Nada se perde, tudo se transforma (em Marília Garcia)

Nothing is lost, everything is transformed (in Marília Garcia)

Rayi Kena Ferraz da Cunhaⁱ (UFRJ)

Resumo: O presente trabalho, resultado de uma recente dissertação de mestrado, visa apresentar uma leitura crítica do poema "O poema no tubo de ensaio" publicado no livro *Parque das Ruínas* (Luna Parque, 2018) da autora Marília Garcia a partir de uma perspectiva cerrada de leitura, do close reading (mas não só). Acreditamos que a poeta carioca para operar largamente a metatextualidade e a conceptualização de seus textos se vale da repetição obsessiva e da reiteração reflexiva enquanto instrumentos não só de escrita, mas de sua própria percepção de mundo. A repetição parece superar o caráter eminentemente linguístico e estilístico da figura de linguagem e alcança um extrato de meio de expressão em si, inclusive, como meio de expressão em suas performances literárias. Para nossa fundamentação teórica partimos de pensadores sobre o campo experimental da literatura, como os argentinos Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017); passando também pelas professoras brasileiras Ana Maria de Alencar e Ana Lúcia Moraes que pensam a escrita restritiva e a escrita "oficinal" na tradição literária e também pela Marjorie Perloff (2013) com sua pesquisa sobre poesia citacional. Apostamos que ao nos valermos de uma leitura cerrada do texto não estamos abandonando características do poema, pelo contrário, estamos buscando construir uma análise que conheça e reconheça a materialidade do texto poético e possa desenvolver-se conjuntamente a tal matéria.

Palavras-chave: poesia contemporânea; Marília Garcia; repetição.

Abstract: The present work, result of a recent master's thesis, aims to present a critical reading of the poem "O poema no tubo de ensaio" published in the book *Parque das Ruínas* (Luna Parque, 2018) by author Marília Garcia from a close-reading perspective (but not only). We believe that the carioca poet to operate the metatextuality and the conceptualization of her texts largely uses obsessive repetition and reflexive reiteration as instruments not only of writing, but of her own perception of the world. The repetition seems to overcome the eminently linguistic and

stylistic character of “figure of speech” and reaches an extract of means of expression in itself, even as a mean of expression in hers literary performances. For our theoretical foundation we started with thinkers of the experimental field in literature, such as Argentines Gonzalo Aguilar and Mario Cámara (2017); also by Brazilian teachers Ana Maria de Alencar and Ana Lúcia Moraes who think of restrictive writing and “official” writing in literary tradition and also by Marjorie Perloff (2013) with hers research about “citational” poetry. We bet that by using a close reading perspective of the text, we are not abandoning the characteristics of the poem, on the contrary, we are seeking to build an analysis that knows and recognizes the materiality of the poetic text and can develop together with that matter.

Keywords: contemporary poetry; Marília Garcia; repetition.

1. Antes, o trailer.

Propor uma análise da poesia de Marília Garcia é uma tarefa que demanda, antes, uma exposição da relação proeminente da autora com a **performatividade** e o **experimento**. O texto trazido para nosso *corpus* foi criado para ser **falado** em eventos acadêmicos e só posteriormente foi publicado em livro (pedindo, então, outro procedimento). O poema que foi publicado no livro mais recente da autora, *Parque das ruínas* (Luna Parque;2018), intitula-se “O poema no tubo de ensaio” e fez parte como **fala** do evento “Jornada de Literatura Contemporânea” da Unifesp, organizado por Paloma Vidal e Leonardo Gandolfi em novembro de 2014. No começo de 2015, ainda, o texto foi reescrito e publicado no livro organizado por Celia Pedrosa e Ida Alves: *Sobre poesia: outras vozes* (7Letras;2015).

Uma coisa desde o início fica clara em relação ao trato de Marília Garcia sobre seus textos: a releitura e a reescrita os compõem intimamente. O dado da “republicação” e do reaproveitamento de **falas** (que, por sua vez, também partem de escritos) para a confecção de poemas é o que podemos apanhar logo de cara, de maneira bem exterior, do seu procedimento criativo. Nossa ideia, nesse sentido, é observar o texto em outra instância, menos superficial, em que consigamos depreender um sentido desse artifício literalmente reiterativo, e buscar, em sua estratégia formal, os efeitos estéticos que atingem os leitores no momento da **leitura** de seus poemas. Como a reiteração reflexiva, que por momentos atingem parâmetros obsessivos, funciona na poética de Garcia? Em que medida podemos conceber a repetição, irmã

gêmea da reiteração, como dado ou como modo performático dos seus poemas? Em que medida, também, a repetição mobiliza o pensamento da poeta?

Gonzalo Aguilar e Mario Cámara são os autores do livro *A máquina performática – a literatura no campo experimental* (Rocco; 2017), que compõe a coleção “Entrecríticas”, coordenada por Paloma Vidal. O objetivo dessa coleção é “abordar a literatura não como um campo fechado em si mesmo, e sim como um movimento em direção a tudo o que a estimula e a transforma” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, paratexto). Nesse trabalho intelectual e teórico sobre as ramificações experimentais da literatura em outros campos, a fala e a escrita literárias são colocadas em observação pelos autores argentinos e analisadas sob a perspectiva do campo experimental. Nesse campo de testes potenciais, consideramos que fala e escrita em Garcia não disputam entre si (direta ou prejudicialmente), mas fundem-se numa trajetória de incentivo à extrapolação criadora, de aticamento das práticas várias da criatividade.

A noção de experimento, em Marília, é muito cara e conversa com os mais diversos extratos da literatura: desde a escrita restritiva (escrever a partir de uma restrição pré-determinada), passando por seu trabalho como tradutora e chegando até aos seus ensaios críticos. Tudo isso permeado, evidentemente, pelo quinhão performativo almejado na expressão de Garcia. Aguilar e Cámara acreditam – o título do livro já prenuncia – que a máquina performática literária (isto é, um conjunto de aspectos a tornar a experiência da literatura mais complexa e ramificada a partir da figura do autor ou autora) seja o resultado do **campo experimental** em funcionamento:

O campo experimental, resultado da máquina performática, constitui-se como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos. No campo experimental, o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesma. (Idem, 2017, pp.11-12).

