

# *Tudo veio para partir: notas sobre um livro de* **Marília Garcia**

Francine Fernandes Weiss Ricieri\*

<https://orcid.org/0000-0002-4541-3090>

Waltencir Alves de Oliveira\*\*

<https://orcid.org/0000-0002-2002-3467>

**Resumo:** O artigo propõe uma leitura de *Expedição: nebulosa* (2023), de Marília Garcia. Tomando-se o livro por seu caráter *experimental*, consideram-se elementos recorrentes no projeto poético da escritora, em especial sua relação com o *literalismo* (entendido como problematização de fórmulas inerentes à *lírica*). Já o título alude a um projeto endereçado, transitivo e à noção de *viagem*. Em paralelo, *nebulosa* sugere certo caráter rizomático na ordenação das imagens, na estruturação de poemas e seções, assim como nas leituras e experiências que a memória transforma ao elaborar a escrita poética. Examinam-se, ainda, elementos relativos ao caráter performático da escrita literária.

**Palavras-chave:** Marília Garcia. Poesia brasileira contemporânea. Endereçamento.

## *Everything came to go: notes on a book by Marília Garcia*

**Abstract:** The article proposes a reading of *Expedição: nebulosa* (2023), by Marília Garcia. Taking the book for its experimental character, elements in the writer's poetic project are considered, especially its relationship with literalism (understood as the problematization of formulas inherent to the lyric). The title alludes to an addressed, transitive project and to the notion of travel. In parallel, the word “nebulosa” suggests a certain rhizomatic character in the ordering of images, in the structuring of poems and sections, as well as in the readings and experiences that memory transforms to elaborate poetic writing. Elements relating to the performative character of literary writing are also examined.

**Keywords:** Marília Garcia. Contemporary Brazilian poetry. Lyrical address.

---

\* Universidade Federal de São Paulo. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNICAMP (2001), possui pós-doutorado pela UNICAMP (poesia finissecular) e pela Universidade de São Paulo (estudos da tradução). Professora associada do departamento de Letras, com credenciamento no Programa de Pós-Graduação, na Universidade Federal de São Paulo, Campus Guarulhos. Participa do GT da ANPOLL Teorias do Texto Poético e é líder institucional do Grupo de Investigações do Poético (UNIFESP/ Cnpq). E-mail: [francinericieri@gmail.com](mailto:francinericieri@gmail.com).

\*\* Universidade Federal do Paraná. cursou graduação em Letras no IEL/ UNICAMP e Mestrado e Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, no DTLIC/ FFLCH/ USP. Professor associado da área de Literatura Brasileira e Teoria Literária, do Departamento de Literatura e Linguística, da Universidade Federal do Paraná (DELLIN/UFPR), desde 2010. Atuando na graduação e na pós-graduação do referido curso. E-mail: [waltenciroli@gmail.com](mailto:waltenciroli@gmail.com).



## *Tout est venu pour partir: notes sur un livre de Marília Garcia*

**Résumé:** L'article propose une lecture de *Expedição: nebulosa* (2023), de Marília Garcia. En prenant le livre pour son caractère expérimental, des éléments récurrents dans le projet poétique de l'écrivain sont considérés, notamment son rapport au littéralisme (entendu comme problématisation des formules inhérentes au lyrique). Le titre fait allusion à un projet adressé et transitif et à la notion de voyage. En parallèle, *nebulosa* suggère un certain caractère rhizomatique dans l'ordonnancement des images, dans la structuration des poèmes et des sections, ainsi que dans les lectures et les expériences que la mémoire transforme lors de l'élaboration de l'écriture poétique. Des éléments relatifs au caractère performatif de l'écriture littéraire sont également examinés.

**Mots-clés:** Marília Garcia. Poésie brésilienne contemporaine. Adresse lyrique.

Marília Garcia, nascida no Rio de Janeiro, em 1979, é artista, tradutora e poeta. No que se refere, especificamente, à sua produção poética, objeto central de nosso artigo, a autora atualmente possui oito obras publicadas (*Encontro às cegas*, 2001; *20 poemas para seu walkman*, 2007; *Engano geográfico*, 2012; *Um teste de resistores*, 2014; *Paris não tem centro*, 2016; *Câmera lenta*, 2017; *Parque das ruínas*, 2018; e *Expedição: nebulosa*, 2023). O percurso traçado pela poesia da autora torna possível dizer que a sua escrita poética parece ter adquirido não apenas uma dicção própria e alguns aspectos passíveis de problematização, mas talvez mais do que isso, permite progressivamente reconhecer o que poderíamos denominar de um projeto de escrita. Este reatualizaria, em diferentes momentos de seu trabalho, algumas obsessões ou preocupações recorrentes como: a problematização em torno da prática da tradução e de conceitos como cartografia, topologia, deslocamento (no espaço, no tempo, na página, no volume do livro, entre os livros), a reflexão sobre uma linguagem que é também objeto de testes (estudos e/ou experimentos) e a produção de distâncias (espaços entre) ou passagens.

Aqui nos interessa apontar como algumas dessas questões, vistas como centrais, são articuladas em seu último livro, de 2023. A leitura do volume talvez pudesse começar pelo *trânsito* dos olhos no espaço gráfico em que se constitui o "Sumário" de *Expedição: nebulosa*. Um "sumário": uma lista na qual se sucedem os registros das seções que compõem um trabalho. Nesse caso, *Expedição: nebulosa* aparece como título do livro (o que não consta no "Sumário", demandando o gesto de se voltar, com os dedos, à folha de rosto), como título da segunda seção que o compõe ("EXPEDIÇÃO: NEBULOSA") e

nomeando, também, um dos nove poemas que integram a primeira (“DIAS CONTADOS”). Na terceira seção (“HISTÓRIA NATURAL”), a expressão “dias contados” refere-se ao sétimo dentre nove poemas. E, em “DIAS CONTADOS” (primeira seção), o primeiro poema é “história natural”. A quarta e última seção do livro (“ENTÃO DESCEMOS PARA O CENTRO DA TERRA”) faz alusão, na página inicial, a um livro de história natural, a ser retomado de várias maneiras, enquanto recuperam-se diferentes índices de expedições e dias em (re)contagem. Mas o volume não se fecha ao término dessas quatro partes: um “P.S.” (um único poema breve) constitui efetivamente a última seção.

Ao lado da página final da seção “P.S”, aqueles olhos em deslocamento (já em pleno trânsito pelo conjunto do livro) encontrarão duas indicações acompanhadas de um código de barras (ou *query code*), que fazem referência a estágios anteriores de poemas agora congelados no papel: um poema sonoro e apresentações ao vivo, em versões disponíveis mediante o recurso a plataformas digitais<sup>1</sup>. Congelados ou não? Assim como a palavra *expedição* parece poder remeter tanto a deslocamento geográfico quanto a envio ou endereçamento (o que se reforça com o uso da expressão *P.S.*), diferentes elementos arranjados no modo de organização do livro performam ou tensionam várias formas de instabilidade. Podendo evocar o vocabulário astronômico<sup>†</sup>, a palavra “nebulosa” (entre outras dessas formas) parece também poder turvar de incertezas (ou “nuvens de fumaças”) a expedição (ou as expedições) em curso.

