

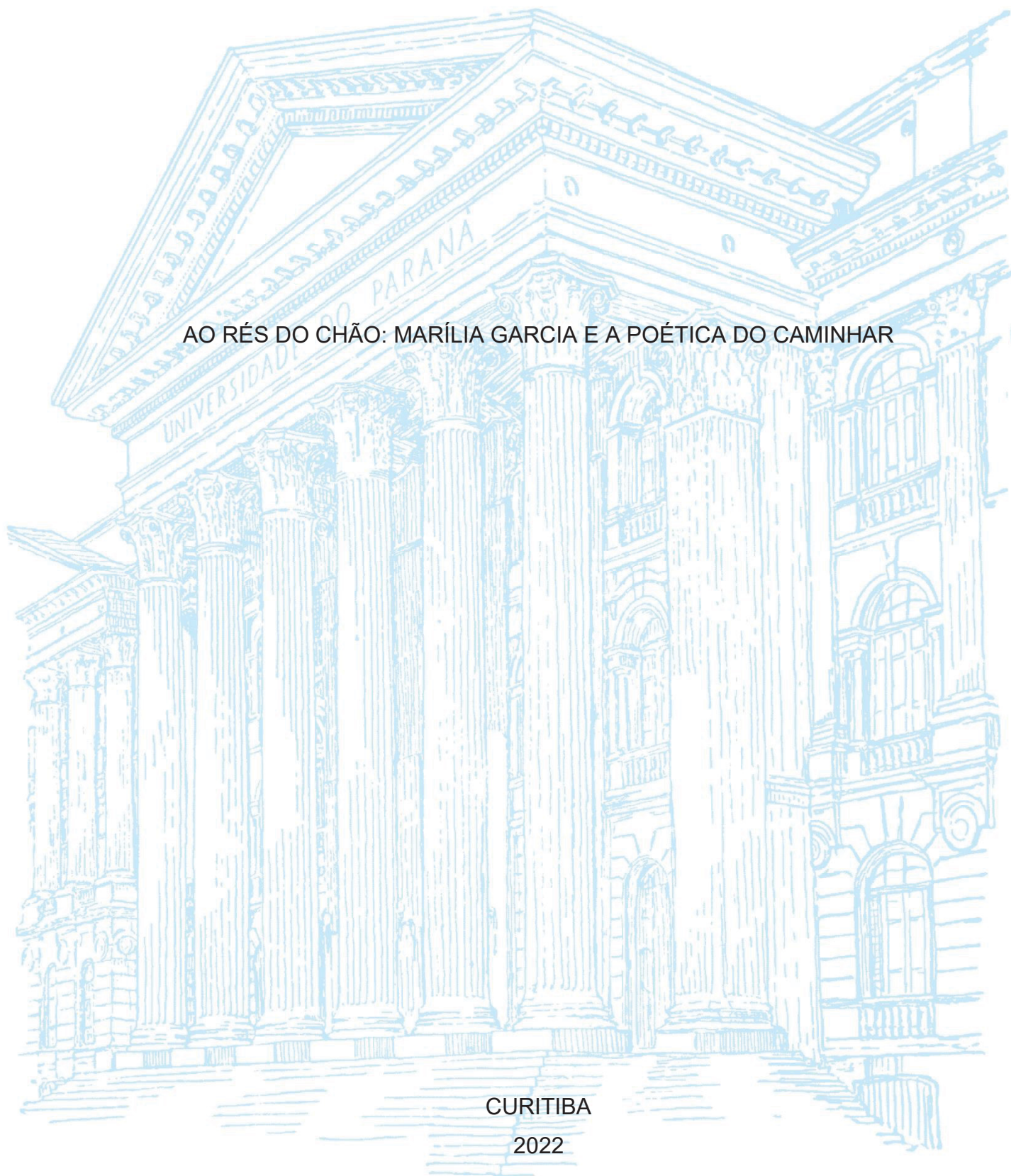
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GESSICA LUIZA KOZERSKI

AO RÉS DO CHÃO: MARÍLIA GARCIA E A POÉTICA DO CAMINHAR

CURITIBA

2022



GESSICA LUIZA KOZERSKI

AO RÉ S DO CHÃO: MARÍLIA GARCIA E A POÉTICA DO CAMINHAR

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Stroparo

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Kozerski, Gessica Luiza

Ao rés do chão : Marília Garcia e a poética do Caminhar. /
Gessica Luiza Kozerski. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do
Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação
em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Mara Stroparo

1. Garcia, Marília, 1979-. 2. Literatura brasileira. 3. Poesia
brasileira. 4. Caminhada na literatura. I. Stroparo, Sandra M, 1970-.
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação
em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **GESSICA LUIZA KOZERSKI** intitulada: **Ao rés do chão: Marília Garcia e a poética do caminhar**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Setembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

27/09/2022 16:31:40.0

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

27/09/2022 16:41:28.0

WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

27/09/2022 16:52:18.0

VALDIR PRIGOL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 225345

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 225345

AGRADECIMENTOS

Ao pensar no que foi fundamental para que esta pesquisa se concretizasse, serei sempre grata,

Ao professor Valdir Prigol, por todo o incentivo quanto as minhas leituras e pesquisas; por me apresentar ao trabalho de Marília Garcia e a ela, pessoalmente, e por aceitar participar da banca final de avaliação.

À Marília, por presentear o mundo com sua arte e pela postura atenciosa e delicada com seus leitores, nos motivando a admirar tanto obra, quanto artista.

À professora Sandra Stroparo, por enxergar potencial em meu projeto e aceitar me orientar ao longo desse percurso, compartilhando sua experiência, sugerindo novas perspectivas e compreendendo os desafios que se impuseram.

À professora Isabel Jasinski, por me aceitar como ouvinte em uma disciplina que foi fundamental para o início deste trabalho, assim como suas indicações posteriores, na banca de qualificação.

Ao professor Waltencir de Oliveira, pelas contribuições na banca de qualificação, e por compartilhar sua preciosa leitura, novamente, na banca de defesa.

À CAPES, pela bolsa de fomento, que permitiu a realização desta pesquisa e colaborou com a estabilidade de muitos pesquisadores durante a pandemia de Sars-Cov-2, especialmente em um cenário tão complicado quanto o do Brasil.

E aos que estiveram comigo,

Maria Fernanda e Carolina, pelas interlocuções e por deixarem a experiência em uma nova universidade, sobretudo em regime remoto, menos solitária.

Lisiane e Mariana, profissionais da área psi, sempre acolhedoras e dispostas a me mostrar caminhos possíveis.

Meus pais, Tereza e João, que, a seu modo, tornaram tudo possível.

Gabriele, que dividiu comigo cada passo dessa caminhada. Obrigada por se fazer presente, pela escuta, otimismo e por seus olhos atentos, que tornaram cada texto melhor.

E Regis, meu companheiro, em todos os sentidos que a palavra possa conter, pela motivação a cada dia. Meu coração encontra abrigo na vida junto a você e às nossas pequeninas ronronantes (que, afinal, também merecem a lembrança, pois foram carinho, companhia e patinhas inquietas, do início ao fim).

Every walk is unreproducible, as is every poem. Even if you walk exactly the same route each time. (A.R. Ammons, 1968)

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar a obra de Marília Garcia em relação ao caminhar como forma de expressão poética. Seguindo a ordem cronológica de suas publicações em livro (de 2007 a 2018), observamos diversas ocorrências do gesto, articulando alguns poemas a referências da literatura, da arte e dos estudos urbanísticos, considerando como a prática pode representar um deslocamento produtivo, ao proporcionar experiências que integram o sujeito ao espaço, exercitam as relações de alteridade e questionam parâmetros disciplinares. Sob essa premissa, algumas questões teóricas entram em contato, como a pluralidade de forças poéticas presentes na literatura brasileira contemporânea, que procuram redefinir alguns de seus critérios; o conceito de poesia como prática nômade, contrária a imposições homogeneizantes e que reconhece a construção coletiva de sentidos; além de manifestações históricas e outros autores que investiram no ato de caminhar como força motriz para a contestação de valores hegemônicos. A poesia de Garcia acompanha, assim, correntes filosóficas e vanguardas artísticas que propuseram o caminhar como gesto revolucionário, especialmente no que diz respeito a elevar a experiência errante cotidiana a um nível extraordinário, apreendendo o espaço urbano através de um olhar subjetivo, afetivo e de experimentações originais, em que a poesia funciona como antídoto frente a sobreposição da razão técnica sobre a sensibilidade.

Palavras-chave: Marília Garcia. Caminhar. Literatura brasileira. Poesia contemporânea. Deslocamento.

ABSTRACT

This research is interested in Marília Garcia's work focusing on the act of walking as a form of poetic expression. Following the chronology of her book publications (from 2007 to 2018), several occurrences of such gesture can be observed, and the poems can be articulated to literature references, art, and urbanistic studies, considering how this practice can represent a productive movement, by providing experiences that integrate the individuals to the space, exercise the relations of otherness and question disciplinary parameters. Under this premise, some theoretical questions join the discussion, such as the plurality of poetic forces present in the contemporary Brazilian literature, redefining some of its own matrices; the concept of poetry as a nomadic practice, opposed to homogenizing impositions that recognize the collective construction of knowledge; as well as historical manifestations and other authors that invested in the act of walking as a driving force for the contestation of hegemonic values. Thereby, Garcia's poetry collaborates with philosophical perspectives and artistic avant-gardes that proposed walking as a revolutionary gesture, especially about elevating the everyday wandering experience to an extraordinary level, through a subjective, affective look and original experimentations, in which poetry works as an antidote to the overlap of technical reason over sensitivity.

Keywords: Marília Garcia. Walking. Brazilian literature. Contemporary poetry. Displacement.

SUMÁRIO

1 DEFININDO O PERCURSO.....	10
2 CAMINHAR COM A ESCUTA ABERTA.....	17
3 A EXPERIÊNCIA ERRANTE.....	26
4 NA LEITURA DO OUTRO, CHEGAR EM SI MESMO	34
5 UM GESTO DE RESISTÊNCIA	45
6 MAPAS QUE SE SOBREPÕEM	53
7 PELOS GRANDES BOULEVARES	63
8 VER O MUNDO EM CÂMERA LENTA	68
9 UMA EXPEDIÇÃO PELO COTIDIANO	78
10 AO FIM DO CAMINHO, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	94
REFERÊNCIAS.....	100
ANEXO 1 – CRÉDITOS DE <i>UM TESTE DE RESISTORES</i>	106
ANEXO 2 – EXCURSÃO DADAÍSTA A SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE	107
ANEXO 3 – JACQUES ROUBAUD, “LA GIOCONDA” (1932).....	110
ANEXO 4 – “O SIM CONTRA O SIM” (1961).....	111
ANEXO 5 – PARIS, ANTES E DEPOIS DE HAUSSMANN.....	114

1 DEFININDO O PERCURSO

A Fundação Casa de Rui Barbosa¹ organizou, entre os anos de 2004 e 2019, um evento chamado “Cultura brasileira hoje: diálogos” idealizado por Flora Sússekind e Tânia Dias. A proposta reunia pares de artistas de diferentes áreas (literatura, dança, artes plásticas, música, fotografia, cinema, entre outras) que expunham suas produções, referências, metodologias de composição e outras manifestações, em interlocuções críticas com outros autores, a fim de promover encontros entre experiências e processos criativos e, por consequência, a construção de um amplo painel cultural contemporâneo.

Essa descrição se faz relevante, quase em um gesto de agradecimento, porque o acervo de tais encontros é disponibilizado gratuitamente ao público pela Fundação, em diferentes formas, incluindo gravações arquivadas em plataformas digitais. Foi por meio deste último recurso que conheci Marília Garcia, convidada a participar de um dos eventos, em que realizaria a leitura do poema “Tem país na paisagem” (2017), em uma apresentação de, aproximadamente, trinta minutos². Após o depoimento de Flavia Meireles, artista coreógrafa, a abertura da fala de Garcia contém o seguinte trecho:

O texto que vou apresentar se chama “Tem país na paisagem”. Ele é uma espécie de depoimento. Tem essa forma composta por texto, imagem, voz, eu e vocês presentes aqui, ele tem essa configuração do corpo presente. Mas esse depoimento tem uma outra versão, que foi a que eu fiz para entrar num livro, então acho que as versões, os textos, vão assumindo formatos diferentes dependendo de onde estou, ou de onde eles estão. Então vamos lá. (GARCIA, apud. SUSSEKIND, DIAS, 2018, p. 357, grifo das autoras).

O poema se constrói, desse modo, entre todas as suas materialidades e suportes, sem distinção de superioridade entre texto impresso ou práticas orais, em uma experiência que “pensa o poema de maneira diversa” (MATOS, 2016, p. 49), sem uma forma definitiva. Tal perspectiva se estende para além da referida performance, e quando abordamos a obra poética de Garcia, percebemos que o gesto é comum na estrutura da maioria de seus textos, que mesclam experiências particulares de um

¹ Instituição pública brasileira que, desde 1966, se propõe a difundir conhecimentos culturais caros às ciências humanas e sociais, por meio da preservação de acervos memoriais, museológicos e literários, projetos de ensino e fomento a centros de pesquisa e atividades de lazer.

² Ao querido Professor Valdir Prigol, o agradecimento por proporcionar esse bonito encontro, catalisador de muitos desdobramentos, incluindo esta pesquisa.

sujeito poético à linguagem de tom ensaístico, à índices performáticos, hipertextos e referências audiovisuais. Na coletânea de registros do projeto, reunidos em livro (cronologicamente dispostos em três volumes), as organizadoras do evento comentam a apresentação, fazendo menção à essa multiplicidade de formas em diálogo:

Há uma exigência de indeterminação, igualmente, nos experimentos performativos de Marília Garcia, com a leitura de seus poemas, que se desdobram necessariamente numa série de versões com pequenas variações textuais, de acordo com os locais em que serão apresentados. Os poemas, oralizados em circunstâncias distintas, se submeteriam à exigência performativa da variação, à constante refiguração de um lugar ficcionalizado de enunciação. Nos exercícios de leitura de Marília Garcia, [o flerte com outras linguagens] parece caber à voz (materialmente presente e, no entanto, reconfigurada narrativamente) na qual se contrastam quase imperceptivelmente escrita e variação, referência e invenção, fluxo e segmentação. (SUSSEKIND; DIAS, 2018, p. 334, grifo das autoras).

É a partir desse lugar de indeterminação que se constrói boa parte da fortuna crítica a respeito da obra de Marília Garcia. Reunindo algumas das propostas de leitura sobre seus poemas, encontramos: “É como se ela se perguntasse o tempo todo: e se eu fizer isso? O poema continua sendo um poema?” (GONÇALVES, 2020, p. 471); “Um percurso que busca testar os limites da poesia” (BASTOS, 2020, p. 1); “A poética de Marília Garcia é radicalmente outra coisa, sem deixar de ser, em muitos aspectos, esta mesma” (JUSTINO, 2020, p. 2); “Percurso que tensionam as polarizações dentro/fora, literário/não literário, originalidade/não originalidade, vida/obra” (REIS, 2017, p. 11); “Todo procedimento parece ser empregado para desafiar e estranhar o olhar, tentando descobrir novas possibilidades [...] operadas em variados graus de intensidade e transparência” (IZUMINO, 2019, p. 319); “Uma ideia de poesia que avança para além do seu campo, de seus domínios. Pode-se, então, situar a obra de Marília Garcia dentro de uma ideia de arte inespecífica” (SANTOS, 2020, p. 89). A ideia de uma poética heterogênea, híbrida e complexa, se torna, desse modo, ponto pacífico entre os leitores. Ao conhecermos mais detalhes sobre a biografia da autora, o interesse em tal pluralidade de formas e procedimentos se torna mais bem compreendido.