Relacionando o campo experimental com a ideia de que “a hegemonia textual como única fonte de autoridade” está em crise, se torna mais claro o elo entre **performatividade** e **experimento** que propomos como introdução à leitura crítica de Garcia. Veremos no momento da análise que “abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos” faz parte não só de um modo experimental de se lidar com o texto escrito e/ou falado por

parte de Marília como são, também, alguns dos componentes fundamentais de seus princípios estéticos, que passam (acreditamos): pelo extraordinário de George Perec¹; pelo destaque do detalhe; pelas possibilidades de reconexões de sentido; e, finalmente, pelo teste.

Sabemos que a poeta promove uma movimentação textual para além da palavra escrita, e que tal movimentação exige um diálogo com a noção de performance graças às suas experimentações feitas com e a partir da linguagem. Portanto, consideramos pertinente trazer a análise da professora Joana Matos Frias, da Universidade do Porto, presente no posfácio de *Parque das ruínas* e que resume muitíssimo bem esse deslocamento das significações que acompanham Garcia em sua trajetória poética:

(...) no início do livro, a bipolarização não-dissociativa anunciada naquele 'longe' e neste 'perto' apresenta-se como uma espécie de programa ético-estético que traz ainda consigo alguns aspectos muito importantes no que respeita ao andamento da totalidade da obra, (...). Aqui o questionamento epistemológico subjacente aos versos acima transcritos não deixa de reforçar aquilo que o leitor já conhece e aprecia nesta poesia – **a sua incessante problematização dos meios e modos de expressão e de representação, flagrante numa auto-reflexividade ininterrupta que nunca prescinde de exposição dos poderes e fragilidades do dispositivos** (vd. muito especialmente *um teste de resistores*, 2014) (FRIAS in GARCIA; 2018, pp. 90-91) (Grifo nosso).

Frias chama de “questionamento epistemológico subjacente aos versos” uma excelente compreensão a cerca do resultado de sua pesquisa sobre o procedimento estrutural de Garcia, que recorre veementemente e deliberadamente à ferramenta da repetição. O esclarecimento da subjacência, ou seja, da latência, das problematizações feitas por Garcia é uma maneira de demonstrar o que está por detrás desse exame obsessivo “dos meios e modos de expressão e de representação” da poeta. A reiteração reflexiva e autorreflexiva se tornam características palpáveis da voz poética de Garcia graças às escolhas representativas e estilísticas conferidas aos seus versos, tudo isso ao mesmo tempo em que tensiona a linguagem em performance e instabiliza a ideia de suportes e ambientes.

---

¹Georges Perec (1936-1982) foi um dos oulipianos mais célebres com seu romance lipogramático francês *La disparition* (1969).

Em um trecho bastante representativo de “Blind light” (poema de 32 páginas que abre *Um teste de resistores* [7Letras, 2014], quarto livro publicado de Marília Garcia ao qual Frias faz menção na citação) a poeta escreve: “falar é *repetir* / mas repetir depois e de outra forma / falar é insistir / assim ao repetir o processo / produzo outro processo / *performatividade* / ele diz / *com quem você está falando?* / ele pergunta / e eu tento descobrir quem é *ele*” (GARCIA, 2014, p.32). Num jogo linguístico bastante enredado e praticamente teatral em que referentes e pronomes pessoais são colocados em cheque e questionados quase “ontologicamente”, o contrato narrativo/dramatúrgico tácito entre autora e leitores é fraturado: “e eu tento descobrir quem é *ele*”: assim como nós tentamos. A “performatividade” é nomeada em seu próprio texto escrito e aparece como resultado de um processo que se transforma por meio da repetição: “ao repetir o processo / produzo outro processo”.

Marília Garcia nos dá pistas sobre o resultado profícuo que podemos extrair da repetitividade de um processo, resultados que ultrapassam o papel. Não é por acaso que tal noção de performatividade esteja invocada na mesma estrofe em que a poeta elucubra sobre o “falar”, sobre o que “é” falar; e também não é à toa que sua definição de falar esteja equiparada ao verbo “repetir”: (“falar é *repetir* / mas repetir depois e de outra forma”). Colocar a linguagem em performance, como dizem Aguilar e Cámara, depende não só do experimento mas da intromissão do corpo, da figura do corpo, no meio da equação artística.

É importante lembrar-nos que “O poema no tubo de ensaio”, antes de sua forma publicada em livro, foi uma participação oral num evento sobre literatura na Unifesp. Foi, ou melhor, se tornou uma performance. O “tornar” justifica-se pela ideia do processo repetitivo que transforma o já ocorrido: caso não fosse publicado, “O poema no tubo de ensaio” seria outra coisa, teria como forma a efemeridade da leitura oral não registrada, mas principalmente teria como forma a voz de Garcia e a escuta dos participantes. Porém, uma vez modificado e publicado, “O poema no tubo de ensaio” refrata-se: desvia a sua direção ao mudar de meio, ainda que sendo a “mesma coisa” que esteve presente na Jornada de Literatura Contemporânea da Unifesp de 2014, ganha outro extrato. A participação no evento é, portanto, repetida. Repetida de outra forma e repetida “depois”. Assim, o processo de mexer no texto já trabalhado é

reiterado, e, no ato da reiteração, o processo vira outro, transforma-se, pois constrói performatividade.