Em entrevista concedida a Luiz Felipe Cunha, a propósito da escolha do título, Marília Garcia comenta a coincidência entre títulos de poemas:

Fiquei bastante em dúvida a respeito do título quando fechei o livro, mas de certa forma é um poema importante dentro da obra. E para além disso, vários outros poemas trabalham com a ideia da expedição, do caminhar, do sair procurando alguma coisa, mas também uma expedição na linguagem, de explorar a linguagem literária, de pensar e especular. E essa expedição é nebulosa pelos tempos em que a gente vive. De certa forma, essa imagem traz uma indeterminação, uma indefinição que nos rondou e ainda nos ronda. O livro tenta fazer essa expedição em busca de tentar entender essa nuvem de fumaça. (Garcia, 2024, s.p.).

<sup>1</sup> No caso do poema, “os meus amigos são um barato”, podemos pensar em um segundo plano ou em um plano paralelo de leitura, que contaria com a execução da faixa 4 de um disco de Nara Leão, acionado na forma de link do YouTube.

<sup>†</sup> E a uma referência como *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

Um elemento intrigante ainda do modo de organização do “Sumário” diz respeito ao arranjo gráfico dos tipos, que se vale de caixa alta para as seções e minúsculas — mesmo nas iniciais — para títulos de poemas. As designações “DIAS CONTADOS” (primeira) e “HISTÓRIA NATURAL” (terceira) são seguidas da alusão e das páginas de 9 poemas cada. Mas tanto “EXPEDIÇÃO: NEBULOSA (10 atos + diálogo)”, quanto “ENTÃO DESCEMOS PARA O CENTRO DA TERRA” deixam de registrar os seccionamentos internos: doze, no primeiro caso (uma espécie de preâmbulo, os referidos dez atos e o diálogo final) e quinze, no segundo (preâmbulo e 14 divisões numeradas).

Por um lado, o “Sumário” resultante parece que pode ser pensado como um poema em si mesmo: é possível passear pela página em busca de relações, retomadas, reincidências; obsessões formuladas em livros anteriores de Garcia reapresentam-se por meio de palavras que remetem a temas, *topos*, imagens familiares ao universo configurado. Por outro, essa distinção na discriminação dos elementos parece sugerir um tipo específico de unidade, em se tratando dos grupamentos pares. Na entrevista citada, os dois “Expedição: nebulosa” são referidos como “poemas” (um curto; outro, longo). E o longo “ENTÃO DESCEMOS PARA O CENTRO DA TERRA” se abre com os versos:

escrevi este poema  
ao longo de 98 dias  
num caderno:  
eu queria que ele fosse uma linha passando  
pelos dias  
uma linha que eu pudesse ir puxando esticando  
e no processo incorporando  
o que estivesse pelo caminho  
uma linha no papel que pudesse

*fazer alguma coisa fora do papel*  
(Garcia, 2023, p. 85).

Assumindo que poemas longos convivem, na organização do volume, com sequências de poemas curtos e que diferentes ordenamentos vão se tornando possíveis e permitindo a constituição, *na leitura*, de ainda outros arranjos poemáticos (extrapolando a dimensão estrita do papel e da letra impressa), a *expedição* performada nas páginas parece permitir, por fim, pensar a constituição de uma estrutura dinâmica, capaz de conciliar o fixo e o movente, o que muda e o que não muda. Na escrita de Garcia,

deslocamentos geográficos, como já tivemos a oportunidade de explorar<sup>‡</sup>, reapresentam-se sob diferentes perspectivas (deslocamentos na cidade ou entre cidades; deslocamentos entre países ou *passagens* em cidades específicas), constituindo, com muita frequência, poemas narrativos.

*Caminhar, sair procurando alguma coisa, em expedição também pela linguagem:* nas páginas que se seguem, estabeleceremos algumas aproximações entre esses elementos e o que Alexis Nouss propôs como “identidade exílica”, ao considerar a descontinuidade e a fragmentação como princípios de uma mudança contínua que configuraria um tipo específico de *identidade narrativa*, nos termos propostos por Paul Ricoeur, capaz de integrar à permanência no tempo aquilo que parece ser seu contrário, “a saber a diversidade, a variabilidade, a descontinuidade, a instabilidade” (Ricoeur, 1990, p. 168, *apud* Nouss, 2015, p. 28-29). O tempo (como indicam poemas como “paisagem com futuro dentro”<sup>§</sup>) e os deslocamentos no tempo são outra forma de *expedição* (nos diferentes sentidos atribuíveis a essa noção). A escrita proporcionaria, então, não a construção de uma subjetividade coesa e fixa, mas vozes fragmentárias, plurais, em trânsito, como aquela linha que “pudesse ir puxando esticando / e no processo incorporando / o que estivesse pelo caminho” (Garcia, 2023, p. 85).

Mesmo essa alguma coisa a fazer *fora do papel* revela-se (ou se obscurece) como parte de um processo, daquele trânsito:

eu não sabia que coisa era essa  
mas lembrei de um comando que li  
num livro de história natural:

“*eu observo e descrevo*”

é claro que eu não tinha a intenção dos naturalistas  
(ao descrever espécies) nem a dos

---

<sup>‡</sup> RICIERI, Francine Weiss e OLIVEIRA, Waltencir Alves de. Sobreposição não-cartográfica de mapas: cartografias, apropriações e endereçamentos em Marília Garcia. PIRES, Antonio Donizete e VIVALDO, Leonardo V. (orgs.). **Em trânsito transversal leituras de poesia brasileira contemporânea**. São Paulo. Cultura Acadêmica. 2024. p. 569-592.

<sup>§</sup> “neste poema há um personagem que aparece em todos os poemas: o tempo.” (Garcia, 2023, p. 11)

cosmólogos (ao descrever o universo) –  
de fazer uma *descrição do mundo*  
então adapto o comando para  
“eu observo e anoto”:  
memórias leituras coisas que estão pelo caminho  
(Garcia, 2023, p. 85).

O caminho e o que “está pelo caminho” são elementos presentes nos excertos anteriormente transcritos. No primeiro, enuncia-se o desejo de um poema que seja como uma linha passando pelos dias, uma linha que se pudesse puxar e esticar e, no *processo*, pudesse incorporar *coisas* dispersas; no segundo, essas *coisas* são nomeadas: memórias, leituras. Uma *memória* (“lembrei de um comando que li”) aciona, no segundo excerto, uma tentativa de circunscrever modos de escrita do livro e o faz pela recusa do estatismo implicado em *descrever*: não, o livro não coincide com o trabalho de naturalistas (descrever espécies), nem com exercícios de cosmologia (descrever o mundo). O comando encontrado em um livro de *história natural* é adaptado a uma escrita *em expedição*: uma linha deslocando-se pelos dias. Não *descrever*, antes *narrar* (incluir o tempo, o deslocamento no tempo). Expedição, por outro lado, implica, ainda, o ato ou efeito de expedir, de enviar, de fazer que algo chegue a um destino (ou a um destinatário). Outro deslocamento: ir em direção a.

Em “paisagem com futuro dentro” (terceiro poema, primeira seção do livro) a escrita *performa* a presença desse destinatário prefigurado:

você que vai lendo  
de mãos dadas comigo  
confiando  
que vamos parar  
no fim da  
linha  
(Garcia, 2023, p.12).