Marília Garcia nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1979. No período de sua formação acadêmica, fez cursos de artes visuais e dividiu-se entre os interesses por cinema e literatura. Graduou-se em Letras e concluiu mestrado e doutorado, na

mesma área. No mercado editorial, dedicou-se à Editora 7Letras, organizou, com Angélica Freitas e Ricardo Domeneck, a Revista Modo de Usar e Co. e, atualmente, é cofundadora da Luna Parque, editora independente que é corresponsável pela coleção/clube de assinatura Círculo de poemas. Como poeta, publicou seis livros³: *20 Poemas para seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2015), *Câmera Lenta* (2017) e *Parque das Ruínas* (2018). É, ainda, tradutora de obras de prosa e poesia, além de contribuir, frequentemente, em entrevistas, festivais, colunas em publicações literárias e em seu blog pessoal, voltado, também, à poesia.

Não causa surpresa, portanto, que uma trajetória atravessada pela arte e pela literatura em suas formas mais variadas ressoe no fazer poético da autora, em uma pluralidade que não se deu ao acaso; mesmo quando consideramos apenas os poemas escritos, independentes das performances ou outras experiências artísticas. Todavia, uma questão é colocada: como abordar uma produção que possui tal multiplicidade de sentidos possíveis? Conforme a pequena amostra de trabalhos citados anteriormente, as criações de Garcia produzem uma inquietação que resulta em um grande interesse de pesquisa, sejam elas de caráter acadêmico ou sob a forma de ensaios livres.

Como citado por Victor Heringer, “tratar do contemporâneo, sobretudo em matéria de poesia, é tarefa que esconde mais perigos do que se pode supor à primeira vista. Construção móvel e cambiante, o contemporâneo escapa às mais valentes tentativas de sistematização” (2012, p. 137). Nesse sentido, a leitura de poéticas contemporâneas nos leva a recuperar algumas questões fundadoras do percurso histórico da poesia brasileira, em especial, o período de reabertura política, entre os anos 1970 e 1980, como referência substancial. Conforme propõe Marcos Siscar (2010), a produção poética após o Regime Militar se mostra pouco alinhada a um princípio dominante em particular. Se, previamente, os movimentos modernista, concreto e marginal estiveram bem delimitados em termos de critérios estéticos e ideológicos, a nova leva de publicações parece conversar, timidamente, com tais tradições, mas ausente de um eixo organizador bem definido:

³ Neste cálculo, não consideramos a plaquete *Encontro às cegas*, publicada pela coleção de livros artesanais Moby Dick, da editora 7Letras. Isso ocorre pois os quatorze poemas que compõem a edição (de tiragem mínima) foram reescritos e incluídos em *20 poemas para o seu walkman*, na seção chamada "encontro às cegas (versão industrial)".

Esses tremores de terra na série poética, com todas as suas implicações estéticas e ideológicas, instauraram uma dissensão a tal ponto contundente que abriu feridas no *corpus* poético, como se daí em diante não fosse mais possível escrever sem se inserir em um campo cujas questões já estivessem de antemão colocadas. Igualmente, e de um modo também dramático, a saída desse esquema impôs uma tarefa à nova poesia brasileira, a de encontrar uma voz própria. (SISCAR, 2010, p. 155, grifo do autor).

Um panorama marcado por pluralidades poéticas, para utilizar os termos de Haroldo de Campos (1997), não poderia deixar de refletir nas materialidades textuais, que passam a mesclar formas e conteúdo, traços dessa “época de ‘diversidade’, de dissolução das hierarquias e convivência de projetos de diversa ordem” (SISCAR, 2015, p. 12). Nos deparamos, então, com o desafio da crítica contemporânea, o de construir perspectivas teóricas em um momento ainda indefinido entre rupturas, continuidades e multiplicidades de projetos poéticos que se relacionam.

Nesse contexto, o interesse de nossa pesquisa em relação à obra de Marília Garcia começou a se delinear a partir da questão do deslocamento, percebida como uma referência central em seus poemas, como tema ou como procedimento. Não raro, a obra da poeta carioca é analisada em sua relação com os estudos cartográficos ou levando em consideração a mobilidade urbana como instrumento de criação poética, o que assume relevância particular no cenário contemporâneo:

Nas últimas décadas do século XX, o conceito de espaço surgiu como paradigma para entender a complexa interligação da experiência humana com o meio em que ela se desenrola. A chamada “virada espacial”, e seu foco em noções como lugar, paisagem, território, revelou-se uma rica área de pesquisa para os estudos literários e culturais. [...] Refletindo sua presença marcante e muitas vezes polarizadora nos debates sócio-políticos contemporâneos, a mobilidade como discurso e representação tem convocado crescente interesse crítico também no âmbito literário. Pensemos em questões ligadas a deslocamentos em grande escala – como a migração nacional e transnacional ou o movimento mundial de refugiados –, ou em escala local, do cotidiano, como a viabilidade de nossos centros urbanos e dos transportes públicos. (BRANDELLERO, 2020, p. 2, grifos da autora).

Julya Reis (2016), em um ensaio sobre Garcia, afirma que as obras da poeta funcionam como uma espécie de lugar de passagem, não apenas de movimentos geográficos enquanto tônica dos poemas, mas incluindo o processo de produção e circulação dos textos. Um exemplo que ilustra esse comentário é o poema “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, epílogo de *Câmera Lenta* (2017):

ao escrever eu estava sempre preocupada
 com o *deslocamento*
 tentava pensar nele não só como tema
 mas como procedimento

ao escrever é possível pensar
 em termos *geográficos*:
 a gente constrói uma cartografia
 e pouco a pouco vai desenhando e
 descrevendo linhas
 formas curvas montanhas acidentes
 caminhos e superfícies

[...]

o que era de fato
deslocar
na linguagem?
 será que eu estava deslocando
 ou só *falando* em deslocar? (GARCIA, 2017, p. 77-78, grifos da autora).

Embora o poema tenha sido publicado apenas no quinto livro da autora, é possível verificar como o tema é recorrente em sua poética desde a primeira obra publicada, seja por via do processo de composição que remete ao movimento entre poemas, de evidências geográficas que conduzem o leitor a outros espaços, ou de experimentações quanto a linguagem, que deslocam uma certa noção de poema como forma fixa.

Esse último elemento leva em consideração um esforço de obras contemporâneas em romper com a ideia de literatura como um campo de conhecimento fechado, com poderes internos e lógicas de hierarquia, como proposto por Josefina Ludmer (2013) sob a expressão “pós-autonomia”. A partir de textos de Kant, Adorno e Bordieu, a autora argentina recupera fundamentos que sugeriam como a experiência artística deveria estar desinteressada em lógicas externas, funcionando como uma esfera autônoma. Sem fins utilitários ou pedagógicos-morais, a arte poderia, então, ser encerrada em si mesma, rompendo com os modos de funcionamento e de produção da sociedade, afastando-se da vida comum.

Contudo, a partir dos anos 2000, essa lógica mais ligada à Modernidade parece perder força. Dialogando com as configurações tecnológicas de velocidade de deslocamento, de informação e de comunicação, características de nosso tempo, tanto a literatura quanto outras artes passam a assumir uma abertura à complexidade

e ao atravessamento de formas e valores, “como um campo aberto, por onde circulam conhecimentos os mais diversos” (PEDROSA et. al, 2018, p. 176).

Sem, necessariamente, manifestarem um gesto de radical de ruptura, essas novas práticas minimizam a ideia da arte como um espaço de exceção, em que o poeta figuraria como representante exemplar de um sujeito isolado na metafórica torre de marfim. Nesse exercício de redefinição de critérios, surgem, então, vozes poéticas destituídas de si mesmas, que assumem incoerências, incompletudes e se mostram abertas ao que vem do outro, resultando, por vezes, em objetos artísticos híbridos, que cruzam autorias, materialidades e se aproximam de temas e procedimentos antes considerados domínios da prosa.

Com o intuito de esboçar como os temas expostos são incorporados na poesia de Marília Garcia, voltamos nossa atenção para um aspecto fundamental quando pensamos em deslocamento, em termos de movimento espacial que também se associa à subversão de parâmetros disciplinares: o caminhar. Com expoentes como Baudelaire, Walt Whitman e William Wordsworth, na poesia brasileira o tema ressoa também na obra de João Cabral de Melo Neto, em *Sevilha andando*, ou no célebre ensaio “O Poeta Itinerante”, em que Antonio Candido comenta produções de Mário de Andrade.

Esses são apenas alguns exemplos de uma extensa tradição poética, reconhecida, inclusive, por Marília Garcia, ao organizar, com Valeska de Aguirre, a antologia *A poesia andando: 13 poetas no Brasil*, ainda em 2008, cujo prefácio justifica a escolha de publicações a partir dos anos 1980, por reconhecerem o período como “propício a abrir caminhos, percursos e questões” (p. 13). É justamente essa qualidade do caminhar que buscamos evidenciar em nossa leitura, aspirando, modestamente, colaborar com uma corrente analítica que reconhece os percursos a pé como expressão de questionamento aos paradigmas de cada época:

Desde meados do século XIX, caminhar pelas ruas vem funcionando como uma das principais motivações para a experiência de contemporaneidade da arte – captada emblematicamente por Baudelaire na cena do poeta que deixa cair e enlamear sua aura em meio à multidão e ao trânsito turbulento da cidade moderna. Apropriada como tema e procedimento, essa experiência implicou o enriquecimento formal e a ampliação do alcance das diferentes linguagens artísticas, como exemplificam as práticas do poema em prosa ou da colagem – originadas da contaminação do especificamente literário e pictórico por elementos da cotidianidade urbana. Mas deflagrou também um processo e uma desestabilização da ideia de arte tal como então associada aos valores hierarquizantes de originalidade e autonomia [...] por práticas

artísticas e críticas que recolocam em discussão as fronteiras entre o artístico e o não artístico, a arte e a vida. (PEDROSA et. al, 2018, p. 125-126).

Como recorte para ajudar a restringir nossas escolhas, seguimos a ordem cronológica das publicações da autora em livro. Observamos as diversas ocorrências desse gesto, articulando alguns poemas a outras referências literárias, artísticas e de estudos urbanísticos, considerando que a prática “não é apenas um passeio sem rumo, uma deambulação solitária; ela adotou, ao longo da história, formas codificadas que estabeleciam seu desenrolar, sua conclusão e sua finalidade” (GROS, 2003, p. 103).

Por esse motivo, a estrutura do trabalho envolve um movimento pendular, em que procuramos alinhar o *corpus* a sustentações teóricas importantes sobre o caminhar como prática estética e de intervenção urbana. Como resultado dessa observação, a pesquisa se organiza em torno dos seguintes tópicos: A relevância do olhar do pedestre para a compreensão do espaço, contestando ideais individuais ou totalizantes; o percurso nômade como catalisador de experiências abertas a alteridade; práticas errantes que registram instabilidades, experiências fragmentadas e sujeitos poéticos afastados de certezas; correntes filosóficas e vanguardas artísticas que propunham o caminhar como gesto revolucionário, culminando no surgimento da figura do *flâneur* e do procedimento de valorização do cotidiano como crítica aos avanços da modernidade.

Entre os autores que fundamentam nossa leitura, dialogamos principalmente com Rebecca Solnit, Michel Maffesoli, Celia Pedrosa, Florencia Garramuño, Michel de Certeau, Walter Benjamin e outros pesquisadores que dedicaram estudos às questões que nos interessam, tanto em debates teóricos, quanto ao propor interpretações possíveis para a obra de Marília Garcia. Completando as referências fundamentais, Charles Baudelaire e Virginia Woolf atuam como representantes literários clássicos no que diz respeito (também) aos assuntos pautados.

2 CAMINHAR COM A ESCUTA ABERTA

Em 2007, Marília Garcia publica *20 poemas para o seu walkman*, apresentando, ainda em um tom mais tímido, procedimentos que se firmarão como características fundamentais de sua poética. Um exemplo é a interlocução com outros autores, o que se faz presente logo no título da obra, que homenageia *Veinte poemas para leer en el tranvía*, escrito pelo poeta Oliverio Girondo, em 1922. Contudo, embora ambos compartilhem da ideia de poemas dedicados ao movimento pelas ruas, enquanto o autor argentino investe no deslocamento proporcionado pelo bonde, os poemas de Garcia são inspirados pelo ritmo do caminhar.

O *walkman* é um dispositivo de áudio, portátil, acompanhado por fones de ouvido; mas é também um termo que faz alusão ao homem-caminhante. De forma mais sutil, nos poemas “ii. rue de fleurus” e “iii. liancourt 9”, os versos se constroem enquanto um sujeito poético precisa reordenar seu trajeto a pé, por perder o desembarque na estação correta ou por ter esquecido seus bilhetes de passagem. Já em “um carrossel na cabeça”, o percurso trivial é mais específico, com a marcação do território, o atravessamento de memórias e o encontro com a agitação das ruas:

sobretudo conheceu alguém
num dia determinado que dizia roubar
frases pela rua e o homem-sanduíche
zigzagueando em sua frente
muito antes de poder baixar ao
metrô

[...]

não que saiba
muito bem de onde chegam e se entra
na avenida certa pensa que do outro
lado na horizontal a *plaza real* está
cheia, os movimentos seguem
a mesma direção

só que em paralelo.

dizia que as frases pegava
para outro contexto. ia indo com meias vermelhas
girava
o pescoço em 180° na noite mais curta
do ano: pela costa se pergunta porque
foi embora justo quando podia ter
dito o certo,

tinha um carrossel na cabeça e o mais
apropriado seria não continuar fixada
nos gêmeos (*mientras uno decía*

¡que hermosa estás!) (GARCIA, 2016, p. 45, grifos da autora).

A evidência geográfica da “plaza reial” nos remete à Barcelona. Entre a orla e a estação de metrô, o caminhar de um sujeito poético com suas questões (“se pergunta porque foi embora justo quando podia ter dito o certo”), é interrompido o tempo todo por elementos do espaço urbano: o homem que anda em zigue-zague a sua frente, a dúvida quanto à orientação das ruas, a praça movimentada no meio do caminho, os pedestres que se dirigem em massa para a mesma direção, uma fala em espanhol que atravessa o fluxo de pensamentos. Significativamente, o poema revela um procedimento que parece combinar também com a prática do poeta caminhante: “roubar frases pela rua” e “as frases pegava para outro contexto”. É justamente essa voz poética errante, com um olhar atento a si mesma, ao que vê e ao que ouve ao seu redor que conduz nossa leitura, como reforça “regra fácil”:

vir não significa atravessar
a cidade e se deter num quarto
escuro

[...]

“andaremos pela cidade, é sempre
a primeira noite” (GARCIA, 2016, p. 39-40, grifos da autora).

Para estar realmente na cidade, é preciso caminhar por ela, perceber os detalhes do espaço com o olhar atento de quem se encontra em um lugar pela primeira vez, encontrando eco no que propõe Francesco Careri:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. [...] É ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território. (CARERI, 2013, p. 51).