Acreditamos que a performatividade de “O poema no tubo de ensaio” vincula-se intimamente à noção da repetição que é a todo momento conjurada por Garcia no seu livro anterior *Um teste de resistores*: se falar “é” repetir e se o campo experimental de Garcia baseia-se fortemente na **fala**, na leitura de textos escritos para serem “falados” ao invés de “lidos”, esses dois **modos diferentes de percepção** (a repetição e a performatividade) caros à poética de Garcia entrelaçam-se ativamente num movimento complexo de complementação e intensificação. Como dissemos, é preciso do corpo para a construção da “máquina performática”. A repetição no momento da performance de Garcia deixa de ser eminentemente linguística, torna-se um instrumento pelo qual ela também pode colocar o próprio corpo à prova, para a construção de sua **performatividade**. Através da repetição a poeta pode produzir a defasagem, o descompasso entre texto expositivo numa palestra e uma performance.

Tornando-se seu próprio assunto, constantemente questiona-se e re-define-se enquanto forma de arte (re)produtora de significados corporais.

A exata repetição de uma sequência de movimentos (“repetição obsessiva”), rompe a convenção de dança como expressão espontânea. Esse efeito é particularmente relevante na apropriação de gestos e reações cotidianas (...). Movimentos técnicos de dança são mais facilmente vistos como abstratos, enquanto reações e gestos cotidianos são aceitos como naturais, momentâneos, reflexos diretos do estado emocional de seu executor. (FERNANDES, 2007, p.58)

Ciane Fernandes, em seu livro *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro* (Annablume, 2007) ao pesquisar sobre o caráter da repetição nos movimentos das coreografias de Pina Bausch na companhia de Dança-Teatro Wuppertal, nos assiste para pensar correlativamente a repetição textual de Garcia, que acaba transformando também as suas performances. A pesquisadora afirma que a repetição acaba por tornar-se o próprio assunto no palco devido à reiteração corporal obsessiva, “constantemente questionando-se” e “re-definindo-se”. Ao buscar esse rompimento dos movimentos convencionais da dança tidos como “expressão espontânea”, a coreógrafa Bausch parte das “reações cotidianas” do corpo para contrastar com a abstração dos “movimentos técnicos de dança”, que são mais imediatamente

assimilados enquanto “obra”. Essa criação da repetição e **a partir** da repetição para uma proposta de ruptura com o “extrato convencional” do próprio campo criativo dialoga fortemente com a maneira criativa de Garcia, que lida com seus textos de uma perspectiva eminentemente procedimental e oficiosa.

Veremos nos parágrafos a seguir como a poética de Garcia parte, também, de sua relação com o cotidiano e com o infraordinário, com a rotina. Assim como Pina Bausch busca romper uma ideia cristalizada da dança a partir da repetição de reações cotidianas do corpo em dançarinos altamente capacitados tecnicamente, Garcia interpela sua poética pelo gesto repetitivo na investigação do cotidiano. Repetição não só linguística mas, de fato, procedimental. Ao ser transportada para a **fala performática**, a repetição, que no texto escrito funciona como ferramenta de percepção do mundo, se torna uma aliada para Garcia no momento de arriscar o próprio corpo colocado em cena no meio da obra.

Em “O poema no tubo de ensaio”, segunda poesia de *Parque das ruínas*, notamos na criação de Garcia uma premissa metodológica muito afeita às noções operacionais, advindos do ofício do autor, aos quais os textos literários são submetidos e não vice-versa (numa compreensão romântica do “texto inspirado”). Entrar na escrita pela via do “manejo” (“descobrir com a mão”), ou em outras palavras, pela via do *teste* é o que “o poema no tubo de ensaio” deixa-nos vislumbrar enquanto escrita, senão “restritiva”, pelo menos, fundamentalmente experimental:

o texto voltava e eu tinha uma segunda chance
o teste seria repetido
era estranho pois eu não estava traduzindo e sim
escrevendo
porém a pessoa me dizia que era uma tradução
e percebi que no sonho era a mesma coisa
tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando
de descobrir algo escrevendo: descobrir com a mão
entrar na escrita ao modo da tradução
(GARCIA, 2018, p.62)

A mão enquanto ferramenta para a obtenção do texto, não só o sentido literal da mão, de pegar uma caneta e escrever, mas um significado mais simbólico, da mão enquanto dispositivo, como aparato para a percepção da realidade, transfere o corpo, a carne do corpo, para o holofote da vez. O que seria “escrever experimentando” e por que dessa proposição de “se testar as palavras” condicionada (ou harmonizada) à mão

e sua aptidão “descobridora”? Partir do próprio corpo para o experimento, para os testes, tal noção se concilia com a perspectiva da chance performática da literatura, com a área extensa que é o “campo experimental” do texto literário operado deliberadamente em sua profundidade.

Experimento e performatividade (executada pela “máquina performática”) fundem-se na poética de Marília Garcia, facetas muito próximas de uma dinâmica complexa e conjuntural, mas não, necessariamente, correspondentes. Operações interdependentes, ganham nos poemas de Garcia um trato particularizado em que o jogo importa tanto quanto o próprio resultado da partida. Saindo da escrita como oficina, ou seja, do *experimento* e chegando na produção artística literária performática, isto é, no *performatividade* da literatura, Marília percorre um trajeto muito válido de ser examinado. Como se faz o caminho de se “descobrir algo escrevendo” é o que procuramos aqui, em nosso artigo.

2. Nada se perde, tudo se transforma²

Em relação aos aspectos técnicos, o que é tão bom sobre Jesse é que ele é capaz de reunir essa precisão completa de *timing* (...) e atuar exatamente no mesmo ritmo em que ele havia atuado antes, e isso é praticamente contra todos os instintos de um ator: de estar no momento e sentir que está respondendo naturalmente... Mas ele é capaz de responder às demandas técnicas estando emocionalmente engajado e isso é muito raro, eu acredito.