Sendo a escrita operação derivada de uma certa relação com a leitura (o método lido em um livro de *história natural*), ela se configura também na dependência dessa pressuposição de destinatário, ou de destinação. *Expedição: nebulosa* (o livro) não apenas tematiza de modos diversos essa destinação, como a *performa* sistematicamente ao longo das páginas. Diferentes poemas, em diferentes momentos da *expedição*, vão explicitando esse caráter dialogado, essa discursividade em co-presença vicária. A seção homônima ao

livro explicita, de saída, certo caráter híbrido do texto, que faz supor (ou se *apresenta*) construindo algum tipo de encenação:

primeiro  
alguém indica que posso começar  
o leitor já está aqui  
e quando estiver lendo estas  
palavras  
estaremos juntos no  
mesmo espaço  
(Garcia, 2023, p.39).

Como não notar o tensionamento entre escrita e leitura, entre cena pública e um possível recolhimento do escrever e/ou do ler? Em uma *performance* ou leitura dramatizada (elemento encenado ao longo dessa divisão do livro), não teríamos “leitor”, mas audiência; em uma cena reclusa de escrita, quem indicaria o momento de início? O poema se abre complexificando tanto as dinâmicas de produção e de endereçamento (com quem/para quem falo/leio/escrevo?), quanto as perspectivas espaciais e temporais implicadas (o agora da escrita/da leitura pública/de eventual leitura privada; o depois não localizável da *recepção*). O leitor nunca “está aqui” em um ato de escrita, a menos que assim seja convocado, pressuposto, instaurado, *criado* no poema. O verso imediatamente seguinte (“*quanto tempo dura o presente?*”), separado do bloco anterior por um espaço e deslocado à direita em relação ao padrão de margem do conjunto, grafa-se em itálico: alternância de voz? Alternância de tom? E a resposta a mais essa turvação desloca, ainda, *para fora* uma eventual *origem* da escrita:

*quanto tempo dura o presente?*

foi a pergunta que meus dedos fizeram  
quando comecei a escrever  
este texto.  
(Garcia, 2023, p.39).

Entre esse “eu” que pode começar a falar ou escrever (“alguém indica que posso começar”) e dedos que se indagam sobre a duração do presente, a escrita segue se deslocando, indefinidamente provocada pela pergunta em itálico (“que não saiu mais/ do *repeat*”): *quanto tempo dura o presente?* A pergunta está fora, ecoando; a escrita, nasce nos dedos. E, então, uma informação factual:

repiso a pergunta para dar o próximo  
passo  
escrevi esse texto para uma versão ao vivo  
da revista  
serrote  
mas queria começar falando de uma *serra*  
aliás de *um serra*  
o *richard serra*  
(Garcia, 2023, p.40).

Percorrer *Expedição: nebulosa* (o livro, essa seção ou o trânsito entre as diferentes seções), implica acompanhar esses deslocamentos, deslocar-se com, performar junto. As insistentes menções a acontecimentos situados *fora* do livro parecem permitir considerar que o projeto se deslocou de certa concepção de poesia ou de lirismo (não se trata, aqui, de percorrer a *expressão* de uma subjetividade prévia ou a construção de uma interioridade \*\* ), para algo, digamos, mais *experimental*. Podemos observar, ilustrativamente, como os 10 atos que compõem a segunda parte estão localizados em algum lugar de *fora*: “uma cena que vi / no café do instituto moreira salles de são Paulo” (Ato I: Garcia, 2023, p. 40), envolvendo uma grua e placas de aço que compõem a obra *echo*, de Richard Serra; uma sensação despertada pelo *fora*, como a sensação de deslocamento entre duas cidades (“me acontece em alguns pontos da cidade/ de achar que estou no rio de janeiro”; ato 3: Garcia, 2023, p. 43) ou uma recuperação de um dos *talk poems* de David Antin, em que ele teria formulado a pergunta que acompanha a seção (*quanto tempo dura o presente?*) e em que se examinam tensões entre oral e escrito, entre escrever (sempre no passado) e dizer (sempre no presente) (Ato 4) – para mencionarmos apenas algumas.

Em *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, Gonzalo Aguilar e Mário Câmara consideram como “máquina performática” a produção em cujas engrenagens nenhum signo seria mais importante que outro(s) e como “campo experimental”, um espaço que colocaria signos em relação, sem distinção do domínio institucional a que pertenceriam. Se a noção de performance, em geral, concentra-se na

---

\*\* Em outro trabalho, analisamos mais detidamente as relações entre o projeto poético de Marília Garcia e o literalismo francês, em sua problematização do *lirismo* enquanto um patrimônio de fórmulas e procedimentos de escrita poética, patrimônio esse que o literalismo *tensiona* e *recusa*. A referência a esse trabalho já aparece na nota 3.

dimensão do corpo do artista, a mesma noção, quando empregada no campo da literatura, implicaria uma operação dupla, em que a textualidade perderia precedência e passaria a compor com outros elementos, constituindo esse *campo experimental*. Signos desprezados<sup>††</sup> seriam integrados e o literário, mais que apenas atravessado por aspectos performáticos, seria *animado* pelos elementos dispostos em cena (corpos, espaços e sonoridades), respondendo a outras políticas do signo:

A máquina textual é um dispositivo de aplanamento. Como ponto de partida, aplanam a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante do que outro. 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. Nele os signos ingressam em uma constelação que os despoja de suas marcas originais e permite construir novos sentidos transversais. (Aguilar; Câmara, 2017, p. 11).

Segundo essa perspectiva, não seria o caso de representar ou restaurar a produção artística de caráter performático, mas tatear em torno dela, explorar seus potenciais de significação, convocando a performance a mostrar “que sua presença transforma as leituras possíveis de uma obra” (Aguilar; Câmara, 2017, p. 13). A leitura crítica passaria a pensar a atuação dos corpos na letra, o espaço material implicado nos discursos, inflexões na voz, e, em especial, aspectos performáticos implicados na construção de uma figura do escritor que acompanha processos de escrita e de circulação da escrita. No caso em análise, antes do formato livro, *Expedição: Nebulosa* teria nascido como performance, em procedimento recorrente na produção de Marília Garcia:

A primeira vez que fiz esse formato de apresentação foi uma vez que me pediram para dar um depoimento sobre a minha poesia e achei muito difícil preparar essa fala, pois tinha a sensação de que qualquer coisa que eu falasse iria soar como uma paráfrase sobre o que é o poema. Inicialmente, tentei fazer um depoimento por escrito, mas depois optei por escrever algo que tivesse um ritmo e elementos do poema e que também fosse uma espécie de depoimento.

---

<sup>††</sup>“Onde vai parar tudo o que a letra escrita não pode conservar? O que aconteceu com o que ficou fora do livro, mas o acompanhou em algum momento? Que incidência tem na literatura o que se desvanece no tempo e que só podemos evocar de maneira aproximativa por meio de arquivos e documentos? Que sentido se pode atribuir a esses *signos desprezados*, fotografias, formas de entonação, modos de vestir, grafias, que, mesmo flutuando diante de nossos olhos, parecem mudos e invisíveis? Escrevemos *A máquina performática* para responder a essas perguntas.” (Aguilar; Câmara, 2017, p. 7)

E claro, daí fui caminhando para o ensaio. Nessa primeira experiência não tinha nenhuma imagem. Depois, aos poucos, comecei a inserir algumas e passei a escrever com as imagens (elas transformam e determinam o texto). Eu gosto do formato da performance, eu até prefiro. Ele é feito para aquela situação específica com as imagens, as pessoas ao vivo, a fala. Mas acho que vale a pena, muitas vezes, que eles estejam no livro, então eu também mexo no texto para caber nesse formato. É o meu quarto livro em que aparecem essas performances: *Teste de Resistores*, que foi esse primeiro texto, depois *Câmera Lenta*, o *Parque das Ruínas*, e esse novo tem duas dessas apresentações que, acredito, compõem muito bem o livro. (Garcia, 2024, s.p.).