Esse sentido que o caminhar oferece, da escuta aberta para a sensibilidade e para um mundo também em deslocamento, se repete fragmentado em outras ocorrências ao longo da obra. Entre as memórias do que parece ter sido um malsucedido relacionamento à distância, localizações e sujeitos são indicados de forma fugidia. Um poema-chave do livro que elucida melhor essa questão é “le pays

n'est pas la carte”, ou, em tradução livre do francês para o português, “o país não é o mapa”⁴:

pensa bem mas
se tivesse as ruas quadradas
teria ido a outro café, teria dito tudo de
outro modo e visto de
cima a cidade em vez de se
perder toda vez
na saída do metrô. *não é desagradável
estar aqui, é apenas
demasiado real* diz com cílios erguidos
procurando um mapa.

II.

não é o avião em rasante sobre
a água e nem o corpo
na janela semiaberta
vendo o desenho
dos carros embaixo - não comenta nada
porque prefere armar planos
em silêncio
(estaria sonhando
com colinas?)

III.

de lá manda longas
cartas descrevendo o país,
os terremotos e a forma da cidade.
pode me dizer que nunca se
espanta mas não percebe que
caminha perguntando:
é de plástico a cabine? é sua voz
na gravação? é um navio no
horizonte? pode ser apenas
uma margem de erro mas
não pensa nisso
com frequência

(pode ser apenas a janela
aberta que carrega os papéis.) (GARCIA, 2016, p. 37-38).

Como uma citação, os versos em itálico nos indicam um atravessamento de vozes do poema, somados à indefinição produzida por verbos que não estão atribuídos a pronomes; não identificamos quem “pensa bem”, tampouco se é o mesmo sujeito que “estaria sonhando” ou que “caminha perguntando”. Ao fim da leitura,

⁴ Novamente em jogo com outro autor, neste caso, com o poema “The Territory Is Not the Map”, escrito pelo norte-americano Jack Spicer, que já teve parte de sua obra traduzida e comentada por Ricardo Domeneck, na revista modo de usar & co.

podemos compreender as três partes do poema como três relatos distintos, organizados por um sujeito poético ambíguo, que pode estar referindo-se a terceiros ou a si mesmo.

Uma imprecisão parecida surge quando nos concentramos nos cenários do poema. Apesar de uma impressão constante de deslocamento e marcação geográfica, não descobrimos onde é o “estar aqui” da primeira parte, qual a cidade que causa tal desorientação e que poderia ter outras ruas, ser vista de cima. Igualmente, na parte dois, qual território o avião sobrevoa? A janela que permite ver os carros está incorporada a alguma vista? Onde ficam as tais colinas? No terceiro trecho, qual o país é descrito em cartas? Como estimar a distância de “lá”? Sobre quais ruas o sujeito caminha avistando o que pode ser um navio, o horizonte está em qual direção? Estamos, a todo tempo, em um jogo de vozes, localizações, deslocamentos, e, no entanto, sem poder definir referentes concretos. Em “ponto zero”, o fortalecimento dessa perspectiva:

o que restou foi
 uma cidade dobrada a partir do
 chão:
 no alto caminha em linha
 reta. embaixo só lhe resta
 desviar de tudo (sabe apenas que precisa
 chegar ao point zero, de onde são
 medidas as distâncias, onde
 tudo começa, mas nunca encontra
 a marca, tudo se dissolve quando se aproxima) (GARCIA, 2016, p. 82, grifos da autora).

No mapa (de qualquer lugar), o traçado não considera os encontros, imprevistos e possibilidades que caminhar pelo espaço propicia. Desse modo, tentar esclarecer todas as distâncias, marcas e perspectivas é em vão. O movimento é constante, ininterrupto; na cidade ou nos poemas, os lugares e os sujeitos não podem ser apreendidos por completo. Em um efeito *mise en abyme*⁵ de remissão à própria

⁵ A narrativa em abismo é um mecanismo discursivo de encadeamento, que se estrutura a partir da inscrição de uma micronarrativa (ou mais de uma) dentro da narrativa principal, a exemplo de uma boneca russa. O termo foi cunhado por André Gide, em 1893, e pode ser percebido em formas distintas da linguagem, desde que “articule uma relação especular com o relato em que está inserido [...] assumindo a condição de uma metassignificação, na medida em que toma o próprio relato, o próprio produto ou a própria prática enquanto tema” (CASADEI, 2012, p. 133). No caso da obra de Garcia, o retorno aos próprios textos é um gesto recorrente, que Eduardo Gonçalves (2020) chama também de criação em cadeia, ou de poética contínua.

obra, a autora elucida esse mecanismo em trecho do poema “blind light”, publicado anos depois, em *Um teste de resistores*:

posso omitir os pronomes em português
 e não dizer quem é o sujeito da ação
 em gosto de omitir os pronomes em português
 e criar essa confusão
 muitas vezes a gente não sabe quem é o responsável pelas coisas
 e dizer isso com a linguagem
 ajuda a pensar
 se uso um verbo como “disse” sem pronome para definir
 então
 o sujeito da ação pode ser tanto *e/le* disse
 quanto *você* disse quanto *ela* disse
 quanto *eu* disse
 assim poderia manter uma suspensão
 sobre quem disse o quê
 e quem fez o quê
afinal
quem disse o quê? você pergunta
 mas vai saber
é provável que todo mundo fuja pouco a pouco
o que é bem normal
discretamente tudo vai se eclipsando

[...]

os pronomes podem deslizar
 talvez o discurso possa seguir
 circulando talvez importe fazer
 perguntas e não definir quem fez
 o quê (GARCIA, 2016, p. 18-19, grifos da autora).

Nesse discreto eclipse, pronomes, cenários e sujeitos ficam suspensos no espaço-tempo, de forma que os poemas pareçam estar sempre circulando entre imagens de relance, incompletos. Em vista disso, para além da interpretação que nos leva a encontrar uma voz poética errante, atenta à sua volta, organizando os recortes que mais a interessam entre os ruídos da rua, a ideia de uma obra que expõe instabilidades e interrupções dialoga com o que Florencia Garramuño chama de “experiências que arrancam o sujeito de si mesmo [...] desarmando toda possibilidade de se aglutinar numa identidade fixa, estável, e numa história que o constitua” (2012, p. 35-36). Posto que a modernização capitalista influencia na construção fragmentada do indivíduo e nas vivências a ele permitidas, naturalmente, a representação desses padrões também será pulverizada:

A existência na modernidade se caracteriza por uma dissolução cada vez mais dramática da experiência, agravada a cada passo por uma radical

devastação provocada pela violência histórica. [...] Ante a fragmentação cada vez mais violenta do sujeito [...] uma intensificação dos estados emocionais e pelas subjetividades paradoxais que essa fragmentação engendra. A partir desse sujeito com fronteiras porosas pelas quais pode penetrar uma realidade que o desborda, a escritura do real despedaçado permite pensar em uma forma de experiência diferente. (GARRAMUÑO, 2012, p. 34-36).

Como tudo se dissolve, é preciso prestar atenção aos detalhes realmente significativos, considerando que a experiência transmitida é mais relevante que a identidade, o lugar, ou os parâmetros internos próprios da literatura. A fragmentação da voz poética corrobora, desse modo, com a construção de uma experiência literária aberta ao mundo, à incerteza, contrariando o ideal de um sujeito poético absoluto e de um objeto literário autônomo:

Se a forma na arte moderna se caracteriza pelo seu acabamento, ao instituir um objeto fechado em si mesmo, produto de um estilo, de uma assinatura, na arte atual a forma se dá de modo aberto a partir de encontros fortuitos. [...] Não se trata de um quebra-cabeças que demande ser armado, mas de uma sorte de caleidoscópio de pequenas histórias que vão se articulando de modo aleatório e interrompido. (PEDROSA et al., 2018, p. 129-208).

Em *20 poemas para o seu walkman*, essa dimensão de um “caleidoscópio de pequenas histórias” se faz ainda mais explícita quando consideramos poemas como “olho vigilante”, que faz referência ao gesto de “canibalizar todas as falas” (p. 30), procedimento que parece cumprido em “num dia branco” e em “duas vozes”, que registram diálogos cortados. A expressão “vozes cortadas”, inclusive, é utilizada em “classificação da segura” (p. 54), além de “ponto cego” incluir os versos “(anoto tudo e depois me escondo/ para decifrar a mensagem)” (p. 83) – entre parêntesis, como uma confidência, reiterando a ideia um objeto literário imperfeito que revela seus mecanismos.

Contra a experiência utópica e a figura soberana do poeta, portanto, a poesia pode assumir um caráter de prática inacabada, que se dá no cotidiano, no encontro com o outro. Na esteira dessa discussão bastante cara às poéticas contemporâneas, entra em cena, então, a dimensão de alteridade favorecida pelo caminhar:

O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. [...] Seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a

experiência, em particular para a experiência da alteridade. (JACQUES, 2012, p. 23).

O conceito de errante aqui empreendido corresponde ao que propõe Michel Maffesoli (2004)⁶, ao caracterizar a prática nômade como uma pulsão intrínseca da humanidade. Nessa perspectiva, os dois termos são utilizados como sinônimos para definir uma busca existencial pelo desconhecido, por um outro lugar; seja esse outro um espaço, um estado de espírito ou uma mudança de paradigmas de qualquer escala. A experiência errática – ou nômade, é a da abertura à liberdade, à diferença, às outras perspectivas, ao dissonante, ao plural. Logo, se a vida errante é essencialmente vinculada ao encontro e à diversidade, as grandes cidades se tornam cenários promissores para essa prática:

El nomadismo del hombre errante en sentido estricto, pero también del flâneur, el de los grupos de amigos, el de las diversas tribus que van de un sitio a otro, el de los consumidores, y el de los trabajadores. Todo ello suscita un vasto flujo de alcance indefinido que, por lo menos en las grandes ciudades, parece infinito. [...] La calle, donde se desarrolla la teatralidad social, predispone a la posible aventura, evoca la efervescencia y una vitalidad que nada parece poder detener. (MAFFESOLI, 2004, p. 95-97).

Essa ideia da metrópole como mosaico de pequenas errâncias e de palco para experiências de alteridade contraria uma noção de cidade como representação da técnica, da indiferença, da separação individualista que, muitas vezes, tanto a configuração arquitetônica urbana, quanto o discurso capitalista, impõem. Por trás da estabilidade do conceito de cidade, há sujeitos sempre em movimento, especialmente em grandes centros, com a exigência de mais trajetos a serem percorridos, formando uma “multiplicidade de microscópicos pontos de fuga [...], de territorialidades itinerantes” (CANGI, 2000, p. 28, tradução nossa). Por tal possibilidade de circulação entre espaços heterogêneos e formas de expressão alternativas, os percursos cotidianos não deixam de ser errantes, sobretudo quando realizados a pé, contrariando, também, os valores utilitários e acelerados das tecnologias de transporte.

Em *20 poemas*, entre as alusões à Nova York, Grécia, Itália, França, Londres, Espanha, Polônia, Hong Kong, Lima, etc, a perspectiva desse nomadismo urbano

⁶ À professora Isabel Jasinski, obrigada pela indicação dessa valiosa leitura, no exame de qualificação.

como recurso para a elaboração poética se fortalece. Não obstante, em “blind light”, outro trecho torna a comentar a obra, sugerindo que as menções fugidias a lugares, idiomas ou fuso-horários, são motivadas pelo interesse em representar as relações que o território pode possuir com a voz poética, seguramente, mais relevantes que a dimensão precisa do espaço:

tentando pensar em espaços e mapas
 que não têm a escala habitual ou que podem ser
 redimensionados que importam menos
 como representações de lugares que existem
 e mais como lugares que fazem conexões
 dessas representações com outras coisas

[...]

querendo que o leitor ouvisse os textos o ritmo ao andar
 daqueles poemas
 queria que o leitor sentisse o deslocamento
 o literal do *walk-man*
 o homem andando
 um fio que vai conduzindo as coisas
 em cada cena estamos em um lugar diferente
 os personagens
 vão atravessando os poemas
 e atualizando as narrativas que aparecem
 as narrativas são entrecortadas
 contadas só pela metade
aqui o país não é o mapa (GARCIA, 2016, p. 35, grifos da autora).

A ideia de que o país não é o mapa retorna como chave para compreensão da obra, implicando que o território é sempre mais complexo e dinâmico que a sua representação. Considerar que o espaço não é determinado por sua forma estática, mas pelas relações estabelecidas entre homem e paisagem (Santos, 1988), corresponde com o que propõe Michel de Certeau (1998), ao defender que os registros cartográficos, apesar de artefatos históricos importantes, funcionam como uma espécie de projeção distante, que terminam por negligenciar a mobilidade do espaço e paralisar sua complexidade pulsante.

Contra tal condição, um espaço seria realmente lido apenas em meio aos pedestres, pois é nesse limiar onde se desvelam e entrelaçam caminhos, histórias e experiências:

Mas “embaixo” (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminantes, pedestres, Wandersmännener, cujo corpo obedece aos

cheios e vazios um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 1998, p. 171, grifos do autor).

A partir dessa concepção, o caminhar é lido como “um processo de apropriação do sistema topográfico” (ibid, p. 177), um conjunto de possibilidades diante de uma organização espacial. Muitas vezes, a circulação é restrita, por sinalizações, obstáculos, ou apenas pelo inexplorado, e o caminhante pode, ou não, seguir a ordem habitual do percurso; cabe ao indivíduo transgredir os significantes espaciais: pode criar atalhos, desvios, selecionar caminhos, repeti-los ou rejeitá-los. As linhas de um plano cartográfico representam, assim, uma possibilidade para a prática efetiva do espaço, mas sem determiná-la.

Desse modo, além de força ante o projeto de poder urbanístico, o caminhar é capaz de conferir organicidade e subjetividade a um mapa. Ao preferir um percurso a outro, os espaços de deslocamento recebem um significado – o que o pedestre observa e sente durante o trajeto: medo, segurança, interesse, acontecimentos, e esse gesto universal pode então revestir-se de significados particulares, e tornar-se infinitamente fértil (SOLNIT, 2016, p. 20).

Sob esses pressupostos, *20 poemas para o seu walkman* introduz como o caminhar pode ser abordado como dispositivo de criação poética, funcionando também como elemento de aproximação a questões pertinentes para a poesia contemporânea brasileira. Uma prática cotidiana, por vezes mecânica, mas capaz de inspirar reflexões profundas, articular encontros, afetos e transformações, ou, nas palavras de Garcia “mediar nossa experiência com o mundo/ e transformar a percepção que temos das coisas” (2016, p. 36).

3 A EXPERIÊNCIA ERRANTE

depois de percorrer tantos caminhos
 não encontrei o que eu buscava
 eu nem sabia o que eu buscava
 mas não encontrei (GARCIA, 2016, p. 40).

Um efeito da construção *mise en abyme* na obra de Marília Garcia é como pequenas tramas de sentido se complementam entre poemas e livros, mesmo que não linearmente. Os versos acima estão em “blind light”, se referem a *20 poemas para o seu walkman*, mas funcionam, significativamente, como chave de leitura para *Engano geográfico* (2012), segundo livro da autora, composto por um longo poema que narra uma viagem para o sul da França, em diálogo com “dois andares com terraço e vista para o estreito”, de Emmanuel Hocquard⁷.