Richard Ayoade, diretor de *O duplo* (2013)³

“O poema no tubo de ensaio” é o segundo dos dois textos que formam o livro *Parque das ruínas*, lançado em 2018 pela editora Luna Parque. Feito como encomenda, em 2014, para um evento da Unifesp sobre o ensaio e publicado no ano seguinte no livro *Sobre poesia: outras vozes* (ALVES; PEDROSA, 2015, 7Letras), Marília Garcia republica seu texto três anos depois pela própria editora. As alterações feitas da

² Frase atribuída ao químico francês Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794): “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.”

³Entrevista com Richard Ayoade sobre a interpretação de Jesse Eisenberg, protagonista da adaptação para o cinema de *O duplo*, de Dostoiévsky. O diretor comenta sobre a competência de Eisenberg ao gravar a mesma cena duas vezes através de personagens completamente diferentes durante o filme inteiro.

primeira para a última publicação de “O poema no tubo de ensaio” são ligeiras e baseiam-se principalmente na cesura do texto, em estruturas sintáticas e na supressão de versos repetidos ⁴.

Por definição, um “tubo de ensaio” caracteriza-se por ser “um recipiente de pequeno porte, bastante utilizado para a realização de experiências com pequenos volumes” de acordo com o site Prolab, fornecedor de materiais para laboratório. Marília Garcia brinca com o sentido do nome do apetrecho laboratorial para começar sua fala sobre o “ensaio”, esse gênero textual “misterioso” e considerado “intranquilo” por João Barrento.⁵ Abrindo com esse jogo de palavras, a poeta começa desde o título sua investigação acerca do ensaio e do poema, aproximando os dois tipos de texto a partir da palavra “teste”. Como um ponte que liga uma cidade a outra, a palavra “teste” será uma espécie de perspectiva pela qual Garcia trabalhará seu poema e seu argumento, colocando em questão se um poema não pode ser, também, um ensaio (e vice-versa).

Para conseguir explicar melhor o que era ensaio, Marília recorre não só a etimologia da palavra, mas também às suas várias acepções, práticas ou teóricas. Passamos pela noção de “experimento”, “gênero”, “tradição”, todos entremeados pela palavra “teste”. Na primeira página do poema, encontramos estes versos:

eu queria falar de um poema do escritor americano
charles bernstein o poema era um teste
chamado “um teste de poesia”
eu queria começar falando
daquele teste mas acabei sendo levada a falar de
outro teste
foi um teste que se impôs
e extrapolou a condição de teste laboratorial
foi um teste que virou teste coletivo
(GARCIA, 2018, p.59)

Em nove versos temos o emprego da palavra “teste” repetida sete vezes, cada uma em uma linha. Nesse pequeno trecho observamos a palavra “teste” se movimentar não só nas disposições das frases, mas principalmente em sua acepção: partimos do poema de Charles Bernstein “teste de poesia” e aterrissamos num teste laboratorial,

⁴ A edição aqui usada para análise do poema “O poema no tubo de ensaio” foi publicada no livro *Parque das ruínas* em 2018. A edição de 2015, publicada no livro *Sobre poesia: outras vozes*, não será utilizada para análise.

⁵ Ensaísta e crítico literário português. Cf. BARRENTO, João. *O género intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

que se tornou uma questão nacional. Em 2014, houve o surto mundial de ebola e a vinda de um imigrante da Guiné para o Brasil, com suspeita da doença, deixou o país apreensivo pelo resultado do diagnóstico. Garcia, de modo perspicaz, traz o novo contexto médico **dessa** palavra “teste” para modificar o significado **da outra** palavra “teste” usada, atraindo para seu texto a própria inquietação que se alastrava por um país inteiro, nos apresentando a imensidão possível num “teste”. Um “simples” teste, portanto, era capaz de mobilizar uma coletividade do tamanho do Brasil, uma coletividade **enorme**. Já de início somos lançados a duas perspectivas completamente distintas e opostas de uma mesma palavra que irá nortear o seu poema-ensaio.

Dividido em nove porções, “O poema no tubo de ensaio” destrincha-se em: “[1,2,3 testando]”; “[testar o mundo]”; “[testar a memória]”; “[testar a vista]”; “[testar os resistores]”; “[testar a solidão]”; “[testar a etiqueta]”; “[testar o espaço]”; e “[testar a poesia]”. Dentro de cada colchete temos sempre a palavra “teste”: vamos do bordão “1,2,3 testando” (a imagem do microfone vem em nossa mente), passando pelo teste laboratorial, chegando até às camadas mais “filosóficas” desse objeto que Garcia manuseia (através de ensaístas tradicionais, como Montaigne). Vamos da paronímia entre /teste/ e /texto/ (frequentemente utilizados em proximidade nas páginas) até à aparente tautologia simples (e simples, no sentido de “puro”, “pleno”). Vamos dos efeitos de sentido primários – como a percepção sensorial da repetição obsessiva da palavra “teste”, a sua insistência – até a tomada de consciência da amplitude, da ressonância de tais efeitos – como a repetição constante que intensifica e carrega o nome, num segundo plano de nossa cabeça, movimenta discretamente a nossa própria noção pessoal do que de fato significa um **teste**. Na continuação do poema temos:

sonhei que ia fazer um teste   mas não tinha nada a ver
com o raio-x

era um texto

eu escrevia um texto e entregava para alguém
a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado
(...)

o texto voltava e eu tinha uma segunda chance
o teste seria repetido

era estranho pois eu não estava traduzindo   e sim
escrevendo

porém a pessoa me dizia que era uma tradução
e percebi que no sonho era a mesma coisa

tratava-se de testar as palavras   de escrever experimentando
de descobrir algo escrevendo: descobrir com a mão

entrar na escrita ao modo da tradução
(Idem, 2018, p.62)

O excerto acima está logo na primeira parte do texto de Marília “1,2,3 testando” e parece resumir bem a ideia d’“O poema no tubo de ensaio”, o título do texto que lemos. Senão resumir, talvez ao menos indicar o modo de leitura pelo qual conseguiremos caminhar melhor dentro do percurso embaralhado que a autora vai desenvolvendo aos poucos. No sonho, o teste que tinha de fazer (não se sabe para qual finalidade, e no fundo, pouco importa) era um texto que não funcionava e, portanto, precisava ser refeito. Ao lhe pedirem a escrita de um texto, a poeta recebe a “dica” de escrevê-lo como uma tradução, ainda que fosse a escrita de um texto seu: escrita e tradução, assim, se fundiam. Escrever tornava-se descobrir pela escrita, e traduzir equivalia a escrever.

