando apenas a semântica, dizem o contrário, tamanha a expressão da falta: “tudo veio para partir”, “*still life*”, “ocean 1212W”, “dias contados”, “perder o chão”, entre outros. Adentrar nesses poemas também reforça a sensação de perda, de queda, de morte: “[...] e eu penso que tudo vai/ na realidade pouco a pouco/ desmoronando/ mas/ tento firmar os pés no chão [...]” (Garcia, 2023, p. 41); “[...] recebe a chamada de morte/ e diz: *daqui não*

sinto nada [...]” (Garcia, 2021a, p. 29). Por que, então, defender uma estética dos vivos nessa poesia que, sem destacar a emoção como princípio, evoca Saturno como um planeta sem superfície, revelando o seu caráter aterrador, monstruoso?²³

saturno não tem superfície
não tem chão é um planeta feito
de gás com um pequeno núcleo de
rocha e metais

não ter onde pisar é estarrecedor²⁴
(Garcia, 2023, p. 77)

Uma resposta talvez esteja no poema “História natural” que abre o livro e denomina uma de suas seções. Em seu sentido anacrônico, “História natural” é a história dos vivos, de todos os viventes, dos seus ciclos, que incluem, como sabemos, nascimento e morte, passado-presente-futuro. Como já explicado por Garcia, é um poema que surgiu de um outro com o mesmo título, do poeta Cacaso, o qual, para ela, “não deixa de ser uma espécie de ‘autobiografia’ ao tratar da herança e filiação” (2019, on-line)²⁵. É o que está no poema de outro modo: “penso num poema do cacaso/ e na américa latina do futuro/ que um dia ele quis imaginar” (Garcia, 2023, p. 09), o qual ressoa o de Cacaso: “Vejo meu filho respirando e absurdamente/ imagino/ como será a América Latina no futuro (Brito, 2012, p. 166).

Como está espriado em toda a poética de Garcia, as questões de herança e filiação não dizem respeito apenas ao núcleo familiar que compõe esse poema com seu estrato autobiográfico. A perspectiva do outro naturalmente expande o que é da ordem do íntimo (pai, mãe, tia, filha) para a reflexão sobre o estado de coisas do mundo (o ideário de futuro não concretizado acerca da América Latina). E isso sem deixar de atestar uma certa melancolia pela diferença entre o dito e o pensado, o vivido e o imaginado, com poemas que sustentam, quase sempre, o assombro de que “o mundo não é o que pensamos”, como dito no final dessa outra “História natural”, que é o poema de Drummond (2025, p. 864), justamente pela carga de solidão e dor que comporta.

Referências

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

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²³ A relação de Saturno “como o astro que governa o melancólico, astro das contradições, da inteligência e da contemplação, da apatia e do êxtase, da renúncia e do sacrifício [...]” (Peres, 2011, p. 49) é uma das vertentes mais correntes acerca da melancolia, o que nos faz ler o poema sob esse prisma, pois, mais uma vez, Garcia apenas fornece um dado sobre o planeta para então estabelecer o “sem chão” do planeta com o sentido metafórico de “perder o chão”, título do poema.

²⁴ O espaçamento é do original.

²⁵ Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/4749/algo-de-bom-no-mundo-da-poesia>. Acesso em: 01 jun. 2023.

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de abril de 1977 – 15 de setembro de 1979*. Trad. Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso). *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia: criação e tradução. *Ipotesi*, Juiz de fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Poesia-criacao-e-traducao.pdf. Acesso em: 07 mar. 2024.
- CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. Congresso Internacional da Abralic, 12. *Anais [...]*, 2011, Curitiba: UFPR. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1196-1.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: Ed. Galilée, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFSC*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível em: file:///C:/Users/periodicos/Downloads/POSAdmin,+12_Georges_Didi-Huberman.pdf. Acesso em: 07 mar. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história, I. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história, II. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021a.
- GARCIA, Marília. Algo de bom no mundo da poesia. *Blog da Companhia*, 2019. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/4749/algo-de-bom-no-mundo-da-poesia>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. *Encontro às cegas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. (Coleção Moby Dick)
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- GARCIA, Marília. *Então descemos para o centro da terra*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SRQUzf8qMec>. Acesso em: 03 jun. 2023.
- GARCIA, Marília. Marília Garcia é... [Entrevista concedida a] dani e diogo. *Revista Garupa*, mar. 2016a. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4/>. Acesso em: 07 mar. 2024.

- GARCIA, Marília. *Estrelas descem à terra: do que falamos quando falamos de uma hélice?*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9786559213597/expedicao-nebulosa>. Acesso em: 02 jun. 2023.
- GARCIA, Marília. Expedição nebulosa (anotações) – em 9 atos + um diálogo. *Revista Serrote*, São Paulo, 32, p. 02-25, jul. 2019.
- GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- GARCIA, Marília. [Entrevista concedida a] Victor Heringer. *Revista Pessoa*, 10 out. 2014. Disponível em: <https://revistapessoa.com/artigo/748/marilia>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016b.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GARCIA, Marília. Um recado na secretária eletrônica. *Blog da Companhia*, 2020. Disponível em: <https://wwwh.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 26 maio 2023.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021b.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GONÇALVES, Carina Santos. *Por uma poética do eco em Marília Garcia*. 2021. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/39469>. Acesso em: 29 maio 2023.
- GORMLEY, Antony. *Blind light*. 2007. Disponível em: <https://www.antonygormley.com/works/making/blind-light>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- HERINGER, Victor. Expedição nebulosa, intervenção visual de Victor Heringer. In: GARCIA, Marília. Um recado na secretária eletrônica. *Blog da Companhia*. 2020. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5810/um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 26 maio 2023.
- HERINGER, Victor. Li este novo livro.... [orelha do livro] In: GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021b.
- HERINGER, Victor. *oi você sumiu (Victor Heringer)*. [S. l.], 08 mar. 2018. 1 vídeo (4m21s). Publicado pelo canal Patrícia Porto, série “Arquespélago”, 2012. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/blogDaCompanhia/Post/5810/um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florência. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- KLINGER, Diana. *Expedição: nebulosa* tem... [orelha do livro] In: GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 100-137.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.

- PIOLA, Fernando. Operação Tutoia. *Mapeamento jardinagem territorialidade*, dez. 2012. Disponível em: <https://mapeamentojardinagemterritorialidade.wordpress.com/operacao-tutoia-fernando-piola/>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DELEGACIA do Paraíso pode sair de Tutoia. *S. Paulo Zona Sul*, História, 10 set. 2021. Disponível em: <https://jornalzonasul.com.br/delegacia-do-paraíso-pode-sair-da-tutoia>. Acesso em: 3 jun. 2023.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ: 2011. (Coleção Ciranda da Poesia).
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- TAVARES, Andréa. O monumento é de papel crepom e não tem porta. Seminário Internacional sobre arte pública em Latinoamérica, 5. *Anais [...]*. Buenos Aires, México D.F.: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires; Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2017. p. 33-49. Disponível em: https://geaplatinoamerica.org/wp-content/uploads/2017/11/V_Seminario_Internacional_sobre_arte_publico_GEAP_-Latinoamerica_2017.pdf. Acesso em: 03 jun. 2023.
- VELOSO, Caetano. *Qualquer coisa*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips: 1990. 1 disco compact (41min): digital, estéreo.