Desde o título, percebemos um sentimento de desencontro que ilustra uma das características essenciais ao percurso errante: a não conformidade em relação ao lugar em que se está (Maffesoli, 2004). Um recorrente desconforto do sujeito poético em relação ao espaço em que circula começa a se desenhar ainda no início da viagem:

na estação não encontra o bilhete para perpignan
 onde eu retiro o bilhete para perpignan
 você sabe onde fica perpignan
 onde eu retiro o bilhete para perpignan
 pergunta a um casal de estrangeiros
 mas eles não entendem
 um casal de estrangeiros olhando para você
 você comprou com a carta azul pergunta uma moça bem jovem
 seu nome não aparece na lista de passageiros ela diz
 precisa se concentrar para isso
 achar a outra carta
 era amarela e estava na bolsa
 sabe que o tempo não dobra
 e não tem mais escolha
 no quadro de partidas faltam 10 minutos para o seu trem sair
 mas o número da plataforma
 ainda não aparece ali
 compra um café com muffin de blueberry
 aos 7 minutos da partida
 aparece o 3 em *plataforma* e os policiais se multiplicam bem na hora

⁷ O autor é uma referência importante para o trabalho da poeta, que reconhece em diversos poemas e entrevistas essa influência sobre sua escrita. Inclusive, em sua tese de doutoramento (2010), cujo tema é a poética de Hocquard, Garcia investiga a ocorrência de deslocamentos espaciais, temáticos e de linguagem no que denomina “poema-percurso”, procedimentos que, à sua maneira, contemplará também em suas publicações. Esta pesquisa de doutoramento, que contém a tradução da autora para esse e outros poemas, está listada entre nossas referências.

uma multidão com malas crianças e quadrados
de luz aglomerados no chão todos indo
em direção ao 3

[...]

e sempre o “da-dara” repetindo ao fundo
precisa *compostar* o bilhete senhora
mas não havia como já sabia
o deslocamento de trem um erro
seguir uma linha para tarbes
seguir uma linha para toulouse
seguir uma linha para perpignan (GARCIA, 2012, p. 15-19, grifos da autora).

Em razão dos atrasos, das informações desconstruídas, dificuldades de comunicação e da estação lotada, surge a primeira alusão ao fato de o sujeito ter se equivocado quanto à viagem. Na sequência, após os percalços iniciais, o poema apresenta a descrição das paradas em cidades francesas, como Dax, onde o sujeito poético presencia um eclipse solar e tenta também passear pelo local, mas, em outra confusão, não consegue compreender muito bem as orientações no mapa. Quando a viagem é retomada, novamente o sentimento de estar cometendo um erro: dessa vez por não saber como será a estadia em seu destino:

se soubesse o quanto ainda falta para chegar
se soubesse o engano antes da hora
disse que sobretudo iam falar
falar falar falar
mas sobre o quê se pergunta
um poema de keneth koch
que ia repetindo em cada vagão que cruzava
um trem esconde outro trem
uma linha esconde outra linha
mas esconder a vida era complexo
o trem não chega às 16h como previsto
os telhadinhos cobrindo toda a cidade
será verdade que vivem apenas 200 pessoas ali
ele diz agora 202 conosco
uma seta indica curva
os campos passando verdes
com aquela curva
curva era a figura geométrica de drummond
tudo é opaco de um trem a 300 km/h
também, o que você espera?
uma parada: PAU
uma parada: DAX

[...]

o choro da criança baixo
quantos meses ela tem pergunta uma senhora
o barulho dos sinos à noite
vem das vacas pastando (GARCIA, 2012, p. 23).

Enquanto o trem prossegue, o fluxo descritivo do discurso é atravessado pela lembrança de poemas de Kenneth Koch e de Drummond, destacando uma possibilidade diferente de movimento errático. Alongamos nossa perspectiva ao considerar que se um elemento essencial ao nomadismo é a contestação da estabilidade técnica e da ordem instaurada, um passeio de trem pode ilustrar como uma força subjetiva é sempre capaz de resistir aos ideais de imobilidade e controle impostos:

Um viajante isolado na cabina. Imóvel, no vagão, vendo deslizar coisas imóveis. Que acontece? Nada se mexe nem dentro nem fora do trem. [...] A vidraça e a linha férrea repartem de um lado a interioridade do viajante, narrador putativo e, do outro, a força de sê-lo, constituído em objetos sem discursos, poder de um silêncio exterior. Mas, paradoxo, é o silêncio dessas coisas colocadas à distância, por trás da vidraça que, de longe, faz as nossas memórias falarem ou tira da sombra os sonhos de nossos segredos. O isolador produz pensamentos. (CERTEAU, 1998, p. 195).

Desde a escolha do itinerário há todo um sistema que organiza o trajeto e que o sujeito não possui autonomia para alterar, como faz ao caminhar. Do lado de fora, a paisagem parece imóvel, enquanto, no interior do veículo, as imposições de circulação e silêncio prezam pela ordem coletiva. Somada a isso, a própria constituição do transporte ferroviário pode ser compreendida como um elemento limitador: a vidraça, que permite ver, mas não deixar tocar, e a linha férrea, que indica apenas um sentido – o objetivo é não parar, não fazer cruzamentos. Mesmo assim, entre mecanismos que reforçam a distância, os longos percursos e a perspectiva cambiante das paisagens fazem irromper uma força de reflexão subjetiva e acesso às memórias individuais. É esse paradoxo que menciona Certeau, pois contra a imagem de um passageiro quase imóvel, diante de uma vista que se refaz sozinha, está uma sensibilidade motivada por esse ambiente, favorecendo a inspiração poética.

Em *Engano geográfico*, após a viagem, a chegada em Tarbes e os dias que se seguem são descritos de forma otimista, em uma atmosfera tranquila de interior, registrando um encontro igualmente afetuoso com Emmanuel Hocquard e sua esposa,

Juliette⁸. Entretanto, o percurso da volta é marcado por uma certa melancolia, que se fará cada vez mais evidente:

o trem atravessando o país
era preciso se acostumar a esse mundo
onde tudo podia vacilar de um instante a outro

[...]

o trem cercado de água por todos os lados
de onde vem tanta água pensa
está em uma ilha um teste de solidão

[...]

chegar do outro lado
percorrer muitos quilômetros
não sabe o que está fazendo nessa direção
deveria descer ali se soubesse
e quando olha não tem mais água
tem medo
então olha fixo
as montanhas arredondadas (GARCIA, 2012, p. 35-37).

Entre a descrição das paisagens, as memórias da recente experiência e outras referências literárias, o verso “não sabe o que está fazendo nessa direção” indica a dúvida sobre voltar ou não para onde mora, o quê, na sequência do poema, se revela um lugar solitário, contraditório, que faz a voz poética reconsiderar as escolhas que a levaram até ali e a sua permanência. Logo ao chegar da viagem, a atmosfera da estação de trem confirma essa perspectiva:

chega sexta à noite
silêncio
ninguém pelas ruas *nadie personne*
você fala inglês perguntam
como eu digo *nice to meet you in french*
enchantée
depois começam a responder em português
já não lembra onde foi parar
um caminho sem língua
era o mar que deseja encontrar
mas faz silêncio
nenhuma brisa
essa cidade não tem mar

[...]

⁸ A essa altura do poema, um trecho menciona, brevemente, Charles Bernstein e o poema “Um teste de poesia”, traduzido por Haroldo de Campos. Essa é a primeira referência aos autores que, junto a Hocquard, se consolidam ao longo das obras de Garcia como influências fundamentais para a autora.

cuidado é uma cidade *plate* achatada
 não tem memórias para inserir ali
 algo vai se transformando e não sabe o quê
 porque havia escolhido ir ao centro do mundo?
 sai da *gare* pela rua certa (GARCIA, 2012, p. 39-41)

Talvez para fortalecer a imagem de estranhamento, como prova do engano, o poema não esclarece onde é essa cidade. O sujeito poético está em um lugar onde se misturam idiomas, mas se sente em um caminho sem língua, em um entrelugar não familiar. Como prova do desejo de estar em outro lugar, há a menção à vontade de encontrar o mar, o que não é possível nesse território. Nessa cidade achatada, o eu poético não consegue inserir memórias, não sabe como se sentir em casa, e aos poucos o sentimento de satisfação por estar ali se transforma, fazendo repensar as decisões tomadas. Inclusive, essa digressão acontece antes mesmo de sair da estação de trem (“gare”), indicando que os pensamentos surgem imediatamente ao chegar na cidade, como um sentimento de insatisfação instantâneo, arrebatador.

Ao sair em viagem, no trajeto de trem, ao voltar para casa, gradativamente percebemos que a imagem de sujeito poético errante ganha força. Se, em um primeiro momento, observamos a “própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento” (JACQUES, 2012, p. 30)”, é após o retorno, cruzando a pé os espaços dessa cidade sem nome e sem memórias que essa ideia se concretiza:

um *teste de solidão* pensa
 depois caminha até a *gare*
 360° de luz
 caminha olhando para o chão
 para para comprar uma maçã
 você é de que região perguntam
 você diz que é de outro país
 não quer mais pronunciar esta língua
 abre a boca e tem que se explicar

[...]

o que foi fazer ali pensa

[...]

o que foi fazer no centro do mundo se pergunta

[...]

vai abrir uma janela e ver o prédio torto
 2 dias de pânico
 os mapas abertos

o que foi fazer ali
 não acha o centro do mundo
 o que foi fazer pergunta
 desce pela rua onde aparece o desenho do panda
 antoni rovira i trias desenhando um bairro quadrado
 e na matinada pergunta
 senhor como faço para chegar à rua f.? (GARCIA, 2012, p. 45-47).

Os versos explicitam um caminhar solitário, de cabeça baixa, que potencializa a ideia de não estar confortável nessa cidade e faz a angústia se revelar em seu maior nível. Até em práticas cotidianas, como comprar uma fruta pela rua, a pronúncia no idioma é questionada, inferindo uma estranheza entre os interlocutores; não quer mais ficar ali, pronunciar essa língua, se justificar o tempo todo, questiona seus objetivos estando nesse lugar. Passa por “dias de pânico” ao olhar pela janela, e embora tenha acesso a “mapas abertos”, ainda se perde e precisa de auxílio para localizar-se pelas ruas. Não está confortável nesse lugar, tudo é desencontro, engano.

Sem nenhuma grande descoberta ao final do caminho, com uma voz poética que não opera nenhuma alteração nos espaços em que transita e nem sofre, ela mesma, alguma transformação grandiosa, *Engano geográfico* representa o que Flora Süssekind (2008) chama de percurso antiepifania. No poema não há seres, trajetos ou passagens extraordinárias, apenas o desencontro, a inquietação, reiterando a ideia de uma experiência afastada da certeza. O poema não tenta encontrar nada, não consegue esclarecer os conflitos e inadequações do sujeito, é um registro do descontentamento, é “a cartografia de um descaminho” (HERINGER, 2012, p. 141).

Contudo, são esses constantes desencontros e obstáculos que transformam o percurso em poema, ilustrando como, em proporção equilibrada, essa combinação entre melancolia e o caminhar pode tornar-se um instrumento oportuno para a criatividade e funcionar como força motriz para a criação poética:

No campo, a solidão é geográfica – a pessoa está completamente fora da sociedade, portanto, a solidão tem uma explicação geográfica razoável, e aí ocorre uma espécie de comunhão com aquilo que não é humano. Na cidade, a pessoa está só porque o mundo é feito de estranhos, e ser um estranho cercado de estranhos, seguir adiante, a pé e em silêncio, portando os próprios segredos e imaginando quais seriam os dos transeuntes, está entre os luxos mais supremos. Essa identidade inexplorada com suas possibilidades ilimitáveis é uma das características distintivas da vida urbana, um estado libertador para aqueles que chegam a se emancipar das expectativas da família e da comunidade, a experimentar com a subcultura e a identidade. É um estado observador, impassível, retraído, de sentidos aguçados, um bom estado para quem precisa refletir ou criar. Em pequenas doses, melancolia,

alienação e introspecção estão entre os prazeres mais rarefeitos da vida. (SOLNIT, 2016, p. 308).

A perspectiva de “ser um estranho cercado de estranhos” faz sentido quando pensamos nessa voz poética que está longe de seu país de origem e circula por cidades francesas a passeio. Sem pertencer por completo aos lugares, com um olhar não domesticado, ela percebe os detalhes dos percursos com a perspectiva do estrangeiro e atenta-se às singularidades na mesma medida em que causa estranheza – precisa esclarecer sua pronúncia, sua origem, responder perguntas. Nesse ponto, o caminhar de *Engano geográfico* vai ao encontro de outro princípio do discurso errante, no que diz respeito à imagem de um sujeito permanentemente estrangeiro, com seu olhar mais apurado sobre coisas a que os residentes já estão habituados; estrangeiro por ser um portador de novidades, que nem sempre serão bem recebidas, e porque representa a efetivação do deslocamento, de alguém que é capaz de cruzar territórios e alcançar novos espaços.

Além disso, se “a vida é ir daqui para lá”, como conclui Maffesoli (2004), a preciosidade das narrativas nômades resulta da compreensão da transitoriedade do mundo mais do que de tentar estabelecer uma experiência totalizante, um interesse mais pelo processo do que pelo resultado. Longe de toda a imposição de formas e possibilidades, o que motiva esse sujeito errático é estar sempre aberto ao novo, ao desconhecido, aos sentimentos dissonantes, não só ao imaginário de plenitude que os discursos disciplinadores se interessam em propagar.

No poema de Garcia, inclusive, o leitor é transportado para a França, mas por imagens que não interessam ao discurso oficial sobre o território, pois não realizam qualquer exaltação do espaço: é um registro do comum, ausente de grandes reviravoltas. Ao utilizar estilhaços do real (Garramuño, 2012), mas elaborar sobre o que é sensível, imaterial, o sujeito poético constrói uma cartografia própria, sentimental, como reitera outro trecho de “blind light”, em retorno à obra:

existe uma busca atravessando o poema em vários sentidos
 espreito da janela dois ônibus amarelos
 pensando em direções opostas
 um trem pode esconder outro trem
 como uma linha pode esconder outra linha
 listo os elementos que vou encontrando pelo caminho
 existe uma busca
 que não é pelo *centro do mundo*
 como o poema parece pedir

4 NA LEITURA DO OUTRO, CHEGAR EM SI MESMO

Marcados pelo encontro ou sujeitos à solidão, os comentários acerca da prática errante demonstram que o mais importante nesses percursos é a apreensão do caminho e dos elementos que o constroem de uma maneira não automatizada, a partir de um sujeito sensível ao seu entorno. Certeau (1998) irá chamar essa condição de um jogo de compensações, em que:

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida e pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam. (CERTEAU, 1998, p. 183).

Essa dupla perspectiva sobre o caminhar reitera a imagem da cidade como um caleidoscópio de pequenas errâncias, sempre na iminência de entrelaçarem-se, como se evidencia no poema “uma mulher que se afoga”, publicado em *Um teste de resistores*, o terceiro livro de Garcia. O título do poema faz referência ao conto de mesmo nome, escrito pelo cubano Cabrera Infante, detalhe mencionado no corpo do texto que é ambientado, igualmente, nas ruas de Cuba:

na feira de livros usados
pergunto à senhora de cabeça raspada
se ela tem alguma *origenes*
ela está parada vestida de branco
e me olha surpresa

[...]

ela se aproxima um pouco de mim
e me diz sussurando que é uma
revista proibida *no tiene el permiso del gobierno*
ela me mostra o carimbo
oficial que autoriza a venda

estamos na plaza de las armas
la habana vieja em 2002
eu também tenho a cabeça raspada
e fico surpresa com a resposta dela
tão inusitada pra mim
quanto minha pergunta
pra ela (GARCIA, 2016, p. 81, grifos da autora).