Voltando à estrofe, não se tratava de um teste no qual a aferição seria pelo texto, não precisando de um bom texto para **passar** no teste. Era um teste cujo texto era, em si mesmo, o teste. O pouco importar sobre a finalidade do teste no sonho é porque o teste ali está no mesmo patamar do texto. Seria preciso compreender o texto escrito não como um produto bruto a ser lapidado e entregue em sua versão final, mas como um produto bruto a ser testado e testado e testado, em diversos ângulos, com diferentes ferramentas e mecanismos, em prol mais da prova do que realmente da entrega final.

Testar as palavras, escrever experimentando, descobrir algo escrevendo, descobrir com a mão. Existe um neologismo simples e talvez até, aparentemente, impensado no “testar” de Marília, verbo com o qual inicia quase todos os tópicos de seu ensaio. “Testar” modificado como uma verbalização (outra) de um nome importante para o seu ensaio: o “texto”. Testar o mundo: transformá-lo em texto. Testar a vista, testar a etiqueta, os resistores, o poema... Usar o ensaio, enfim, em seu tubo “original”, no tubo de ensaio (“para a realização de experiências com pequenos volumes”), colocando dentro dele não compostos químicos, ácidos ou básicos, mas o poema. Ensaiai o poema se torna uma das relações criadas mais importantes de seu *texto-teste*. Citando a escritora Avital Ronell (1952) em seu livro *The test drive* (University of Illinois Press; 2005), ainda na primeira parte do poema “1, 2, 3 testando”, Marília Garcia recorta:

segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja
 testado ou ao menos sujeito ao teste
 neste livro a avital ronell diz que o teste possui uma estrutura de
 “pesquisa incessante”:
 (...)

ou seja testa-se o mundo para se fazer as perguntas mais
 simples que existem:
 “o que é isso?” “para que serve?” “funciona?”
 (...)

[testar o mundo]
 o ensaio é teste experimento prova
 max bense diz que “ensaio significa *tentativa*” e prossegue:
 (...)

assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa
 de falar* – como aqui eu tento falar – e ao mesmo tempo
 como uma *tentativa de testar o mundo*
 sendo os dois gestos indissolúveis em relação direta:

(...)
 aqui estou citando definições porém
 tal capacidade de se testar do ensaio
 que poderia ser usada para uma definição do que é o ensaio
 acaba apontando para um dado de “indefinição”:
 ele testa o mundo e ao mesmo tempo testa a si mesmo
 mas sabemos que as regras para esses testes
 não estão dadas de antemão
 e cada vez o ensaio deve inventar as ferramentas
 (...)

starobinski monta a etimologia da palavra ensaio:

ele diz que ensaio provém do latim clássico *exagium* = balança
 ensaiar deriva de *exagiare* = pesar.
 já a palavra *exame* designa a lingueta da balança
 e consequentemente = pesagem exame controle
 assim “o ensaio seria a pesagem exigente o exame atento”
 nessas redes ele inclui também a palavra *enxame*:
 ensaio seria uma balança para determinar o que deve ser pesado
 testado mas também o enxame verbal liberado pela escrita

gosto de pensar o ensaio como sendo uma balança antiga
 com dois pratos que pode ser usada para fazer o exame
 e de onde deriva um enxame
 (Idem, 2018, pp.63-65).

“Testar o mundo” é o segundo tópico criado nesse investimento das energias
 intelectuais e investigativas da poeta em relação ao “teste” e procede como uma

apresentação determinada que irá se afunilar no decorrer do poema. Para isso, ela se apropria das perguntas e reflexões de Avital Ronell sobre o “teste”, para pensar suas ramificações encadeadas a partir dessa leitura. Compreender que o teste se encontra difundido nas mais diversas esferas de nossa realidade, principalmente cotidiana (testes de segurança, testes de QI, testar amores e amizades) nos prepara também para compreender como o “teste” afeta o que rodeia essa realidade subjetiva: “o mundo”. Em “Testar o mundo” a poeta recorre ao seu movimento citacional conhecido, acenando sua relação com a “poesia conceitual” e apropriativa norte-americana contemporânea, explanada por Marjorie Perloff em seu livro *O gênio não-original* (Editora UFMG, 2013). De tal livro aproveitamos a bonita análise de Walter Benjamin transcrita por Perloff em seu livro (e de onde ela retira a imagem consecutiva de origem e destruição em relação à citação):

Citar uma palavra é chama-la pelo seu nome. Assim, o feito de Kraus se exaure a seu mais alto nível por fazer com que até o jornal seja citável. (...). Na citação, que ao mesmo tempo salva e castiga, a linguagem prova a matriz da justiça. Ela convoca a palavra pelo nome, arranca-a destrutivamente do seu contexto, mas a traz, assim, com precisão de volta à origem. Ela surge, agora com rima e razão, de modo sonoro, congruente, na estrutura de um novo texto (...) Na citação, os dois reinos – da origem e da destruição – justificam-se diante da linguagem.
(BENJAMIN apud PERLOFF, 2013, p.154).