O fato de que os livros de Marília Garcia (e não apenas o de 2023) requisitem, para seu modo de ser *textual*, essa experiência *performática* prévia (que se atualiza em presente, no ato da leitura), não parece elemento que se possa *desprezar*. Como mencionamos, após a seção “P.S.” (Garcia, 2023, p. 110-111), antes das informações técnicas relativas à impressão do objeto livro (seria página 112 – mas já não consta paginação), temos duas inserções:

“Escreve um poema pros adultos (ópera das girafas)” foi inicialmente um poema sonoro para o projeto Los sonidos de la pandemia, do site Caja de ressonância: <<https://cajaderesonancia.com/index.php?mod=sonidos-pandemia&view=detalle&id=631>>. (Garcia, 2023, p. 111).

E:

“Então descemos para o centro da terra” teve várias apresentações ao vivo. Em todas elas, eu tocava, no final do poema, no momento em que estou diante da “figueira da rua tutoia”, a peça sonora de Gabriel Xavier, áudio registrado por ele naquela tarde. Ela pode ser ouvida aqui: <[on.sound.com/REqPD](https://on.sound.com/REqPD)>. (Garcia, 2023, p. 111).

São inserções que integram o livro, tensionando a *presença* equívoca de “tudo o que a letra escrita não pode conservar”, do que só se pode “evocar de maneira aproximativa por meio de arquivos e documentos”: signos *desprezados* que passam a flutuar “diante de nossos olhos” gerando indefinições e reforçando o projeto de deslocamento contínuo. A *máquina*, assim constituída, depende, ainda, da construção performática de uma figura da *escritora*, que acompanha e enforma o processo de publicização do objeto livro. Recuperando o pensamento de Sylvia Molloy e Antonio Candido, Mário Câmara e Gonzalo Aguilar propõem o par conceitual “máscara” e “pose”, capazes de produzir performativamente “efeitos de ‘verdade’ ou de ‘falsidade’, de autenticidade e afetividade, no interior de uma vasta cadeia discursiva sempre sujeita à reconfiguração.” (Aguilar;

Câmara, 2017, p. 144). Enquanto a *pose* estaria vinculada à gestualidade pública, a máscara diria respeito à produção escrita e discursiva de um escritor:

*Máscara e pose* são dispositivos da modernidade literária, pautados por uma tensão entre a vida pública, a instituição, o escritor e o mercado. Embora à primeira vista possam parecer semelhantes, e frequentemente funcionem de modo complementar, os termos designam fenômenos distintos. A *máscara* precisa de discurso. Ela é constituída por uma textualidade que inclui não só a obra poética ou ficcional, mas também todo texto ou discurso público do escritor. A *pose*, em compensação, envolve o corpo: a vestimenta, os gestos, certos trejeitos, a frequentação de determinados lugares, na medida em que esses aspectos adquiram um estado público. (...) Em resumo, máscara e pose constituem núcleos de sentido conflitantes, dos quais participam a instituição literária (críticos, prêmios, feiras, conferências, universidades etc.), o mercado (editoras, livrarias, contratos, publicidade, acordos com a instituição literária, sem dúvida), o próprio escritor e sua obra ficcional e poética, que as modificam, ao mesmo tempo que são modificadas. (Aguilar; Câmara, 2017, p. 141).

As *performances* por meio das quais a figura pública da escritora Marília Garcia declara, na entrevista mencionada (e que se configura como textualidade, como discurso), *experimentar* seus poemas e livros referem-se a aparições que dizem respeito à instituição literária e que se fazem acompanhar de um *corpo* interagindo com outros *corpos*: é possível ouvir as faixas gravadas, a voz infantil da *filha*, a peça sonora de Gabriel Xavier em “áudio registrado por ele naquela tarde”. Se não foram saltados pelo leitor adestrado a ater-se ao *texto*, todos esses elementos comporão a leitura de “escreve um poema pros adultos (ópera das girafas)” e “então descemos para o centro da terra”. No primeiro, a música aprisionada dentro da cabeça das girafas (“a música girando e do lado de fora / silêncio”) antecede, na terceira estrofe, a uma livre associação ou um deslocamento em looping para o qual é central a palavra *quebrar*:

você me diz *quebrar o silêncio*  
*é uma catacrese*  
eu respondo *quebrar o silêncio* é produzir um som  
que possa quebrar alguma coisa  
quebrar   quebrar  
quebrar           às vezes tudo está quebrado  
do lado de dentro  
as coisas quebradas na vida das pessoas  
do lado de fora  
(Garcia, 2023, p. 62).

Ao *ouvir* o poema sonoro, *vemos*, na representação gráfica do som, o momento em que a leitura (pela voz da *autora*) *quebra* o fluxo dos versos produzindo um buraco. Esse

silêncio performatizado, essa pausa atualizada em ausência de voz se soma às demais alternâncias de tom, em um *livro* (antes, aparição pública) que insere a pandemia e várias formas de luto em seu tecido semântico: “as coisas quebradas na vida das pessoas/ do lado de fora”. E formal: o buraco, a interrupção, a morte saem do campo conceitual para se apresentar aos olhos ou ouvidos aos quais a produção se destina. Produzir silêncio durante a leitura se duplica em inserir buracos também na disposição das palavras no papel. Aqui, como em muitos poemas ou seções, a estrutura dialogada (“você me diz”; “eu respondo”), central à formalização do volume, reaparece performatizando, por sua vez, um endereçamento naquele segundo sentido atribuível à palavra “expedição” (expedir, enviar a). Procedimento recorrente em outros projetos poéticos, como entende Célia Pedrosa:

Na poesia moderna, constitutivamente lírica – e antilírica – essa contradição vai ser radicalizada em poemas que tanto tematizam o endereçamento quanto o performam para destinatários muitas vezes nomeados, mas insistentemente indeterminados, que chegam a poder se confundir com o próprio sujeito da enunciação ou com um leitor desconhecido.

Disso decorre uma distensão identitária do eu e, analogamente, da destinação de seu discurso, associada às problematizações da subjetividade e às transformações nas relações entre literatura e público, ambas características da modernidade. O investimento na primeira pessoa endereçada pode ser compreendido então como modo paradoxal de a poesia solicitar e colocar em crise a lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística; e também a transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum, bem como o sentido de cada uma dessas instâncias e categorias. (Pedrosa, 2014, p. 70).

A transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum são elementos que se vão rerepresentando no modo como o livro enunciava seu projeto de escrita: em trânsito pelo *mundo*, “eu observo e anoto: / memórias leituras coisas que estão pelo caminho”. Há transitividade, ainda, quanto ao par *memórias e leituras*. As *memórias de leituras* pensadas como elemento de constituição da escrita são, de resto, consideradas por Goiandira Camargo como traço constitutivo da poesia brasileira contemporânea. Reportando-se a um prefácio de Cláudio Daniel para uma antologia poética organizada em parceria com Frederico Barbosa (2002), Camargo examina mais detidamente particularidades em relação à instância da subjetividade lírica nessa produção poética. Aqui nos interessa, mais especificamente, observar a relação entre

modos de enunciação poética e meios pelos quais se mobilizam e se acionam os arquivos literários na escritura do poema:

A leitura, assim, é mais uma experiência constitutiva da subjetividade, em seu esforço de apropriação da coisa poética, ou seja, a memória do lido é um dos elementos a ser considerados como matéria de criação. Em segundo lugar, a leitura, nesse caso como uma prática, revela uma consciência poética cuja funcionalidade está na operacionalização do poema, no sentido de deixar latente a auto-reflexividade que pode explicitar ou não as estratégias de metalinguagem. (Camargo, 2008, p. 99).