A conversa sobre uma revista literária antiga apresenta Julia, uma vendedora de livros, que apesar de não possuir permissão para vender o artigo que a voz poética procura, revela que pode abrir uma exceção, contanto que o pagamento seja em dólares e em produtos de cuidado pessoal, e que a transação seja feita fora da área de comércio, em sua casa, à noite. Nos primeiros versos, a descrição da senhora indica a semelhança com a personagem do conto mencionado, vestida de branco, mas também com o sujeito poético, que possui os cabelos igualmente raspados, contudo, há também a estranheza, já que as duas se surpreendem com o que é dito pela outra. Na sequência do poema, outros encontros reiteram esse caráter ambíguo da alteridade, que pode revelar identificação e diferença na mesma medida:

volto ao hotel riviera a pé
 caminhando pelo malecón
 vou encontrar minha avó no hotel
 mas só mais tarde
 então vou caminhando devagar pelo malecón
 passo por um grupo de mulheres de branco
 “uma mulher que se afoga”
 mas já não estou no malecón com a sombra de cabrera infante
 projetada sobre as coisas
 você podia ser um personagem de cabrera infante
 ela diz
 falta apenas a enchente para me levar respondo
 mas também estou de branco

[...]

vou repassando o diálogo com julia
 vou caminhando devagar
 até que resolvo parar um pouco e olhar o mar
 estou parada quando começo a ouvir
 uns apitos estranhos

[...]

fico olhando para os lados tentando
 perguntar se é comigo
 um rapaz da minha idade vem pela mesma calçada
 e me diz que ali é a embaixada americana em cuba
 diz que ninguém pode ficar parado
 na frente da embaixada americana em cuba
 e que eu preciso andar rápido se não quiser
 ser detida eu saio andando rápido ao lado dele (GARCIA, 2016, p. 83-84,
 grifos da autora).

Ao caminhar pela avenida e se deparar com um grupo de outras pedestres, lembra-se novamente do conto, nota que também está de branco, mas se afasta do presente para lembrar de alguém que fez a mesma comparação sobre ela em outro

momento. Depois, assustada pela aproximação dos guardas, o sujeito do poema decide acompanhar a pessoa que lhe esclareceu a situação, e, conversando pelo caminho, conhece um pouco mais sobre ele. O rapaz, que está indo buscar sua irmã na escola, aceita a companhia, sugere atividades para a turista e se despede fazendo um pedido inusitado:

ele pergunta se eu posso lhe dar de presente
o cinto que estou usando
é um cinto de lona verde-musgo
que comprei em um camelô no largo do machado por 5 reais
estamos no malecón
la habana vieja em um fim de tarde de 2002
temos a mesma idade e eu fico surpresa com o pedido
que ele faz
mas talvez ele não se surpreenda
com a minha reação indecisa

tiro o cinto e logo dou a ele (GARCIA, 2016, p. 85, grifos da autora).

Embora o acessório tenha sido, a princípio, adquirido por um valor irrisório, a proposta surpreende. Ambos têm a mesma idade, mas a situação nunca havia sido imaginada por ela antes, revelando diferenças significativas de contexto socioeconômico e cultural de cada um. O que, para um, é um apenas um cinto barato, para o outro, é um produto incomum, e assim como a proibição da venda de um caderno literário, são situações e comportamentos inéditos para a voz poética, que se espanta.

De volta ao hotel, chega o horário combinado para a compra clandestina das revistas, conforme o planejado com a vendedora. Acompanhada por uma colega, chegam, então, à casa de Julia:

explicamos o endereço ao motorista
e ele nos leva pelo túnel do tempo de havana
até a casa de júlia
que está parada na calçada nos aguardando
ela está vestida de branco
um sorriso e a cabeça raspada
a mulher que se afoga
mas a mulher que se afoga é estrangeira ela diz
mas a mulher do conto é cubana (GARCIA, 2016, p. 85, grifos da autora).

Assim como quem dá voz ao poema, a senhora está vestida de branco e tem o cabelo curto, reiterando a semelhança que mescla as duas à figura literária de Cabrera Infante. Apesar de seus contrastes, a mulher que se afoga é, ao mesmo

tempo, a brasileira, a cubana, e a personagem do conto, como destacam, ainda, os versos finais do poema:

eu trago as *orígenes* para o brasil
 e tento lembrar da cara sorridente de julia
 hoje ao ouvir minha vó contar
 que tentei comprar produtos ilegais em cuba
 tento lembrar da cara sorridente
 de júlia mas só lembro da mulher que se afoga
 sumindo pelos ralos
 numa enchente
 em *la habana* (GARCIA, 2016, p. 86, grifos da autora).

Quanto à transação combinada, tudo ocorre sem percalços, mas ao tentar lembrar-se das características da vendedora, as definições se confundem: pensar no rosto de Julia a faz lembrar da protagonista do conto, e, por que não, de si mesma, posto que as três se embaralharam na mesma imagem ao longo do poema. Dessa forma, “uma mulher que se afoga” evidencia, além da diferença de perspectivas entre o estrangeiro e o local, como estar disposto a perceber o outro, e perceber-se no outro, é fundamental para nos fazer questionar parâmetros e comportamentos.

Durante o percurso, o eu poético se confunde com outros indivíduos, não necessariamente reais ou responsáveis por grandes feitos. Há um “eu” que se pronuncia, afinal, o poema é organizado a partir desse relato, mas não percebemos nenhuma superioridade desse sujeito, que está em nível de igualdade com quem cruza seu caminho. Esses desdobramentos nos lembram do que propõe Garramuño (2012) a respeito um sujeito poético não ensimesmado, como uma espécie de recusa à imagem de iluminação do poeta e do campo da poesia como um estado elevado de literatura. Ao encontrarmos uma voz poética que não é fechada em si mesma, que se esvazia de autoridade diante os demais, a distância entre o mundo e a poesia diminui, desestabilizando alguns ideais de superioridade que podem ser atribuídos ao gênero.

A partir dessa leitura, é interessante pensar que “uma mulher que se afoga” está entre os poemas de *Um teste de resistores*, de 2014, que representa, na obra de Marília Garcia, “um lugar reconhecível, ponto num mapa”, como sugere Victor Heringer, ainda na orelha do livro. A partir dessa publicação, há, realmente, uma certa curva na cartografia do projeto poético da autora, que muda de direção e dá início a uma escritura mais dinâmica, com poemas que incorporam múltiplas formas e recursos.

Um exemplo fundamental é o já mencionado “blind light”, o primeiro poema do livro, em que percebemos que, diferentemente de *Engano geográfico*, não há registro de um percurso geográfico específico, mas uma circulação entre referências, obras e autores, para pensar questões constitutivas da poesia. O poema se estrutura em um tom ensaístico, considerando o sentido que propõe Cesar Aira (2007) ao afirmar que o ensaio não diz respeito à forma e sim ao conteúdo, adaptável a qualquer molde, caracterizado pela exposição acerca de um tema claro desde o princípio e com liberdade para a elaboração do pensamento. No caso de “blind light”, o objetivo é exposto logo nas primeiras páginas, após a descrição de uma cena de um filme de Jean-Luc Godard:

esse curto diálogo de *pierrot le fou*
 contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
 de algum modo essa menção ao espectador
 fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
 a dimensão da *montagem* no cinema
 a mídia que poderia passar despercebida
 no produto final
 irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo
 o que sinto ao pensar em você
 ela disse
 é um furo

se penso na poesia
 quais recursos ao lado do corte
 poderiam contribuir para tornar o poema
 um poema? (GARCIA, 2016, p. 15, grifos da autora).

Se o corte é o procedimento que caracteriza uma obra cinematográfica, quais seriam os mecanismos com o mesmo efeito em um texto poético? Existe algum dispositivo específico que defina o que é um poema? Essa é a questão que orienta o restante do poema, que ao longo de trinta e uma páginas busca reunir as possíveis respostas. Organizado em vinte e quatro partes, cada número apresenta uma alternativa para compor essa reflexão, reunindo, assim, uma série bastante ampla de outros autores, obras de arte, textos teóricos e experiências pessoais da voz poética, dando coesão ao seu caráter de ensaio, com referências que fazem parte das argumentações propostas.

Entre menções a Wislawa Szymborska, Adília Lopes, Giorgio Agamben, Ana Cristina Cesar, Hilary Kaplan, Emmanuel Hocquard, Charles Bernstein e muitos

Em outros trechos, o funcionamento desse mecanismo é voltado para a leitura e a produção de textos poéticos, buscando compreender como é possível criar novas possibilidades entre uma tradição literária tão vasta:

um dispositivo que produza a repetição
pode produzir novas formas de
percepção?

[...]

parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo
refazer o caminho até as coisas (GARCIA, 2016, p. 22, 33, grifos da autora).

Ao tentar construir uma resposta para o que seria a característica elementar de um texto poético, o poema reúne outros autores, processos de tradução e experiências artísticas, elaborando comentários, testando funções, utilizando esses recortes para ilustrar o que é proposto. Tal estratégia não deixa de ser uma forma de atualizar essas referências, de utilizá-las em um novo contexto, de percorrer essas leituras com um novo propósito, lançando uma nova possibilidade de interpretação para esse “corpus”.

Como um espaço de edição (Villa-Forte, 2019), onde o autor é também leitor e curador do conteúdo dessa biblioteca multimeios, dependendo do volume do arquivo reunido e do nível de familiaridade que o leitor possua sobre ele, inclusive, os sentidos que a obra pode receber variam e se multiplicam infinitamente. Esse gesto indica que, em algum nível, o próprio texto não é uma construção definitiva:

Uma obra textual que inclua diversas fontes torna porosas as suas margens, pois aponta o fora de si. E ainda abre a possibilidade de outras fontes caberem dentro dela. Torna-se assim maleável, como se fosse, na prática, uma obra eternamente inacabada. Poderia continuar se servindo de novas fontes, editando-as, jogando-as para dentro de si. (VILLA-FORTE, 2019, p. 63).

Em uma prática nômade, “blind light” refaz o caminho entre as referências, ressignifica os elementos desse trajeto e produz novas formas de percepção sobre o material. Ao interagir com outras artes, o texto questiona também certas fronteiras do literário para explorar a sensibilidade sob óticas diferentes; questionando a ideia de especificidade do campo artístico, estabelece uma lógica de sentidos construídos coletivamente, assume uma dimensão de incompletude e se forma a partir do que vem do outro.

próxima a um sujeito poético caminhante, experimentando de outra maneira poética o espaço urbano. Desta vez, em *Um teste de resistores*, esse papel é compartilhado com a linguagem, que assume formas mais desafiadoras e uma prática nômade na discussão acerca da poesia.

O último poema da obra clarifica seu título, e em “a poesia é uma forma de resistores?”, um imprevisto doméstico é responsável por uma reflexão importante que se desdobra:

ontem ao queimar o chuveiro elétrico
 descobri que a resistência transforma
 a energia elétrica em energia térmica
 que a resistência ocorre quando um conjunto de elétrons
 encontra a dificuldade para se deslocar
 isso é a corrente encontra a resistência
 e ao encontrar a resistência se transforma em calor
 isso é chamado efeito joule
 ontem quando a resistência do chuveiro queimou
 fiquei me perguntando se a poesia
 é uma forma de resistores (GARCIA, 2016, p. 119, grifos da autora).

Como na mecânica do chuveiro, a resistência é uma peça da engrenagem que faz o aparelho funcionar. Nesse aspecto, *Um teste de resistores* é uma análise do funcionamento da própria poesia – no sentido de campo artístico, mas também da própria criação – destacando peças, componentes dessa máquina, tentando compreender como o processo acontece.

Ao encontrar resistência, a corrente elétrica se transforma, como uma metáfora que se aproxima também da linguagem poética. Por um lado, a poesia funciona como uma força transformadora da linguagem em seu uso prático, comum, e frente à racionalidade, ao enclausuramento das emoções, altera os sentidos das coisas e permite infinitas experimentações. Igualmente, a poesia transforma a si mesma, tem a capacidade de incorporar elementos aos quais a tradição e a crítica literária podem resistir, determinar como não pertinentes ao gênero. Contra um sistema de imposições e formalidades, as vanguardas elaboram novas possibilidades, testam linguagens, procedimentos, engrandecendo, cada vez mais, a liberdade do gênero poético.

Todavia, segundo propõe Garramuño (2009), resistir não é, necessariamente, entrar em combate, e muitas vezes investir em valorizar alternativas ao hegemônico é igualmente proveitoso. Em relação a um sujeito lírico onipotente que a partir de si

expressa sentimentos universais, o caminho desviante são as vozes poéticas que se abrem ao outro, reconhecendo sua incompletude e vulnerabilidade. Um sujeito errante é o que admite sua transformação a partir do encontro, e a contrariedade ao que é mandatório não é uma recusa à tradição, à riqueza cultural que o constitui, o que está em jogo é a resistência aos poderes disciplinares.

Pensar na poesia como uma força capaz de, aos poucos, enfraquecer os valores estáveis, reitera outra vez suas qualidades de prática nômade, como a superação de obstáculos fixos e a desconstrução de valores únicos. A busca por horizontes mais amplos envolve, assim, o reconhecimento do mundo, mas sem a aceitação de todas as imposições que nos são colocadas. Uma poética errante, desse modo, se distancia das formas homogeneizadoras, assume a ambivalência das coisas, a coletividade e a multiplicidade de sentidos possíveis, com um olhar menos restritivo e disposto a superar estabilidades ideológicas e de práticas específicas.

5 UM GESTO DE RESISTÊNCIA

Um teste de resistores explicita como contestar os parâmetros é fundamental para transformar perspectivas, compartilhando um atributo essencial do caminhar. A prática, ao longo da história, recebeu reconhecimento por sua capacidade de modificar os espaços em que circulamos, ou, ao menos, foi notória como estímulo a autores e movimentos de vanguarda que elaboraram importantes críticas a formas homogeneizantes. Quando nos dedicamos ao estudo desse fenômeno, para aproximá-lo da produção poética de Marília Garcia, é elementar resgatarmos algumas passagens determinantes para sua consolidação, elaborando uma espécie de percurso histórico do caminhar, pois como propõe Maffesoli (2004), a imobilidade é característica do presente, e entre epopeias, cruzadas, comércios itinerantes e formas de relacionamento, o desejo de outro lugar que impulsiona o nomadismo está representado de diferentes formas, há milhares de anos.

Em termos históricos, a necessidade de mover-se no espaço surgiu por questões de sobrevivência e está associada diretamente à evolução da humanidade. Todavia, como esclarece Careri, “uma vez satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo, modificando os significados do espaço atravessado” (2013, p. 27), e à medida em que novos meios de locomoção foram desenvolvidos, essa forma de deslocamento recebeu outras conotações culturais.

A história do caminhar como recurso além da mobilidade, comumente, tem sua gênese atribuída à expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Mais especificamente, segundo a narrativa bíblica, após ser o responsável pela morte de Abel, Caim teria sido condenado a vagar pelo mundo por toda a sua vida, inaugurando, dessa forma, a ideia do percurso realizado a pé com significado distinto da locomoção natural. Essa dimensão espiritual do caminhar nos recorda as jornadas de peregrinação com propósitos religiosos, originadas na Idade Média e motivadas por alcançar um objetivo sagrado, seja por penitência, seja por adoração, unindo a capacidade do corpo aos desejos do espírito.

As narrativas de peregrinação para atingir a elevação do espírito são parte importante da literatura sobre o caminhar, mas, ao passo que a ideologias cristãs, responsáveis por motivá-las, perderam força nas sociedades ocidentais, as

representações literárias a respeito do tema também diminuíram. Para além da perspectiva evolucionária e do caráter religioso, nos interessa comentar as longas jornadas a pé vinculadas a seu potencial de liberdade e de exploração (geográfica, física, espiritual) e que continuaram a inspirar poetas, filósofos e artistas plásticos de outras maneiras.