A poeta, portanto, ao citar Charles Bernstein, Avital Ronell, Max Bense e Jean Starobinski (e, evidentemente, muitos outros) “chama pelo nome” os respectivos usos que cada um emprega para falar sobre “ensaio” e “teste” colocando, então, ambos conceitos em equivalência não só com suas próprias palavras (“ensaio é teste

experimento prova” [GARCIA, 2018, p.64]) mas a partir da convocação da palavra de outros. E “arrancando destrutivamente do seu contexto” tais citações, Garcia puxa menos a “autoridade argumentativa” dessas outras figuras artísticas e mais a demonstração “*per se*” dos elos existentes e passíveis de serem relacionados nesse grande embrenhado de linhas semelhantes e, ao mesmo tempo, diversas das “coisas”.

Ao usar uma citação de Max Bense para exemplificar o ensaio enquanto tentativa, Marília Garcia diz que o ensaio pode funcionar como “tentativa de falar” ao mesmo tempo que se relaciona a uma “tentativa de testar o mundo”, e prossegue: “ – como aqui eu tento falar” verso que poderia ser entendido “como aqui eu ensaio”,

acompanhando sua lógica de que um ensaio seria uma “tentativa de falar”. Ana Maria de Alencar e Ana Lucia Moraes, pesquisadoras brasileiras sobre a escrita oficial e restritiva, discutem no décimo terceiro número da revista *Terceira Margem* sobre a dependência da expressão pela linguagem. Sem alguma forma definida (como as palavras, por exemplo), conseqüentemente, não haveria de existir expressão e, por conseguinte, não haveria modo de existir nem essas tentativas de testar o mundo:

Todo ato humano tem um sentido, Freud e Husserl já haviam concordado quanto a isso. Mas seria um equívoco acreditar que expressamos algo que existiria, de forma definida, antes que o expressássemos. A linguagem é existência no sentido primitivo do termo, ou seja, saída para o fora, *extasis*. A palavra é um acontecimento que compromete meu corpo e ao mesmo tempo habita as coisas. Se o pensamento habita a palavra, não se deve pensar que a palavra é a vestimenta do pensamento.
(ALENCAR, MORAES, 2005, p.9)

A discussão acima é complexa e pertinente: para que a expressão *exista* é preciso que ela seja *expressada*. “Colocada para fora” como dizem as professoras, “existência no sentido primitivo do termo, ou seja, saída para o fora, *extasis*”. De certa maneira, é isso que Marília Garcia faz com o seu empreendimento repetitivo e reflexivo em relação ao teste e ao ensaio. Ao “tentar falar” sobre ensaio, ela fala também sobre poema, teste, escrita, procedimento, enfim, sobre a própria forma expressada, expressando-a. A cada ângulo trazido (“testar o mundo”, “testar a visão”, “testar a etiqueta”), a poeta repete essa exteriorização do próprio dito, porém a cada novo ponto de vista o exposto se torna mais avolumado, com diferentes aspectos a serem incluídos na leitura. É como se houvesse um movimento inverso e proporcional no esquema afunilado que Marília emprega: ela começa pelo “Testar o mundo”, partindo de citações introdutórias (buscando a etimologia da palavra “ensaio”, por exemplo) e aspectos “genéricos” sobre o teste – como se partíssemos de fato do “capítulo 1”. Dando continuidade à leitura do poema, seu pensamento vai estreitando a relação entre teste, ensaio e poema, afunilando sua ideia e “complexificando” suas referências apropriadas. Do outro lado, no “inversamente proporcional”, a cada novo “capítulo” suas ideias vão ganhando ainda mais absorção e densidade expressiva: alargando-se naquele sentido primitivo da existência que Alencar e Moraes referenciam de “saída para o fora”: ao mesmo tempo que *concebendo* a sua “tentativa de falar”. Quanto mais

em que medida o poema pode formular um pensamento?
quais questões levanta? como faz isso?
qual forma utiliza qual dispositivo?

(...)
estou testando citar de memória
estou testando usar as palavras dele
noutro contexto   busco manejar as palavras

Eutomia, Recife, 26(1): 23-44, Dez. 2020

(GARCIA, 2018, pp.66-67)

Tais questões na busca de Garcia do que “é” um ensaio e do “como” fazê-lo (“em que medida um poema pode formular um pensamento? Como faz isso? Qual forma utiliza?”) mostram-se urgentes no que se refere ao princípio estético de nossa autora, sendo tal princípio esclarecido em seus próprios versos. Mais do que o engenho em relação, por exemplo, ao *enjambement* ou então à criação de imagens metafóricas e alegóricas em suas produções, Garcia opera numa busca estilística de outra ordem: no experimento dos meios e dos fins do texto.

Não significa que mesmo nessa pesquisa “ontológica” dos assuntos literários ela também não se valha e se beneficie de escolhas (e ferramentas) linguísticas que afetam sobremaneira a forma estética do texto e por conseguinte a nossa percepção dele: a cesura pode ser um exemplo disso. Outro exemplo que pode ser referido nessas escolhas discretas, mas eminentemente estilísticas de Garcia, é a escolha da palavra “testando” no verso “estou testando citar de memória / estou testando usar as palavras dele”. “Testando” não seria o primeiro verbo em nossa cabeça a ser adotado numa frase como essa numa conversa, ou mesmo num texto dissertativo. Não seria, pois, não “testa-se” citar de memória, mas “tenta-se” citar de memória: não existe “testativa”.