A voz enunciativa, assim, seria um amálgama de várias vozes que são incorporadas à voz autoral, às vezes de modo explícito, às vezes de forma velada. A articulação entre “memória do lido” e “matéria de criação” parece evidente já no poema que abre o livro:

*história natural*

sempre disseram  
que eu tinha os olhos  
do meu pai

cabelo estatura  
queixo caligrafia  
— cada coisa de uma tia

os gestos da minha mãe  
hoje olho minha filha  
e só consigo ver  
ela própria:  
    rosa é uma rosa. é uma rosa  
é uma rosa

penso num poema do cacaso  
e na américa latina do futuro  
que um dia ele quis imaginar

olho para a minha filha  
e juntas olhamos para  
esta américa latina  
do futuro

estamos num túnel de fumaça  
e não consigo ver o que aconteceu  
(Garcia, 2023, p. 9).

O deslocamento interno à estrutura do livro é aqui complementado por um movimento para fora, pela explicitação do diálogo com o poema de outro poeta, homônimo ao de Marília, publicado por Cacaso, em seu livro *Grupo escolar*, de 1974. Nele,

é feita referência ao filho de 3 anos, Pedro, a quem o livro é dedicado. Há também uma projeção do olhar que transita do individual para a coletividade. Com o filho/filha se contempla e/ou se projeta o futuro da América Latina:

*história natural*

Meu filho agora  
ainda não completou três anos.  
O rosto dele é bonito e os seus olhos repõem  
muita coisa da mãe dele e um pouco  
de minha mãe.  
Sem alfabeto o sangue relata  
as formas de relatar: a carne desdobra a carne  
mas penso:  
que memória me pensará?  
Vejo meu filho respirando e absurdamente  
imagino  
como será a América Latina no futuro.  
(Cacaso, 2020, p. 139).

A intersecção entre os poemas permite detectar afinidades e alterações significativas. De saída, a “América Latina no futuro”, do poema de 1974, converte-se na “américa latina do futuro”, no poema de Garcia. A troca das preposições parece sugerir diferentes níveis de pertencimento ao tempo e ao lugar. Aliada à substituição do verbo “imaginar” (em Cacaso) por “olhar” (em Garcia), parece mesmo instaurar perspectivas diferenciadas. Outro deslocamento diz respeito aos sinais de semelhança hereditária. Em Cacaso, todas as semelhanças ou sinais de parentalidade são encontrados no filho (que se parece com sua mãe e com a avó paterna); já no poema de Garcia é a voz que enuncia que “talvez se pareça com o pai e com as tias”, sua filha se parece apenas consigo mesma.

No jogo das semelhanças, no “*alfabeto que dispensa sangue*”, projeta-se uma autonomização do novo. Ele descende, mas não repete traços. Aquela que nasce do eu é apenas “alfabeto” e não “relato de sangue/ parentalidade”. O nome “rosa” leva não à busca de traços de similaridade parental na dimensão corporal, mas remete à materialidade do próprio nome e sua complexa relação com a coisa nomeada: “*rosa é uma rosa. é uma rosa/ é uma rosa*”.<sup>‡‡</sup> A circularidade do verso, em que do nome se retorna ao nome, parece

---

<sup>‡‡</sup> Pode estar contido nos versos um mosaico de citações, em *looping*, uma vez que o nome “rosa” e a discussão da relação entre nome e referente mobiliza uma vasta tradição de estudos sobre a linguagem, além de ser problematizada em um sem número de textos de variados matizes. Não é intenção do artigo

apontar que entre a hereditariedade e a tradição ocorre um tensionamento: a “carne não desdobra a carne”, mas constitui mais um modo de dizer que, em um poema, palavra e coisa se desdobram para retornar a si mesmas.

O poema de Cacaso integra *Grupo escolar* (1974), organizado em quatro seções, todas denominadas “lições”, o que parece reiterar (ou ironizar) o caráter *pedagógico* da empreitada poética, em um livro cujo título já remete à escola. Assim, temos: “1ª lição: os extrumentos técnicos”; “2ª lição: rachados e perdidos”; “3ª lição: dever de caça” e por último “4ª lição: a vida passada a limbo”, na qual se inclui “história natural”. Em seu conjunto, os títulos fazem trocadilhos com expressões cristalizadas da língua, enquanto a última “lição” parodia *A vida passada a limpo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1959 como único inédito do volume *Poemas*, editado pela José Olympio. O título drummondiano e o contexto de publicação reforçam o caráter de correção/alteração da obra pregressa. Indiciando-se uma possível versão definitiva daquilo que pode ter sido rascunho, o termo a que se refere a tarefa de “passar a limpo” não é obra, mas sim a vida<sup>§§</sup>. A troca de “limpo” por “limbo”, em Cacaso, por sua vez, altera mais que uma consoante, lançando para a margem aquilo que em Drummond constituiria a versão mais bem acabada, como sugere Guaraciaba Micheletti:

Os “extrumentos técnicos” correspondem às ferramentas iniciais para a aprendizagem que fica, de certo modo, inconclusa ao final, uma vez que o *Grupo escolar* não traz a vida passada a limpo, mas a limbo. Os tempos são “alquimia”, de transformações e o poema é um instrumento de perquirição e denúncia: (...) A vida não foi passada a limpo, mas “passada a limbo”. A poesia parece ter servido como um instrumento de aprendizagem, mas de uma aprendizagem que ultrapassa seus limites e permanece em busca de respostas. (Micheletti, 2017, p. 72).

A relação que se desenha entre o livro de Cacaso e o de Drummond parece similar à que se observa entre os poemas de Cacaso e de Marília Garcia. Contudo, nem o aproveitamento literal do título “história natural”, nem a citação explícita “penso num poema do Cacaso” parecem impedir os deslocamentos e alterações que se processam na

---

enveredar por tão vasta discussão e nem estabelecer as fontes diversas que são mobilizadas nesses versos de Garcia.

<sup>§§</sup> O título da obra de Drummond é *A vida passada a limpo*, tensionando vida e obra como pares a serem corrigidos, inventariados. A propósito, cf. “Poema-orelha”, primeiro poema/ prefácio do livro. (ANDRADE, 1992, p. 269).

forma como cada um dos poetas dialoga com o passado. Para além de discutir o lugar que a tradição ocupa na poesia de cada poeta, o objetivo aqui é destacar como o passado, os livros já feitos e a vida já vivida constituem um espaço por onde se trafega, por onde se transita: errância e movimentação como condição de existência para o poeta, para a linguagem e o próprio poema. Embora não haja referências explícitas a Drummond no poema de Marília, algo se sugere logo nas duas primeiras estrofes:

sempre disseram  
que eu tinha os olhos  
do meu pai

cabelo estatura  
queixo caligrafia  
— cada coisa de uma tia  
(Garcia, 2023, p. 9.).