Essa discussão nos remete à Grécia Antiga e à figura do filósofo caminhante, mas de maneira controversa, considerando que o período clássico não possui registros expressivos de reflexões acerca do caminhar. Embora os sofistas conferissem palestras itinerantes e *Fedro*, de Platão, seja lembrado como um texto em que o tema é ao menos parcialmente desenvolvido, efetivamente, a caminhada de Sócrates se dá apenas com o propósito de ler o discurso de Fedro, não como um objeto de discussão em si. Nesse sentido, o ritmo físico dos passos poderia inspirar o dinamismo filosófico, ou servir como pano de fundo em narrativas, mas não era considerado, propriamente, um tema.

Lado a lado nessa discussão está a escola filosófica de Aristóteles, os chamados peripatéticos, termo grego que designa o que é relativo a “andar conversando”, ou “ensinar caminhando”. Entretanto, como ressalta Rebecca Solnit (2016), essa nomenclatura não diz respeito, exatamente, a uma defesa do caminhar como prática filosófica, apenas ao hábito de ir de um lado para o outro, empreendido por alunos e professores que frequentavam o espaço onde Aristóteles ministrava suas lições:

Os filósofos caminhavam. Mas os filósofos que refletiam a respeito do caminhar são mais raros. [...] A história do caminhar como um ato consciente e cultural, e não um meio para chegar a um fim, só tem alguns séculos de idade na Europa e se inicia com Rousseau. (SOLNIT, 2016, p. 35-39).

É a partir de Rousseau, portanto, que o caminhar é efetivamente incorporado como objeto pertinente à produção filosófica e o ato passa a receber uma atenção mais significativa. Desafiando os preceitos da monarquia, da aristocracia, da religião e do Estado, as obras do autor são consideradas fundamentais para o período Iluminista. Nascido em Genebra, em 1712, Rousseau defendia que a verdadeira liberdade do homem só seria acessível no estado da natureza, distante das intervenções nocivas do progresso da sociedade. Essa condição de simplicidade foi idealizada e fortalecida em suas caminhadas e discutida pelo filósofo em, ao menos,

três obras: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1999), *Os devaneios do caminhante solitário* (2018) e *Confissões* (1964).

Retiramos, desta última, o fragmento a seguir:

Nunca pensei tanto, nunca vivi tanto, nunca fui tanto eu, se assim ousou exprimir-me, como nas [viagens] que fiz só e a pé. Andar tem qualquer coisa que me anima e aviva as ideias: quase não posso pensar quando estou parado; preciso pôr o corpo em movimento para que o espírito o esteja também. A vista dos campos, a sucessão dos aspectos agradáveis, o bom ar e o bom apetite, a boa saúde que adquiro andando [...] tudo isto desoprime a minha alma, me dá uma maior audácia de pensar, me lança de certo modo na imensidade dos seres, para os combinar, escolher, fazê-los meus à minha vontade, sem constrangimento e sem temor. Disponho da natureza inteira. (ROUSSEAU, 1964, p. 163).

O pensamento de Rousseau influenciou outras bases filosóficas, e a caminhada, anteriormente executada apenas por necessidade econômica, opção para quem não possuía outro meio de transporte, passou a ser considerada uma atividade prazerosa, principalmente quando realizada no campo, por seu caráter contemplativo e espiritualmente sedutor, contrastando com o desenvolvimento urbano, especialmente no século XVIII.

Quando avançamos para o século XIX, Thoreau assume princípios parecidos, defendendo a vida junto à natureza como protesto contra o desenvolvimento industrial das metrópoles. O escritor norte-americano, voluntariamente isolado por dois anos em uma pequena construção na floresta, sustentava o ideal de rejeitar a civilização e ir ao encontro do desconhecido, a fim de conectar-se com sua consciência e autossuficiência. Esses princípios foram mote de sua obra mais popular, *Walden*, de 1854, mas nos detemos em outra publicação determinante para nossa pesquisa, seu ensaio “*Walking*”, publicado em 1862.

Escrito e revisado durante os dez anos anteriores à sua publicação, o título reitera os argumentos em defesa da rusticidade, mas, desta vez, Thoreau destaca o exercício do caminhar como fundamental para o fortalecimento de sua consciência filosófica:

Em todo o decurso da minha vida só encontrei uma ou duas pessoas que compreendiam a arte de andar. [...] Para tornar-se andarilho é mister uma dispensa direta dos Céus. É preciso que pertençais à família dos andarilhos. [...] Acho que não posso conservar a saúde e o espírito sem passar no mínimo quatro horas por dia – e o comum é passar mais do que isso – sauntering

pelas matas, colinas e campos, absolutamente isento de todas as obrigações mundanas. (THOREAU, 1950, p. 3-6, grifos do autor).

O termo “sauntering” é comentado pelo autor sendo uma palavra utilizada para se referir a sujeitos que realizavam peregrinações à Terra Santa durante a Idade Média. Thoreau, contudo, não tem anseios de chegar a nenhum lugar sagrado, e caminha para realizar suas reflexões, com o objetivo de chegar ao alto das colinas e confirmar suas hipóteses, diante da perspectiva insignificante que as cidades urbanizadas recebiam quando observadas no conjunto com a paisagem natural:

Sou capaz de andar facilmente dez, quinze, vinte, qualquer número de milhas, começando da minha porta sem parar em qualquer casa, sem atravessar uma estrada. [...] No alto de muitas colinas posso ver a civilização e as casas do homem distante. [...] O homem e seus negócios, a Igreja, o Estado, a escola, o comércio, a indústria, a agricultura, e até a política, de todos a menos abúlica – folgo em verificar a insignificância do espaço que ocupam no panorama. (THOREAU, 1950, p. 13).

Desse modo, Rousseau e Thoreau – cada um a seu tempo e em continentes diferentes – consolidaram as caminhadas pelo campo como recurso para desenvolver suas elaborações sobre a sociedade. Porém, no mundo das artes, são as manifestações do movimento Dadá, no século XX, as responsáveis por instaurar o percurso a pé nas cidades urbanizadas como instrumento estético.

O movimento surgiu na Suíça, em 1916, e logo se estendeu para outras cidades europeias. Sob os ideais de ruptura com os valores tradicionais da arte e da sociedade, contestando, principalmente, a racionalização iluminista que havia influenciado a Primeira Grande Guerra, o grupo reclamava uma subversão da lógica e da liberdade artística. Liderados por Tristan Tzara, os dadaístas se propunham a rejeitar as representações miméticas na arte, posto que realidade era detestável, sem razão de ser reproduzida. Ao mesmo tempo, se exaltava o caráter original das obras de arte, que não necessitavam mais relacionar-se com o belo, nem com a técnica, mas sim, com o original, ainda que fosse absurdo ou incompreensível¹⁰.

¹⁰ Conforme os preceitos do Dadaísmo, o que define o valor estético de uma obra seria a atitude em relação a ela, não necessariamente o trabalho investido sobre aquela peça (ROSA, 2018). Nessa perspectiva, surgem os *ready-mades*, termo cunhado por Marcel Duchamp, integrante do movimento, que significa “objeto pronto”, e consiste no gesto de atribuir valor artístico a algo que normalmente é utilitário. Um exemplo clássico é a escultura “Fonte”, de Duchamp, mictório de louça sem qualquer intervenção além da assinatura de um pseudônimo, submetida à uma mostra de arte em Nova York, em 1917.

O espaço de circulação das obras também foi reconsiderado, abandonando as salas de exposição em galerias para investir na ocupação das ruas da cidade. As ações sobre o espaço urbano eram adotadas, nesse sentido, em detrimento das representações em pintura ou escultura, por exemplo, de modo que o lugar estivesse em primeiro plano, mais do que as suas representações em um suporte material.

Essa digressão é importante para compreendermos com maior nitidez o episódio considerado a operação fundadora do caminhar pela cidade como prática estética, conforme empreendido pelo Dadaísmo. Após mobilizarem uma série de comunicados à imprensa, entre cartazes e panfletos, no dia 14 de abril de 1921, em Paris, membros do movimento encontraram-se em frente à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre¹¹. Porém, apesar de reunirem com sucesso um grupo de espectadores e jornalistas, as apresentações performáticas foram consideradas desastrosas, até mesmo pelos organizadores, que não arriscaram novas intervenções desse tipo. Mesmo assim, o burburinho em torno do evento representou um passo importante, e segundo Careri, estendeu o conceito de *ready-made* às práticas cotidianas:

O primeiro *ready-made* urbano do dadá marca a passagem da representação do mote à construção de uma ação estética a ser realizada na realidade da vida cotidiana. Nos primeiros anos do século, o tema do mote tornara-se um dos principais objetos de pesquisa das vanguardas. O movimento e a velocidade tinham se afirmado como uma nova presença urbana capaz de imprimir-se sobre as telas dos pintores, assim como sobre as páginas dos poetas. [...] É através do dadá que se realiza a passagem do representar a cidade do futuro ao habitar a cidade do banal. [...] O *ready-made* urbano realizado em Saint-Julien-le-Pauvre é a primeira operação simbólica que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto. [...] A operação do dadá ofereceu aos artistas uma nova possibilidade de agir sobre a cidade. (CARERI, 2013, p. 71-75).

Embora o movimento tenha perdido força devido a cisões internas e acabado por dissolver-se em 1922, seus preceitos desdobraram-se e influenciaram significativamente outras vanguardas. É o caso dos Surrealistas, que surgem dentro do Dadaísmo, liderados por Andre Breton, mas rompem com o discurso de Tzara para propor um novo manifesto, em 1924. Entre outras premissas, a prática do caminhar é então incorporada ao expediente do grupo, agora sob outra ótica:

¹¹ Como curiosidade, as imagens desse encontro e do folheto que anunciava o evento estão disponíveis ao final do trabalho, no anexo 2.

A investigação surrealista propôs a exploração da cidade como se fosse a mente humana: a cidade revelou-se para o além do visível, através da investigação psicológica da relação dos habitantes com a cidade. A cidade surrealista produziu e concentrou territórios a serem explorados todos os dias, de maneira diferente, onde se sentir perdido permitia ter a sensação do maravilhoso cotidiano ao utilizar o caminhar como instrumento de explorar e reconhecer as zonas inconscientes da cidade: através da exploração do simbólico, buscavam encontrar elementos que representassem o que era impossível de encontrar nas representações tradicionais. (EDELWEISS; PAESE, 2017, p. 66).

A caminhada pela cidade assume um caráter onírico para os surrealistas, que dedicavam mais atenção ao estado de exaustão decorrente do exercício como uma possibilidade para desvelar o inconsciente. Compreendermos essa transformação envolvendo a função estética do caminhar é necessário para alcançarmos, posteriormente, uma nova reviravolta, e como “esse fator do automatismo na caminhada será contestado pelos situacionistas que não enxergam o caminhar como uma experiência do puro acaso” (TIETZ, 2019, p. 1012).

O deslocamento a pé pelas cidades começa a receber essa nova significação quando, em 1952, Guy Debord e outros membros dissidentes do movimento Letrista¹², fundam a Internacional Letrista. O novo grupo, que inicialmente suscitou discussões mais ligadas à arte e à superação do surrealismo, aos poucos passou a “tratar da vida cotidiana em geral, da relação entre arte e vida, e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno” (JACQUES, 2003, p. 16). Isso ocorre, principalmente, a partir de 1957, quando o movimento se associa a outros grupos de artistas europeus, dando início, então, à Internacional Situacionista, responsável por elaborar mais profundamente os conceitos anteriormente esboçados:

Pode-se notar uma sequência clara de mudança de escala de preocupação e de área de atuação do pensamento situacionista. Se inicialmente eles estavam interessados em ir além dos padrões vigentes da arte moderna – passando a propor uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral – logo em seguida eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral. “A arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo”. Em um primeiro momento, essas investigações propriamente urbanas se referiam à experiência da cidade existente – através de novos procedimentos e práticas: psicogeografia e derivas – mas também à utilização dessas experiências como base para uma proposta de cidade situacionista. (JACQUES, 2003, p. 19, grifos da autora).

¹² Movimento artístico criado em Paris, em 1945, por Isidore Isou, cuja principal diretriz “consistia na decomposição de obras de arte a uma unidade fundamental, para então remontá-las seguindo unicamente a imaginação do artista” (COSTA, 2019, p. 49).

Essa proposta se desenvolveria, então, sobre três processos. Primeiramente, a *deriva*, que consistia na passagem rápida do pedestre por pontos da cidade, sem um rumo pré-definido, seguindo os estímulos que surgissem pelo caminho. A *psicogeografia*, por sua vez, era o posterior estudo do percurso realizado, analisando os efeitos do ambiente sobre o comportamento e as emoções do indivíduo. Mapeando essas experiências, seria possível, então, criar uma geografia afetiva, propor novas cartografias dos espaços urbanos, flexíveis e baseadas na relação subjetiva entre o pedestre e a cidade. Nessas representações, que poderiam ser feitas através de mapas, colagens, fotografias, ensaios etc., a forma, o nome e a organização dos lugares era livre, de acordo com as situações psicológicas que os envolviam. Resulta disso o termo *situacionista*, pois a cidade se constituiria a partir de sua relação sentimental com o sujeito, que classificaria lugares e caminhos conforme os estados de ânimo que nele despertavam, não mais segundo a nomenclatura ou divisão oficiais.

Ao fim desse traçado histórico sobre o caminhar, ainda que exposto brevemente, é interessante perceber como o recurso pode ser articulado sob motivações distintas. Tanto na história da arte, quanto da filosofia, diferentes movimentos foram capazes de reapropriar-se desse gesto e incluí-lo em suas práticas e manifestos, influenciando gerações seguintes e estendendo alguns dos princípios, inclusive, a produções contemporâneas. Nesse sentido, a respeito da deriva situacionista, um dos principais pontos de contato está na prática pedestre como forma de contestar espaços hegemonicamente determinados pelo urbanismo:

A crítica urbana situacionista teve efetivamente uma base teórica, sobretudo de observação e experiência da cidade existente. Pode-se considerar a reunião das ideias, procedimentos e práticas urbanas situacionistas como um pensamento singular e inovador, que poderia ainda hoje inspirar novas experiências, interessantes e originais, de apreensão do espaço urbano. [...] Eles propunham a busca de identidades, da individualidade e da diversidade, sobretudo das pessoas comuns e reais das ruas das cidades existentes. Contra a homogeneidade da simplicidade ideias modernas, eles propunham a heterogeneidade e a complexidade ligadas à vida cotidiana. Contra a grande escala e a autoridade do estado e dos próprios urbanistas ligadas às pretensões modernas, propunham uma volta à pequena escala, à escala humana, e a participação dos habitantes. (JACQUES, 2003, p. 20-27).

Embora não tenhamos o intuito, de modo algum, de classificar a poética de Marília Garcia como representante tardia de qualquer das vanguardas mencionadas, encontramos, nos trabalhos da poeta, alguns elementos que nos permitem tecer

conexões interessantes com essa tradição do caminhar como dispositivo artístico, especialmente quanto a elevar a experiência errante cotidiana a um nível extraordinário, apreendendo o espaço urbano através de um olhar subjetivo, afetivo, e de experimentações originais.