Nessa escolha lexical muito ardilosa da parte da poeta, o estilo está tão em jogo quanto a sua investigação teórica, pois o primeiro (o estilo) só irá acrescentar ao segundo (sua investigação teórica) e os dois operam conjuntamente no poema. Ao trocar apenas uma consoante de dois verbos praticamente idênticos, e desorientar o sentido esperado de uma frase, a poeta carrega todo o argumento feito na extensão do poema nessa pequena conjugação. Desse modo, ela aproxima tentativa de teste, e teste de texto, operando extensamente a partir dos sons da oclusiva alveolar surda, o /t/, nessas construções verbais. Será nesse som /t/ que a poeta consolidará a nossa memória em relação ao “teste”. De tanto repetir, de tanto trazer a palavra “teste” para o centro gravitacional do poema, a consoante “t” terá uma função coesiva tão relevante quanto as próprias perguntas conceituais colocadas no poema, pois, ao lermos tais perguntas uma vez, elas farão parte de nossa apreensão instantânea da leitura, enquanto a cada palavra “teste” posta no texto e por nós absorvida, se intensificará nos leitores uma relação de sentido que vem sendo construída paulatina e insistentemente

através da repetição. Ao dizer “estou testando citar de memória”, Marília Garcia põe mais um tijolo em sua construção paciente sobre o teste, nomeando novamente o termo, mas agora discretamente e com uma naturalidade forjada, como se sua escolha lexical não fosse nem um pouco irregular. Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, em *A máquina performática*, citam: “Don Geiger ressalta como características da ‘estrutura de sons’ as rimas internas, aliterações, assonâncias, entre outras possíveis formas e figuras que constituem o aspecto sonoro e musical de um texto poético” (AGUILAR, CÁMARA; 2017, p.101). E ao argumentarem a importância da “estrutura de sons” para a construção de obras experimentais, dizem:

Por isso também é necessário, para abordar essas produções, utilizar o conceito de ‘estrutura de sons’ de um poema, já mencionado, mas confrontando-o com usos não previstos por essa estrutura. Esses aspectos imanentes entram em tensão com os raides sonoros feitos a partir de fora do texto escrito e de sua ‘estrutura de sons’, produzindo uma dupla articulação: construção estrutural e devir material. (Idem, 2017, p.77)

Esse devir material duplamente articulado com a construção estrutural é o que está sendo feito pouco a pouco em “O poema no tubo de ensaio” e de maneira muito consciente e competente pela poeta. Trata-se de um devir que remonta anos de lida com o texto e que só funcionará efetivamente caso a poeta consiga despertar no leitor a nossa vontade de compartilhar as mesmas inquietações teóricas que ela, e para isso certas construções estruturais, como a repetição de temas, frases, palavras e sons, será uma forte aliada no que se refere a esse despertar de nosso interesse. Nos poemas de Marília Garcia não adiantará irmos com a crença que no final da **primeira** leitura haverá uma descoberta massiva por detrás das palavras e de seus sentidos. Temos que entender de antemão que o desbravamento de nossas capacidades sensoriais e perceptivas será feito **junto** conosco, e isso só ficará mais claro se nos engajarmos numa leitura atenta e, também, numa **releitura** atenta. É o **processo** da descoberta que nos tornará aptos a descobrir qualquer coisa, e é isso que Marília Garcia oferece aos seus leitores.

Ela aplica deliberadamente em seus versos tal afeição pelo campo conceitual e abstrato da escrita. Garcia pinça um aspecto conceitual na literatura e observa-o por diferentes ângulos, a partir de outras pessoas, partindo de diferentes ferramentas, microscopicamente e distanciadamente. Nessa atitude quase “inocente” de “pensar o

óbvio” (o teste), o óbvio se torna o impensado: uma novidade. Pela repetição, pela figura de estilo mais simples, é como se ela raspasse a polpa de uma fruta até chegar ao caroço. Aos poucos, cada repetição se torna uma raspada na polpa (e vice-versa). O caroço, no entanto, também pode ser raspado, e se formos capazes, podemos ver dentro dele o que há afinal de semente, de artéria, de germe e de princípio daquilo que ela tanto repete e tenta mostrar ao leitor para além do primeiro contato:

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

o teste inclui fazer perguntas
 o teste inclui ter parâmetros

queria lembrar a já citada etimologia da palavra *ensaio*
 e usar aquela imagem da balança:

se pego uma balança antiga para pesar um objeto
 preciso de dois pratos certo?
 sobre um coloco um peso
 que seria um parâmetro
 e pode ser determinado por mim mesma
 sobre o outro prato
 coloco aquilo que será
 pesado
 testado
 avaliado
 provado

se quero pesar a poesia quais são os parâmetros?
 a relação com determinada tradição? o verso? o tom?
 o que faz um poema ser um poema?
 talvez seja difícil pesar porque temos um excesso
 de parâmetros
 (GARCIA, 2018, pp. 69-75).

Aqui, a repetição enquanto ferramenta estilística e instrumento para auxiliar a produção de pensamento atinge o seu auge no poema e nos demonstra como a sua utilização está intimamente interligada e fixada na estratégia estilística de Garcia, alcançado inclusive uma execução até “macrodinâmica” da repetição (na mistura de suas obras). Ao afirmar que publicou um livro em 2014 dialogando com Emmanuel Hocquard, Garcia expõe que incorporou algumas ferramentas do ensaio na construção de *Um teste de resistores*, e que ao fazê-lo buscava demonstrar, **mostrar** a carga teórica de um poema: (“será que assim daria para ver / a carga teórica de um poema?”). Recebeu como resposta após a publicação do livro: “por que você insiste em chamar de *poema*?”. Essa questão – que nos serve mais para argumentar o caráter experimental do livro anterior de Garcia – desencadeia em “O poema no tubo de ensaio” uma torrente de outras perguntas que nos parece uma descida radical nos questionamentos e problematizações criativamente instigantes à Garcia: “será que o poema deixa de ser poema / por que se confunde com outro gênero? / será que esse teste poderia ser um ensaio?” (Idem, 2018, p.69). Ao insistir em chamar de “poema” o que outra pessoa contradiz, a poeta automaticamente alça o seu texto para o extrato de poema, pois o que está em jogo é exatamente tensionar as fronteiras dos gêneros textuais, dos testes experimentais literários, e questionar-se “quais são as medidas e os limites de cada um”. Sendo poeta e refletindo sobre o seu próprio campo de criação, ao invés de “fabricar” novos conceitos, ela os embaralha e os desorienta ao mesmo tempo em que os investiga.