No inventário de possíveis semelhanças entre a filha (hoje mãe) e seu pai misturam-se gestos e feições. Entre eles, o “queixo”: possível alusão aos versos do poema “Resíduo”, de *A rosa do povo* (“*Pois de tudo fica um pouco./ Fica um pouco de teu queixo/ no queixo de tua filha*”)? Se o diálogo de Marília com Cacaso e de Cacaso com Drummond parece explícito, o de Marília com Drummond fragmenta-se como resíduo, sugestão implícita, embora passível de suspeição. No dístico final do texto de Marília, “estamos num túnel de fumaça/ e não consigo ver o que aconteceu”: a alusão é espacial, mas está contida na primeira parte do livro, “DIAS CONTADOS”, com uma acepção complexa da temporalidade (cf. nota 6). A memória particular e intransferível não se aparta da “memória do lido”, “matéria evidente ou escamoteada da criação” e a errância entre múltiplas temporalidades e espacialidades ganha concretude mediada pelo deslocamento de uma obra para outra, de um livro para outro.

O poema/série “Praia dos ingleses”, ainda da primeira parte do livro, parece se apresentar, desse modo, como uma bússola na cartografia dos processos de deslocamento e endereçamento que constituem as expedições nebulosas da obra. Dividido em quatro partes, assim como o livro, possui uma parte inicial não nomeada nem especificada. Seria um prólogo? Um PS antecipado? Ainda que não se possa, ou não se pretenda, definir seu estatuto, a dimensão espacial parece muito significativa na cena que será apresentada nas quatro partes seguintes:

estamos sentados  
debaixo do sol  
acabamos de chegar  
aqui e eu penso que  
de tão seco isso parece  
o deserto                      de tanto sol  
mal posso abrir  
os olhos

sentamos de frente para a água  
estou de olhos fechados  
e você me diz que lembra do modo  
como ele olhava o mar  
na última tarde antes do  
salto:

antes de cair                      com o pé na beirada  
*esse país é feito de água*  
você diz

estamos de frente                      nós  
para o mar  
e você pergunta  
como eu faço para não cair  
estou de olhos fechados  
e lembro de uma cena  
que começa assim:  
(Garcia, 2023, p. 17).

Ao longo do poema, essa cena de abertura vai se desdobrar em deslocamentos entre lugares e temporalidades. Uma cena geradora de cenas apresentadas como partições/decomposições de uma analogia inicial que, decomposta, retorna à imagem/tempo/espaco de onde se partiu. Os poemas, ou, como se denomina no livro, as *partes* são: *parte 1: arrastão*; *parte 2: a menina da bicicleta*; *parte 3: no bar sabiá* e *parte 4: a arraia no asfalto*. Na parte 1, apresenta-se o relato de um arrastão na praia, em um tempo anterior ao do prólogo, mas não precisamente demarcado: “vou à praia ver um arrastão/ com a minha avó”. A certeza se restringe apenas à primeira estrofe. Parece tratar-se de uma lembrança, remota ou recente, de uma cena ocorrida na faixa de areia de uma praia qualquer (possivelmente a “praia dos ingleses” aludida no título), presenciada pela criança em companhia de sua avó. A partir da segunda estrofe, misturam-se cenas e referências temporais e espaciais diversas, anunciadas pelo primeiro verso. Nele, a imprecisão relativa às “cores” parece ser índice de catalogação de todas as demais

lembranças desentranhadas da memória: “não sei se quando lembramos das cores/ estamos inventando ou se são cores mesmo”. O caráter residual da memória<sup>\*\*\*</sup>, a impossibilidade de demarcar fronteiras entre o lembrado e o inventado, é reiterado no final da mesma segunda estrofe:

não sei se pensei nisso no dia  
na memória restam apenas  
os seres marinhos sendo arrastados  
o cheiro de maresia  
a minha avó com um chapéu  
de sol e talvez um peixe-martelo  
(Garcia, 2023, p. 18).

Na última estrofe dessa primeira parte, observa-se uma espécie de sobreposição dessa cena rememorada com uma outra, lembrança puxando o fio da lembrança na grande “rede” da memória:

em plano contínuo  
lembro de outra cena  
estou de novo na praia para ver um arrastão  
mas desta vez minha avó não está  
tem um monte de gente  
e tem uma menina de bicicleta.  
(Garcia, 2023, p. 19).

A expressão “plano-contínuo” pode remeter à edição de filmes e vídeos, mas também ser associada ao caráter visual e seletivo que, segundo Freud, seriam atributos constitutivos da memória e da lembrança. Em ambos os campos, edição de vídeo e estudo da memória na perspectiva psicanalítica, a construção de uma narratividade a partir de cenas que não se organizam de modo cronológico só se viabiliza na ação do sujeito que edita o que fotografa, combinando duas funções: o enquadramento e a duração. Para Freud, o funcionamento do aparelho psíquico estaria calcado na concepção de uma memória sensorial/visual e seletiva. O escavamento ou retorno do vivido passa por uma elaboração que, tanto no sonho como no chiste, envolve dois processos fundamentais, a condensação e o deslocamento:

---

<sup>\*\*\*</sup> Não pretendemos, nos limites deste artigo, aprofundar questão tão complexa quanto a relação entre memória/lembrança e fantasia. Ressaltamos, contudo, o longo percurso histórico do problema nos estudos filosóficos, desde pelo menos Platão e Aristóteles, assim como sua centralidade para a psicanálise freudiana. (Cf. Meneses, 1995, p. 131-142).

Os processos de condensação e deslocamento serão explicados por Freud em "A interpretação dos sonhos" (1900/1992). Essa célebre publicação inaugura a primeira tópica que estabelece o aparelho psíquico composto pelas dimensões inconsciente, pré-consciente e consciente. Nela, o autor explicita que o deslocamento se refere ao processo de substituição de uma representação por outra, efetuado pelo deslocamento de investimento libidinal. Nesse processo, a libido procura se ligar a uma representação inconsciente que seja capaz de ultrapassar a barreira do recalque. Já a condensação consiste em "[...] amalgamar entre si traços anódinos ou secundários de diversos pensamentos, para produzir um conteúdo manifesto que os represente a todos" (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 125). Isso faz com que um único conteúdo reúna vários traços de outras representações, deixando-o altamente carregado de energia. Esses são os mecanismos inconscientes que fazem o trabalho de deformar as representações originais pretendidas pela libido. Dessa forma, permitem que representantes de determinados conteúdos recalcados aflorem na consciência. (Carmo; Chaves, 2019, p. 101, grifos nossos).

Sem o objetivo de alongar tais discussões teóricas, procuramos apenas apontar como "Praia dos ingleses" permite mobilizar tanto o vocabulário crítico atrelado à produção fílmica, quanto o aparato analítico freudiano. O poema ordena cenas, tornando-as, a um só tempo, matéria de filme e de sonho/memória/imaginação. Ou, com os termos do próprio texto poético, "um plano contínuo", no qual os fotogramas/lembranças se acumulam e são editados em função de um sujeito que os organiza, seleciona e apresenta. Isso explicaria os constantes deslocamentos e acumulações de imagens e cenas no decorrer da série. Como no arrastão da infância ao lado da avó, amalgamado à lembrança de outro arrastão, em que a avó não está presente, mas de onde se recorta em meio a "um monte de gente" apenas uma "menina de bicicleta". A parte 2 realça ainda mais a lembrança da menina, em uma "bicicleta grande demais para o seu tamanho". Procedimento similar faz o nexos, ou a "desconexão", entre as partes 2 e 3, como na última estrofe da parte 2:

você me diz  
que não sabe por que  
mas essa história faz lembrar de um encontro recente  
com um amigo no bar sabiá.  
(Garcia, 2023, p. 120).