6 MAPAS QUE SE SOBREPÕEM

Na esteira da experiência situacionista, o caminhar errante constrói cartografias sentimentais, uma forma de conexão entre a topografia e os sentidos. Logo, as narrativas originadas a partir dessa prática transmitem a percepção do território a partir do ponto de vista do sujeito caminhante, descrevendo a cidade em movimento, não de forma estática. Com base nas demarcações arquitetônicas, o indivíduo percorre trajetos com objetivos afetivos, exploratórios, construindo uma segunda geografia (Certeau, 1998), subjetiva, sobreposta à oficial.

Na obra de Marília Garcia, um exemplo de experiência poética realizada sobre a cartografia oficial é *Paris não tem centro*, publicado em 2015, que assim como *Engano Geográfico*, é composto por apenas um longo poema, escrito durante a residência artística da poeta na capital francesa. O exemplar de pequenas dimensões e apenas trinta e oito páginas, é dividido em quatro partes, sendo que a primeira, “[passagem de érica zíngano]”, trata de um registro do caminhar pelas ruas de Paris, com intenção de refazer um itinerário proposto pelo escritor francês Jacques Roubaud, em outro poema, “La Gioconda” (1932)¹³, que sugere uma busca a uma pintura homônima à Monalisa – mas muito menos célebre – que estaria em um café parisiense, assinado por um artista anônimo, “e. mérrou”:

na primeira vez
em que eu estive na França
eu comprei um livro
do Jacques Roubaud
e eu coloquei o livro
do Jacques Roubaud
na minha bolsa
como um tipo de guia
de Paris
e eu fui aos lugares
que o livro
do Jacques Roubaud
indicava
eu fui ao 9º arrondissement
bairro onde ele mora
e eu fui ver
a Gioconda do e. mérrou
não é a Gioconda
que está no Louvre
mas a Gioconda “a dois pas-
sos da Sacre-Coeur”

¹³ Uma tradução do poema para o espanhol está disponível ao final deste trabalho, no anexo 3.

jacques roubaud
 dá as suas instruções
 para ver a gioconda
 do e. mérôu (GARCIA, 2016, p. 6, grifos da autora).

Inicialmente, o poema relata como foi a primeira tentativa de repetir o referido caminho, mas sem a lembrança clara de como foi a experiência. Em um salto no tempo, as orientações de Roubaud, transcritas em alguns versos, são outra vez objeto de interesse da voz poética:

se passaram 13 anos
 eu estou de novo em paris
 estamos no final do ano
 dessa vez o leo está comigo
 como todos os turistas em paris
 a gente quer ver a gioconda
 como todos os turistas em paris
 a gente vai ver a gioconda
 mas não a gioconda do louvre
 a gente vai ver a gioconda
 do e. merôu
 a gente vai ver a gioconda
 do j. roubaud (GARCIA, 2016, p. 10).

Para efetivar esse encontro, seria necessário ir a um café chamado Matisse, mas o estabelecimento está fechado e a tentativa é frustrada. Alguns dias depois, o esforço é refeito, e como se o sujeito poético não quisesse perder a lembrança desse acontecimento, como da primeira vez, o itinerário é registrado com detalhes:

e eu decido ir lá
 mais uma vez
 eu decido ir lá
 caminhando
 passeando
 com o leo

eu pego uma rua em direção ao norte
 de paris
 ela está cheia de passagens
 eu pego a rua saint-denis
 depois o boulevard poissonnière
 e o faubourg montmartre
 essa rua também está cheia de passagens
 eu decido atravessar as passagens
 é cedo eu estou passeando
 eu vou ter tempo de chegar
 no café matisse
 eu penso

eu começo a atravessar

as passagens
 eu faço um vai-e-vem entre
 a passage du grand-cerf
 a passage du bourg-l'abbé
 a passage du caire
 a passage des panoramas
 "paris não tem centro"
 ela me diz
 paris está cheia de passagens

[...]

eu estava numa passagem
 que se chamava *panoramas*
 ela tem várias saídas
 mas de repente eu não posso mais
 ver a saída
 eu estou num outro tempo
 eu vejo o hotel chopin
 eu vejo um cachorro alado
 eu vejo o museu grévin
 onde tem um palácio
 o palácio das miragens
 agora essa cidade é
 uma miragem
 eu penso agora
 eu também me tornei
 uma miragem
 estou passeando
 mas eu não sei mais
 qual direção tomar
 qual é a saída? eu pergunto
 onde é
 estou numa sensação labirinto

[...]

a gente sobe a rua
 notre-dame-de-lorette
 eu gravo as pessoas
 os cafés os carros e a neve
 os prédios
 a gente caminha em silêncio

quando a gente já está
 quase lá
 no alto do montmartre
 a gente chega na esq. da rua
 rochefoucauld com a
 notre-dame-de-lorette
 o café matisse está lá
 e o café matisse
 está aberto
 a gente atravessou a cidade
 eu digo (GARCIA, 2016, p. 11-17, grifos da autora).

Enquanto Roubaud indica, apenas, o caminho para chegar ao ponto no mapa onde estaria o quadro mencionado, o poema de Garcia incorpora observações sobre

todo o percurso. Além do olhar estrangeiro, a voz poética de *Paris não tem centro* representa o que Maffesoli (2004) chama de espírito nômade, naturalmente inquieto, movido pelo anseio à novas experiências, pelo encontro com o outro – e no caso do poema, esse outro pode ser tanto Roubaud, como a Gioconda ou os elementos que constituem a paisagem.

É por esse desejo de aventura que o reconhecimento das ambivalências da experiência se evidencia: os pequenos desafios que a iniciativa proporciona valorizam o exercício. Perceber os acasos, os pequenos imprevistos, os desvios e os detalhes do caminho tornam a busca, por vezes, mais prazerosa que de fato alcançar o objetivo, e essa consciência faz o indivíduo errante valorizar a brevidade do presente, consciente da experiência enquanto a realiza. Por esse motivo, errar o caminho, ou deliberadamente traçar outro percurso, não é propriamente um equívoco, pois faz parte de reconhecer que sempre há outras direções em aberto.

Nesse cruzamento de caminhos possíveis, a voz poética percebe com atenção todos os elementos que compõem a experiência de seu caminhar: a paisagem, o desencontro entre as ruas, os cafés anônimos, os gestos e falas de sua companhia, os pedestres e veículos, até chegar ao café Matisse, seu objetivo primeiro, que, dessa vez, está aberto:

a gente procura olha as paredes
 como detetives
 a sala está cheia
 de quadros
 mas ela não tem
 a gioconda
 ela só tem
 reproduções do matisse
 é o café matisse
 é evidente (GARCIA, 2016, p. 16-18).

Com dúvidas a respeito de ter ido ao lugar correto, o sujeito poético e sua companhia observam o espaço, pedem dois cafés e uma sobremesa, sem saber ao certo o que é o acompanhamento sugerido. Para esclarecer a ausência da Gioconda entre os quadros da parede, a visitante pergunta a uma das funcionárias do estabelecimento sobre o lugar, mencionando a pintura e o poema francês:

ela volta e me diz
 sim o café é aqui
 e a gioconda estava aqui

mas a proprietária
 fez uma reforma
 recentemente
 ela mudou o café
 e transformou o café
 no café matisse
 com essas matizes
 que vocês estão vendo aqui

e por causa disso
 ela pegou a gioconda
 e levou a gioconda
 com ela lá pra cima
 onde ela mora (GARCIA, 2016, p. 22).

Pela terceira vez, o quadro da Gioconda não é encontrado pelo sujeito poético, e mesmo que o objetivo da caminhada tenha sido malsucedido, o poema se constitui; registrando, além do que se efetivou no percurso, os aspectos imateriais da pequena jornada, as ausências e potencialidades que permaneceram inexploradas. Novamente, percebemos na obra de Garcia uma valorização do processo, a compreensão do quanto é preciosa a fugacidade, da atenção ao percurso, apesar de não haver nenhum feito extraordinário ao final.

Por conta disso, um sujeito poético que não se importa em refazer o mesmo trajeto variadas vezes, que não oculta o fato de perder-se entre as orientações geográficas, nem de ter seu objetivo frustrado, recupera, novamente, a ideia de uma experiência que não precisa ser grandiosa para tornar-se material poético. Pelo contrário, segundo Garramuño (2012), a representação dessa fragilidade acontece como um convite à percepção da experiência cotidiana, como manifestação de uma poesia que não tem a intenção de se afastar da vida comum, representando sujeitos e experiências incompletos, expondo seus desvios, mais próximos da realidade.

Sob a premissa de explorar essa abertura ao comum, ao que é compartilhado, essas obras recorrem a sujeitos que reconhecem seus enganos, incertezas e incompletudes. Em *Paris não tem centro*, alguns desses elementos são incorporados nos versos que envolvem o percurso caminhante, mas também na parte seguinte, “[o sim contra o sim]”, que faz alusão à materialidade do poema, explorando processos relativos à composição e à tradução do livro:

escrevi a parte 1 deste texto
 nos primeiros dias de 2015
 quando estava na França

como digo no poema
queria escrever em francês
para escrever de forma literal

[...]

durante o processo
fiquei me perguntando:
será que eu escrever em francês
que não é a minha língua
e publicar em português
que é a minha língua
a tradução do poema para português
pode ser lida como um *original*? (GARCIA, 2016, p. 24-25, grifos da autora).

O título da seção evoca o poema de mesmo nome escrito por João Cabral de Melo Neto, que, em “O sim contra o sim” (2020)¹⁴, descreve métodos criativos de diferentes artistas. Entre os pares comparados, estão Marianne Moore, Francis Ponge, Joan Miró, Piet Mondrian, Cesário Verde, Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet, cada um associado a técnicas de composição particulares e pouco convencionais. Entretanto, o poeta não elabora juízo sobre a eficiência ou validação das práticas mencionadas, apresenta-as em contraste, refletindo a variedade de procedimentos possíveis.

O ponto de contato – entre os nomes no poema original e no poema de Garcia – ocorre pelo desejo de testar recursos e reinventar estratégias no fazer artístico. A referência a Miró, especialmente, diz respeito ao gesto do pintor, destro, que decide empregar a mão esquerda, sem o domínio absoluto sobre seus movimentos, a fim de superar o conforto da técnica habitual e reencontrar-se com a imprecisão. Mecanismo semelhante é adotado pelo sujeito poético de *Paris não tem centro*, que faz o exercício de escrever em outra língua, não a materna, redescobrimo possibilidades e imprevistos.

Nesse sentido, ao comentar a escrita, a tradução e a leitura do texto, o eu poético em primeira pessoa se mistura ao sujeito empírico da autora, a fim de que a figura do autor e as condições de construção do texto estejam, supostamente, expostas. Esse empenho performático, conforme Célia Pedrosa et. al (2018), diz respeito a um certo deslocamento do que seria um processo individual ao âmbito

¹⁴ Publicado originalmente em *Serial* (1961), algumas controvérsias editoriais acompanham as reedições do poema, que, por vezes, é desmembrado em quatro pequenos poemas, sugerindo uma série (Correia, 2019). Optamos por considerar sua versão mais recente, apresentada como um texto único, separado por linhas, reproduzido integralmente no anexo 4 de nossa pesquisa.

coletivo, em uma lógica de “copresença”: o leitor acompanha a criação artística, compartilha dos materiais e das inspirações da poeta. Contudo, seria impossível, até mesmo inútil, tentar estabelecer relações de veracidade entre os referentes, pois a intenção não é a representação precisa do real, mas utilizar-se dele como rastro para problematizar o estatuto da ficção, em um texto-performance que se arrisca, se expõe, questionando modos de ler e escrever poesia, mas sem sair do poema.

No projeto poético de Garcia, para que essa perspectiva seja fortalecida, a partir de *Um teste de resistores* entram em cena, com mais frequência, outros índices de oralidade (Zumthor, 1993), como a alocação do leitor no espaço de enunciação, através da alusão a nomes, datas, lugares e eventos, reforçando o tom de realidade das situações comunicativas mencionadas. Em *Paris não tem centro*, a terceira parte da obra, “[voltar pra casa com sol le witt]”, reitera esse procedimento, mas elucida, também, outros detalhes que compõem o poema:

foi num dos primeiros dias de agosto de 2015
que li essas duas partes do poema
num evento sobre tradução

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

[...]

pouco tempo depois
lembrei do Sol LeWitt
e resolvi escrever esta parte 3 do poema

[...]

ele produzia instruções para desenhos
que deveriam ser feitos
nas paredes dos museus
ele não fazia os desenhos
mas criava instruções

[...]

alguém executava as instruções para ele
e cada desenho
mesmo seguindo à risca o modo de usar
poderia ser diferente
dependendo de quem o fizesse (GARCIA, 2016, p. 29, 33-34).

Assim como nos trabalhos de Sol LeWitt, Roubaud elabora instruções para encontrar o quadro de “e. mérou”, mas mesmo que a voz poética tenha seguido o caminho sugerido, os percursos foram diferentes. Embora o poema sobre a Gioconda

e as tentativas empreendidas pelo sujeito poético compartilhem do mesmo itinerário, as experiências foram particulares: elas entram em contato, de alguma forma, mas não se repetem.

As ruas da cidade se tornam, desse modo, um lugar palimpsesto (Certeau, 1998), uma paisagem que comporta as sobreposições de individualidades de cada pedestre. Demonstrando que os percursos se moldam sob combinações singulares, e que o significado que o espaço recebe muda conforme os sujeitos e condições envolvidos, a última parte do poema, “[miragem com lu menezes]” registra o mesmo trajeto, dessa vez, em outro momento, refeito por outra pessoa:

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

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

ao terminar o poema aqui
ele tem a duração
de um ano
pode começar e acabar na
neve
pode começar e acabar no mesmo
lugar
no mesmo ponto
uma fresta por onde tudo escapa
nunca pensei que esta cidade
cheia de riscos
pudesse se transformar numa cidade
branca
um borrão branco
congelado
onde a memória se estende (GARCIA, 2016, p. 35).

Nesse encontro de ecos deambulatórios (Süssekind, 2008), o final do poema sublinha como um mesmo ponto no espaço está suscetível a receber novos sentidos produzidos pela subjetividade de quem o ocupa: é o que “escapa pela fresta”. Se, inicialmente, o itinerário foi trilhado por Roubaud, o poema de Garcia nos oferece uma nova perspectiva atrelada àquele percurso, que um ano depois será explorado por outra pessoa. Essa cidade “cheia de riscos”, isto é, mapeada tecnicamente por toda a sua extensão, permite a sobreposição de novos traçados, espontaneamente realizados por seus pedestres, que atribuem valores subjetivos aos caminhos

percorridos e aos espaços ocupados. Com efeito, a metrópole torna-se um “borrão branco, congelado”, porque passa a significar o instante da experiência registrada na memória, mantendo abertas as possibilidades de ressignificação, infinitamente.

O percurso em busca da Gioconda é criado por Roubaud, refeito pelo sujeito poético de Garcia três vezes, e agora, “pela Lu Menezes”. Contudo, além dos imprevistos, o caminho passa a significar coisas diferentes: ao longo de todo o poema, a busca é pela referida pintura, que a partir desse ponto, não é mais relevante:

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

mas ela sobe a rua notre-dame-de-lorette
até a esquina da
rochefoucauld
entra no café matisse
tira sua elegante capa preta
e se senta
numa mesa ao fundo

[...]

ela me vê parada do outro lado da rua
estou em pé na faixa de pedestre
esperando para atravessar o sinal

[...]

desta vez
não estou mais
em busca da gioconda
estou indo encontrar a lu
para desaparecer com ela
em alguma miragem
dessa cidade branca (GARCIA, 2016, p. 36-38).