Em um dos momentos mais bonitos do poema, Marília **repete** Jean Starobinski e resgata (como faz o tempo todo) a etimologia da palavra “ensaio” e explica o procedimento de pesagem numa balança antiga onde é necessário colocar em um dos dois pratos (uma balança antiga precisa de dois pratos) um peso que servirá de parâmetro para aquilo que será pesado. Esse peso a ser usado como parâmetro **deve ser escolhido por quem pesa** e não extrinsecamente por Deus, ou qualquer outra entidade. Aí constrói-se um dos **furos** neste poema. Ao aproximar esse processo da pesagem para o processo da feitura do ensaio – demonstrando de antemão a associação **etimológica** desses dois campos, preparando de maneira perspicaz e aparentemente “natural” o terreno dessa ligação complexa entre esses diferentes objetos que ganham semanticamente com a relação criada –, Garcia vai num ponto

bastante crítico e nevrálgico em relação tanto à confecção quanto à análise de poemas. É preciso de bons parâmetros para que consigamos fazer qualquer tipo de discussão **aportar** no espaço, e extrapola: tais parâmetros são arbitrários e podem muito bem ser decididos por aquele ou aquela mesma que escreve, **no momento em que escreve**: “se quero pesar a poesia quais são os parâmetros? / (...) / talvez seja difícil pesar porque temos um excesso / de parâmetros” (Idem, 2018, p.70). A profundidade reflexiva dessa questão a qual Garcia se inclina talvez fique camuflada graças à decisão “infraordinária” pela qual Marília exercita tanto seus temas (a partir de ângulos cotidianos) quanto sua escolha lexical e sintática.

No começo do fim, Garcia parte para encerrar o laço aberto: repete Avita Ronell e as perguntas mais “simples” do mundo trazidas no início, em “1, 2, 3, testando”: “o que é isso?” e “para que serve?”. A poeta constrói o teste a partir do movimento inverso de um manual de instruções, ou seja, ela o destrói, mas na busca de suas peças. Desmonta e descobre ao destrinchar e beneficia-se do afunilamento que manipula. Apenas a partir do **teste** que conseguiremos vislumbrar respostas às perguntas “**mais simples que existem**”: “o que é isso?”, “para que serve?”. E para que não nos percamos demasiadamente em suas próprias proposições reflexivas sobre **as coisas**, voltemos ao poema e sua última sessão:

charles bernstein diz que vai ler um poema
chamado “o que faz um poema ser um poema?”
e diz que vai ligar o cronômetro

ele usa uma restrição de tempo para a leitura: 60 segundos
ele liga o cronômetro e lê o poema que segue abaixo
(...)
“O que faz um poema ser um poema?”

Não é a rima das palavras no fim do verso
Não é a forma
Não é a estrutura
Não é a solidão
Não é o espaço
Não é o céu
(...)
[nesse momento o cronômetro apita
indicando os 60 segundos e ele diz]:

it's the timing

ou seja

“é chegada a hora”
 “é o tempo”
 no sentido de *timing*
 “o momento certo”
 mas também a medida exata
 de acordo com alguma restrição pré-definida
 (...)

os pratos da sua balança se igualam no momento
 em que o cronômetro alcança o limite
 encerrando o teste do poema
 (Idem, 2018, pp.78-80)

Encerrando seu ensaio-poema no “testar a poesia” e trazendo a performance de Charles Bernstein dizendo que poesia “é o *timing*”, Marília Garcia mistura **tudo** o que construiu até agora. Na citação ao Bernstein, a escritora se vale desse conceito de *timing* (que não possui uma tradução literal) mais para pensar a questão dos parâmetros e como eles podem ser utilizados para a construção bem sucedida de um poema, ou de uma performance, ou mesmo de um ensaio. Essa **apropriação** do poema-performance de Bernstein nos oferece aqui, em nosso momento final de análise, um entendimento maior desses diversos testes aos quais a poeta recorre para **criar**.

A repetição sempre participa da noção de teste em Marília Garcia, e o teste sempre está interligado ao procedimento experimental de escrita de nossa poeta. Afinal de contas, a repetição constitui um dos princípios estéticos de nossa artista em torno da **criação** enquanto **tentativa**. Nunca está pronto. Isso transforma a repetição numa ferramenta para auxiliá-la em seu modo de percepção do mundo e também para a construção estrutural de seus versos sonoros, ainda que melodiosamente prosaicos. No próprio ato da autorreflexão, da republicação, da investigação profunda de um **objeto** pelo “esgotamento” das perspectivas, está colocado em jogo e em tensão a repetição enquanto *modus operandi*. Assim como, a cada performance produzida por Garcia, a repetição também está presente e deve ser observada como um dado performático a ser levado em conta em sua formação. Ferramenta para a promoção do teste, meio de percepção do mundo, instrumento performático, a repetição se torna a medida exata de Marília Garcia, o seu parâmetro predileto a colocar em um dos pratos de sua balança antiga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Ana Maria de; MORAES, Ana Lucia. "Apresentação" In: *Revista Terceira Margem*. Ano IX, nº 13, julho-dezembro, 2005.

AGUILAR, Gonzalo; CAMARA, Mario. *A máquina performática – a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AYOADE, Richard. *Richard Ayoade on directing Jesse Eisenberg in The Double*. Disponível em: <<https://bityli.com/nWK4D>> Acesso: 01/11/2019.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro*. São Paulo: Annablume, 2007.

FRIAS, Joana Matos. Posfácio. In: GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

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

_____. *Parque de ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PROLAB – Materiais para laboratório. *Entenda para que serve o tubo de ensaio*. São Paulo, Brasil. Disponível em: <<https://bityli.com/Nn3nz>> Acesso: 11/01/2020.

ⁱ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ e membro do núcleo Poesia no projeto Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ). E-mail: rayikenaferraz@gmail.com