A edição das cenas parece controlada, integralmente, pelo "eu" enunciativo (que editará e apresentará as cenas/reminiscências): "você não sabe" a motivação da associação, é de se esperar que também não controle os mecanismos de encadeamento. A condensação ou acumulação de cenas díspares, afastadas entre si no tempo e no espaço,

até aqui nos parece orientada por uma espécie de associação livre responsável por sua organização. Não sabemos quais são os critérios segundo os quais cenas e lembranças são aproximadas, mas identificamos que são geradas em plano-contínuo, arrastando-se de uma para outra seção do poema e ordenando-se segundo uma disposição que recorta, enquadra e ilumina reminiscências e lembranças, em errância entre temporalidades e espacialidades diversas, sujeita a deslocamentos bruscos e às vezes difíceis de compreender. Partindo da cena primordial da parte 1, o arrastão, sabemos que:

estamos na praia e sobre a faixa de areia  
uma enorme rede vai sendo arrastada pelos pescadores  
uma rede tão grande que precisa de vários homens  
todos puxando ao mesmo tempo  
e no meio da rede uma quantidade abissal  
de seres marinhos sendo arrastados  
todos misturados formando uma mancha cinzenta  
(Garcia, 2023, p. 18).

A “rede tão grande” que “precisa de vários homens/ (...) puxando ao mesmo tempo” traz para a superfície, ou arrasta para a terra uma quantidade tão grande de seres que só se pode descrever como “mancha cinzenta”. A “rede” de analogias arrasta seres desenraizados de um ambiente para outro (“pensando bem todos os seres/ têm raízes *mas outro tipo de raízes*”) a emergência forçada/forçosa de seres do mar para uma praia (“e por que são *frutos* do mar / se eles se mexem e não têm raízes?”) onde sucumbirão todos os que são do mar, formando apenas uma “mancha cinzenta”, resultante da mistura de quem reteve a cena na memória e agora a poetiza/resgata. Parece, mesmo, possível ler essa cena como uma espécie de roteiro para todo o poema ou, mesmo, o livro.

Conforme já se mencionou, a conexão entre as partes parece se dá a partir de associações livres entre fatos, lugares e tempos diversos. E, apesar da aparente desconexão, aqui temos uma repetição contínua que garante a coesão entre as partes. Mesmo aquilo que não se repete parece-nos substituição entre seres que são familiares ou aproximados. Na parte 1, temos dois arrastões, o primeiro, com a avó, apresenta a rede com vários bichos do mar misturados em uma mancha indiscernível e o segundo, no qual aparece a menina da parte 2. Na parte 2, a “menina da bicicleta” (“não consigo lembrar o nome da menina”) recolhe uma arraia e, depois de pedalar com ela “guardada na cesta da bicicleta”, a joga no asfalto quente. Na parte 3, ocorre o encontro recente com um amigo

no “bar sabiá”, anunciado ao final da parte 2. No encontro, o amigo menciona um lugar onde comia “*escargots* importados da França”. Em sua última visita ao restaurante são oferecidas “*rãs*/ trazidas de Mogi das Cruzes”. No dia seguinte ao encontro, “fomos com esse amigo ao mercado municipal”, lá encontrando um “polvo gigante” que faz “vir à memória a cena da arraia” que ocupará a quarta e última parte. Antes do exame mais detido dessa última parte, que sintetiza todo o percurso de desdobramento da memória, é preciso observar o percurso da imagem de seres aquáticos no poema.

Já no prólogo, “estamos sentados/ debaixo do sol/ acabamos de chegar/ aqui”. A analogia que se propõe entre o “deserto de tanto sol” é confrontada com o verso em itálico “*esse país é feito de água*”, informando que o “aqui” é possivelmente a “praia dos ingleses”, na cidade de Florianópolis, o que se poderia supor pelo título e se confirma com o trecho final do poema:

não me lembro do nome da menina  
só lembro do seu rosto e da  
bicicleta  
que era grande demais para o tamanho dela  
foi lá na praia dos ingleses  
em Florianópolis  
deve ter sido em 1990  
(Garcia, 2023, p. 23).

Excetuando a parte 3, toda a ação se desenrola na referida praia e todas as partes apresentam animais aquáticos: parte 1, “seres marinhos”; parte 2, “arraia”; parte 3, “rã mogiana” e “polvo gigantesco” e parte 4, arraia e “várias pequenas arraias” que saem de “dentro da arraia”. Na terceira, o “escargot” referido como ausência (tinha, mas acabou), mesmo sendo terrestre, habita, preferencialmente, lugares úmidos e terrenos encharcados. Importa destacar, sobretudo, o movimento contínuo de substituição de um ser pelo outro, de um animal pelo outro, conduzindo ao final para o mesmo animal primordial que centralizou a cena infantil: a arraia no asfalto, o escargot que não viaja mais da França, a rã que vem de Mogi das Cruzes, o polvo com seus “tentáculos esmagados contra o vidro”. Ao final, tudo se converte em matéria vertente de uma imagem primordial daquela cena da infância (a arraia no asfalto e a menina passando por cima com a bicicleta).



“Praia dos ingleses”. Anteriormente Ilha do Desterro, a cidade leva já no nome rasurado a ação de desterrar. A praia que o poema enfoca traz em seu nome a figura do estrangeiro: “dos ingleses”. A única parte que registra um “encontro” fora da Ilha lembrada, é o “bar sabiá”, possível referência a um bar na Vila Madalena, em São Paulo. Ainda que não se trate exatamente desse bar e dessa cidade, o nome do bar, ao menos na tradição poética brasileira, é um símbolo inequívoco do exílio, aquele lugar que é lembrado/evocado como um “lá onde canta o sabiá”. Poesia que se alimenta de poesia, memória que se desdobra em mais memória, o poema de Garcia encena múltiplos deslocamentos e condensações de imagens, somatório de arraia/polvo/rã/escargot, “frutos do mar” ou da “terra”, todos deslocados de seu lugar/tempo, reinseridos em outro ambiente, como um “polvo atolado no gelo” com os “tentáculos encostando no vidro”, transparentes ao olhar que captura, mas aprisionado, retido na rede das lembranças por ele evocadas.

A quarta seção do livro, “ENTÃO DESCAMOS PARA O CENTRO DA TERRA”, apresenta certo mapeamento do percurso de escrita e o faz incluindo, na lógica do projeto, um complexo exercício de ipseidade: ao longo dessas cerca de 20 páginas, fernando piola, emanuele coccia, valdir prigol, stefano mancuso, mira schlendel, letícia parente, georges perec, emmanuel hocquard e *minha mãe* explicitam-se, em meio à presença implícita de victor heringer. A escrita (e a voz que a enuncia) se constitui(em) n(d)essas diferentes relações. Descer para o *centro* da terra (em um contexto de perda do *centro*, de disseminação das referências, de espalhamento não linear de *raízes*) é, ainda, uma trajetória que se vai experimentando ao longo das 10 etapas que constituem esse momento do livro. *Experimentando*. Trata-se de um trânsito, algo caótico entre passado, presente e futuro, em que referências espaciais diversas também se sucedem e se imbricam, compondo um “mapa afetivo”:

[5. projeto de casa]  
estou de volta  
ao centro da palavra mapa  
o mapa é um lençol  
superfície que contém um mundo:  
em 1975 letícia parente  
fez um mapa que chamou  
de projeto de casa  
seu mapa reúne três cidades

as linhas de salvador de fortaleza e do rio de janeiro

as linhas de cada cidade se encostam  
espaços diferentes se colam para  
formar um mapa afetivo  
cidades de tocam  
cidades se colam  
os dias passam  
posso escolher o que vou incluir  
na superfície da tela  
gostaria de fazer um mapa como o de letícia parente

um mapa feito com espaços da memória afetiva  
(Garcia, 2023, p. 91-92).

Nessas páginas, a relação com a terra (não ausente dos demais momentos da escrita) avulta em importância, o que se atualiza na proliferação dos motivos do mapa e das raízes, bem como na recuperação da *katábasis* e da *anábasis* gregas. E nada, nunca, é simples ou linear: a *katábasis*<sup>+++</sup>, que pode parecer uma forma um tanto óbvia de colocar em cena as operações de luto em processo ao longo do livro (o luto pela morte de um amigo próximo e pela morte da mãe; como Enéas, por exemplo, *desce* em busca dos conselhos e do reconfortante reencontro com um pai já morto), atualiza, paralelamente, uma dimensão coletiva que se sugeria já pela proliferação de alusões que compõem essa escritura superpopulosa, já pela *ocupação* descrita a propósito de uma viagem a uma universidade catarinense, ou na recuperação de um “trabalho paisagístico” proposto por fernando piola para uma delegacia da rua Tutóia<sup>+++</sup>. Também no diálogo com a

---

<sup>+++</sup> “a *katábasis* costuma estar ligada a uma descida ao mundo dos mortos

é quando alguém vivo (como orfeu)  
desce ao submundo ao hades  
para resolver alguma coisa  
mas a *katábasis* pode ser  
coletiva também”.

(GARCIA, 2023, p. 92-93).

<sup>+++</sup> “ele removeu parte das plantas do jardim da dp  
e plantou em seu lugar sementes de espécies  
com a folhagem vermelha  
conforme as plantas foram crescendo e saindo da terra  
sua folhagem foi aparecendo:  
e o contorno do prédio onde antigamente funcionava  
o doi-codi foi ficando todo vermelho  
o prédio parecia mergulhado no sangue que tinha sido  
derramado ali

proposição, por Emmanuel Hocquard, da *elegia inversa*<sup>§§§</sup>. Assim, a propósito das perdas pessoais, da ditadura militar, dos conflitos e confrontos presentes, não se trata mesmo de *choramingar*. Como a menina que, na infância, precisou da intervenção da mãe para conseguir ler o nome daquele filme (*bye bye brazil*) e, supõe-se, tudo o que se enuncia naquela *história*, uma voz se vai tecendo e seu trabalho é ativamente *produzir* a partir da memória e do entrecruzamento de memórias:

o trabalho é uma espécie de elegia inversa  
pois ele arranca sentido das memórias  
que passam a fazer parte do presente  
e do que vemos

*a memória entra pelos olhos e vemos*

nele a elegia inversa não é apenas  
um gênero poético  
mas *político*  
(Garcia, 2023, p. 103).

Político também, sobretudo, por se empenhar em *refazer* o passado. Resignificar. Reconstruir. Há mesmo um procedimento recorrente discernível no uso do itálico ao longo de todo o livro, que empresta oscilações aos enunciados, turvando a *verdade* de

---

piola fez o vermelho passar pela raiz

*e depois crescer para o alto até sair à luz do dia*

esse trabalho é uma espécie de elegia inversa  
pois ele arranca o sentido das memórias  
que passam a fazer parte do presente  
e do que vemos

*a memória entra pelos olhos e vemos”.*

(GARCIA, 2023, p. 103).

§§§ “elegia” vem de *elegos*: canto de luto  
ele diferencia a *elegia clássica*  
da elegia inversa: na clássica  
o sujeito nostálgico *escava* o passado  
em busca de elementos para poder choramingar  
o elegíaco inverso evoca 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)”*

(Garcia, 2023, p. 103).

muitos dos blocos semânticos que compõem o conjunto. Um trecho em itálico pode produzir ênfase, indicar citação, referência, apropriação, apontar origem estrangeira de um vocábulo, sugerir ironia, instabilização, modalização... Pode ser, ainda, a produção de efeitos de contraste interno (sem eliminar qualquer das alternativas anteriores), como aquele obtido por um tom de vermelho, que desde a raiz, pode “*crescer para o alto até sair à luz do dia*”. Descemos, em *katábasis*, para “resolver alguma coisa” (coletiva ou pessoal; as duas dimensões já presentes nos deslocamentos de Enéias); e voltamos, no movimento inverso, para politicamente fazer crescer até a luz do dia o que antes se ocultava em porões. Nesses movimentos, o sentido de bloqueio político, inacessível à menina do passado, rebrota na escrita do presente pelo trabalho de memória (que é, ainda e simultaneamente, de luto).

Em todos esses sentidos e no embotamento recíproco que nebulosamente produzem dos choques entre si, a expedição experimentada é exercício de transitividade, deslocamento, movência (do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum, do livro ao fora do livro e a outras linguagens, do passado ao presente, do presente ao passado, em constante devir). Um trânsito que se atualiza também no encontro atento com o *mundo* e seus signos: “eu observo e anoto: / memórias leituras coisas que estão pelo caminho”.

Mas, sempre, “tudo veio para partir”.

## Referências

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

CACASO. **Poesia completa**. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (orgs.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CARMO, Luiz Diego Sacramento do; CHAVES, Wilson Camilo. Freud e o sintoma nas Conferências introdutórias: algumas considerações. **Natureza humana**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 100-119, jun. 2019. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S151724302019000100008&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151724302019000100008&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 21 jun. 2024.

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

GARCIA, Marília. Raízes que ecoam. Entrevista concedida a Luiz Felipe Cunha. **Candido**, 150, maio de 2024. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ENTREVISTA-Marilia-Garcia>. Acesso em: 25 maio 2024.

MENESES, Adélia Bezerra. Memória e ficção (I) (Aristóteles, Freud e a memória). **Do poder da palavra, ensaios de Literatura e Psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 131-142.

MICHELETTI, Guaraciaba. Os sentidos e o estilo de Cacaso em Grupo escolar. **Interfaces**, Guarapuava, v. 8, n. 3, p. 61- 72, out./nov./dez., 2017.

NOUSS, Alexis. **La condition de l'exilé**. Penser les migrations contemporaines. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015.

PEDROSA, Célia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. (orgs.). **Expansões contemporâneas**. Literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

RICIERI, Francine Weiss; OLIVEIRA, Waltencir Alves de. Sobreposição não-cartográfica de mapas: cartografias, apropriações e endereçamentos em Marília Garcia. In: PIRES, Antonio Donizete; VIVALDO, Leonardo V. (orgs.). **Em trânsito transversal leituras de poesia brasileira contemporânea**. São Paulo. Cultura Acadêmica. 2024. p. 569-592.

Recebido em 10/12/2024.

Aprovado em 20/02/2025.