Lu refaz o caminho até o café Matisse, mas não é à procura do quadro de “é. mérou”, e sim, para encontrar-se com o sujeito poético, que corresponde ao mesmo intento. Esse percurso, refeito tantas vezes, continua, então, aberto a novas significações, dependendo das configurações particulares que acompanham cada um que o percorre.

Ao fornecer diferentes perspectivas sobre o mesmo caminho, de modo que cada experiência se sobreescreva às empreendidas anteriormente, o poema constrói uma experiência coletiva, através de um itinerário compartilhado por Jacques Roubaud, Lu Menezes e pela voz poética que organiza esse relato. Resistindo à ideia

da metrópole agitada, impessoal, o poema de Garcia investe em atribuir sensibilidade à geografia, evidenciando que, ainda que seja entre enganos, retornos e frustrações, a cidade labiríntica permanece aberta à experiência e à alteridade.

7 PELOS GRANDES BOULEVARES

Como propõe Paola Berenstein Jacques (2012), as narrativas construídas a partir de caminhos errantes contam, também, uma história não oficial sobre o território. Nesse sentido, quando reencena o caminhar pelas ruas de Paris, o poema de Marília Garcia percebe a paisagem ao seu modo, fornecendo mais uma possibilidade de leitura sobre a cidade:

Os parisienses habitam ruas e jardins públicos como se fossem salões e corredores, e os cafés se abrem para a rua e a inundam como se o drama dos transeuntes fosse muito interessante para passar despercebido. [...] Mais do que qualquer outra cidade, ela penetrou nas pinturas e nos romances daqueles sob seu domínio, de modo que representação e realidade refletem uma à outra como dois espelhos um diante do outro, e caminhar por Paris geralmente é descrito como leitura, como se a própria cidade fosse uma imensa antologia de contos. [...] Os escritores parisienses sempre forneceram os nomes das ruas onde suas personagens viviam, como se todos os leitores conhecessem Paris tão bem que somente um logradouro real inspiraria vida numa personagem, como se as próprias crônicas e histórias tivessem estabelecido residência por toda a cidade. (SOLNIT, 2016, p. 325-349).

Instaurando-se nessa dinâmica, *Paris não tem centro* menciona *arrondissements*, ruas, marcos arquitetônicos e passagens, evocando a memória coletiva sobre o espaço. Esses marcadores cartográficos são o que tornam a cidade reconhecível em uma longa tradição literária, que desde o século XIX utiliza o cotidiano de suas ruas como matéria poética, a exemplo de *Os Miseráveis* (1862):

Estreitas fendas, dissemos nós, e cremos que não podemos dar ideia mais exacta do que eram aquelas vielas escuras, apertadas, angulosas e orladas de casarões de oito andares. Era tal a decrepitude destes casarões, que na rua da Chanvrière e da Pequena Truanderie as fronteiras eram escoradas, na sua maior parte, por vigas ou barrotes, que atravessavam de um para outro lado da rua. Esta era tão estreita e as enxurradas em ocasiões de chuva dilatavam-se por tal modo para fora do seu leito, que quem passava necessariamente se molhava, seguindo ao longo daquelas fileiras de lojas escuras como subterrâneos e por entre grandes frades de pedra com aros de ferro, enormes montes de lixo e portas de pátios guarnecidas de disformes grades, que atestavam a sua longa idade. (HUGO, 2013, p. 816).

Victor Hugo descreve uma Paris do início do século XIX, com parte de seu traçado urbano e de sua arquitetura ainda medieval. Posteriormente, entre os anos de 1853 e 1870, sob a prefeitura do Barão Haussmann, a cidade teve seu projeto urbano totalmente modificado. Com as justificativas de modernização, melhor administrabilidade e segurança, muitos espaços foram destruídos à medida em que

eram instauradas avenidas mais amplas, parques e prédios públicos, novos sistemas de iluminação, esgoto, policiamento, de identificação das ruas e novos setores imobiliários¹⁵. A intervenção, que reformulou completamente a cidade, foi responsável também por influenciar o modo como seus cidadãos passaram a vivenciar o espaço:

As ruas úmidas, íntimas, claustrofóbicas, discretas, estreitas e meandrantas, com seus paralelepípedos sinuosos como as escamas de uma serpente, haviam cedido lugar a um espaço público cerimonial, espaço cheio de luz, ar, comércio e razão. [...] Os bulevares de Haussmann transformaram a cidade ainda mais num passeio público, e seus cidadãos se tornaram mais afeitos ainda ao passeio social. (SOLNIT, 2016, p. 342).

Em contrapartida, o empreendimento que deu forma à Paris como hoje é conhecida, recebeu também uma série de desaprovações. Entre elas, o fato de que as ruas, ao se tornarem simétricas, perderam algo de sua beleza espontânea, e como “ao arrasar uma parte tão grande da cidade velha, ele obliterou o entrelaçamento delicado de mente e arquitetura, o mapa mental que os pedestres levavam consigo e os correlatos geográficos de suas lembranças e associações” (SOLNIT, 2016, p. 340). Como exemplo dessas críticas expressando desacordo, recorreremos a alguns versos de Baudelaire, referência absoluta quando abordamos esse período:

Paris é outra (a forma das cidades muda
Mais rápido, bem mais, que um coração mortal);

Em espírito vejo os casebres, a enfiada
De capitéis, de fustes, o capim intruso,
O lajedo esverdeado pela água empoçada
E, a brilhar nas vidraças, o entulho confuso.

[...]

Paris muda! mas não minha melancolia!
Velhos bairros, palácios novos, quarteirões,
Andaimes, para mim tudo é alegoria,
E mais que rochas pesam-me as recordações. (BAUDELAIRE, 2019, p. 301-302).

Os fragmentos são parte do poema “O cisne”, reconhecido como um dos textos mais importantes do poeta e publicado em *As flores do mal* (edição de 1861). Por se tratar de um poema complexo e que foi objeto de muitas interpretações, não

¹⁵ Algumas imagens que ilustram a reforma da arquitetura da cidade estão dispostas no anexo 5 de nosso trabalho.

nos propomos aqui a realizar uma nova análise, mas recorreremos à uma leitura que se aproxima de nossa pesquisa:

Na maioria das vezes, “Le cygne” é lido como imagem ou metáfora do exílio, segundo uma chave de interpretação marcadamente histórica ou sociológica: o exílio do sujeito poético é o do homem que sofre com as mudanças radicais pelas quais passa Paris em 1859, no contexto das reformas de modernização da cidade empreendidas pelo Barão de Haussmann, prefeito de Paris durante o Segundo Império de Napoleão III, de 1853 a 1870. [...] A lembrança de Andrômaca foi desencadeada por uma vivência pessoal do sujeito, de que ele também se recorda: o encontro com o cisne no novo bairro do Carrossel, um cisne que se debate perto de um riacho sem água. Mas entre Andrômaca e o cisne interpõe-se, formalmente, a rememoração de Paris, a cidade em reformas, a cidade como um canteiro de obras, a cidade que foi e não existe mais. [...] Análoga e projetivamente, é do exílio do sujeito poético que se fala, mais intenso do que os de Andrômaca e do cisne. Isso porque não há deslocamento espacial, o que há é a transformação do próprio espaço ocupado por ele. A velha Paris não existe mais, o sujeito sente a nova Paris como um amontoado de ruínas. Ele se torna um estrangeiro na sua própria cidade. (AMORIM, 2014, p. 12-15).

As angústias registradas por Baudelaire em seus poemas sobre Paris receberam uma primorosa leitura crítica de Walter Benjamin, que dedica atenção particular a uma figura proeminente na poesia baudelairiana, o *flâneur*. Embora o termo em francês para referir-se a alguém que passeia ociosamente possua origem anterior ao filósofo alemão, é em sua obra que o conceito passa a ser melhor analisado e reconhecido entre os estudos culturais, tornando-se fundamental para compreendermos mais profundamente a relação entre o caminhar e a poesia.

Nascido em Berlim, mas morando por alguns períodos em Paris, Benjamin dedicou muitos de seus escritos a observações sobre a cidade e seus espaços de circulação, elaborando metáforas para tecer importantes hipóteses a respeito da sociedade europeia de seu tempo e sua relação com o sistema capitalista. *Passagens* (2009), por exemplo, reúne um significativo conjunto de notas e fragmentos que descrevem o Segundo Império (1852-1870) como um período marcado pela ascensão da mercadoria e do consumo, consequência direta da reforma empreendida por Haussmann e das novas galerias, vitrines e centros comerciais.

Entre esses novos espaços por onde circulava a multidão parisiense, surge o *flâneur*, metáfora substancial para compreender a modernidade, os hábitos e discursos de toda a cidade. Contrário à rotina atarefada e distraída da multidão, regulada por horários e acordos sociais, esse pedestre se permite deambular dando atenção ao seu entorno, fazendo com que a imaginação e o vagar poético assumam,

assim, um caráter de resistência frente à massificação e a anulação dos indivíduos. Como registrado em uma pequena nota de *Passagens*: “a ociosidade do flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho” (BENJAMIN, 2009, p. 471), posto que, sem interesse pelas vitrines ou aquisição de bens materiais, o que o atrai é a poesia dos pormenores, normalmente despercebidos:

O *flâneur* - diferente desse cidadão consumidor comum, conserva sua individualidade, e ao manter-se único, aspira a outra realidade das passagens parisienses, deseja “consumir” a poesia das ruas, os detalhes despercebidos aos olhares regulares, detectando e capturando, como um detetive, coisas que passam despercebidas, longe do valor de troca, de importância monetária, útil, pragmática. Ele é ainda um colecionador de mercadorias e objetos das ruas, é quase um camaleão que se molda e modifica as coisas e seus significados unicamente em nome das circunstâncias que lhe advêm, fiel a seu próprio caminhar poético. (SILVA, 2016, p. 272, grifos da autora).

Contrário ao ritmo apressado de consumo, de trabalho e de distanciamento entre quem circula pela cidade, o personagem inspira o gesto do caminhar como recurso poético, especialmente por articular suas subjetividades com o que compõe a multidão. As ruas e o cotidiano adquirem, na prática da *flânerie*, potencial incomparável para a elaboração poética, como especifica a descrição essencial do *flâneur*, contida em “O pintor na vida moderna”, de Baudelaire:

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em esposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestramente. O observador é um príncipe que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito. O amante da vida faz do mundo sua família, tal como o amante do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis e inencontráveis; ou, talvez como o amante de pinturas, vive numa sociedade encantada, de sonhos pintados sobre a tela. O amante da vida universal entra, assim, na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. Pode-se também compará-lo, esse indivíduo, a um espelho tão grande quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 2010, p. 30).

Com olhar atento para “as belezas encontradas, encontráveis e inencontráveis” na vida cotidiana da cidade, o *flâneur* é o representante absoluto do

poeta caminhante. Anônimo e incógnito, ele reconhece sensivelmente a poesia dos espaços urbanos em que circula, interpretando o lugar e seus sujeitos, ao mesmo tempo em que mantém uma certa distância, por isso seu caráter fugidio.

Esse narrador encontra no desconhecido sua inspiração, faz das ruas a sua casa, e “absorve os elementos que lhe formam como poeta: a poeira das ruas, as vitrines, os espectros produzidos pelo reflexo dos vidros, o cheiro sintético da vida urbana, o barulho dos transeuntes, dos automóveis... ‘a rua como intérieur’” (SILVA, 2016, p. 268). A prática da *flânerie* influencia, desse modo, a tradição poética não apenas quanto a caminhar por Paris, mas também em termos de manifesto frente ao avanço da modernidade e sua conseqüente agitação do cotidiano. É na experiência das ruas que o poeta, o nômade e o *flâneur* se encontram: espíritos inquietos, observadores. Uma voz que passa pela multidão contrariando a pressa, percebendo os detalhes e conferindo sentidos múltiplos ao que faz parte de seu entorno.

8 VER O MUNDO EM CÂMERA LENTA

A tradição da poesia itinerante, para citar Antonio Candido, normalmente tem seu surgimento associado à influência de Rousseau sobre o romantismo inglês, especialmente no que se refere à obra de William Wordsworth. Contudo, as produções desse período exploravam a relação entre homem, sensibilidade e caminhar em meio à natureza, e somente a partir de Baudelaire é que “a grande cidade foi transformada numa espécie de nova paisagem que substitui a natural [...] num cenário onde a natureza foi substituída pelo ambiente urbano” (CANDIDO, 1990, p. 160).

Desde então, o par cidade-poesia representa uma relação historicamente dissonante (Salgueiro, 2000). De um lado, as cidades correspondem à evolução da técnica, da racionalidade e do individualismo, enquanto as poéticas errantes fortalecem valores subjetivos, desejantes, indisciplinados, através de representações que captam o cenário urbano, mas procuram dissolver as hierarquias impostas pela lógica do capital. Se a metrópole impõe um ritmo acelerado, o verso demanda pausa, a suspensão das condições comuns de linguagem, tempo e espaço.

Na obra de Marília Garcia, essa tensão se evidencia, especialmente, em *Câmera lenta*¹⁶, lançado em 2017. O recurso cinematográfico presente no título de fato funciona como uma chave de leitura para os poemas, que sugerem um olhar mais profundo sobre os gestos apressados do cotidiano, como certifica a autora, em entrevista:

Acho que um dos sentidos de apreender o mundo em câmera lenta é tentar desacelerar para ver as coisas mais simples e recorrentes, um avião passando agora, o barulho da geladeira ligada, a geometria dos objetos no quarto – observa – tudo o que faz parte deste “infra-ordinário”, não acidentes, nem atentados, que seriam o “extraordinário”, e que todos nós queremos entender; mas o pequeno, o lugar-comum, o que acontece o tempo todo. Acho que a tentativa de desacelerar de que falo no livro tem relação com tentar ver e nomear o que vejo. E, ao nomear, tentar inventar algo que só a linguagem pode produzir, que não está ali se não dissermos. (GARCIA, apud. TORRES, 2017, p.1).

O comentário da poeta é valioso, mas ainda que não houvesse tal registro, essa interpretação se manifesta desde o poema que inaugura a obra, “hola, spleen,”:

¹⁶ Vencedor do Prêmio Oceanos de Literatura em Língua Portuguesa, em 2018.

então, fiquei me perguntando
 se hoje estaria chovendo
 ou fazendo sol,
 se faria frio ou não
 e se haveria poeira no ar.
 eu sempre me surpreendo
 com a poeira que turva a vista:
 de repente no meio do dia
 uma poeira que se ergue,
 uma nuvem
 de poeira,
 pode ser a poeira vinda das coisas quebradas
 todos os dias na vida das pessoas
 e eu fiquei pensando
 se estaria muito seco nesse dia ou não
 e pensei que talvez a gente pudesse
 fazer silêncio
 e deixar a escuta aberta
para ouvir.

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

[...]

se a gente prestar atenção e fazer silêncio
 — se a gente prestar atenção e fizer
 silêncio —
 pode ser que se ouça
 alguma mensagem
 perdida no ar. (GARCIA, 2017, p. 11-13, grifos da autora).

Entre a poeira causada pelas movimentações urbanas e sob o barulho de aeronaves circulando pelo céu, comum em regiões metropolitanas, está o desejo de perceber os detalhes poéticos que se escondem na agitação do cotidiano. As coisas que se quebram podem ser objetos físicos, mas, no ritmo acelerado da vida moderna, por vezes a ordem sentimental é também negligenciada; sem tempo, deixamos para depois a elaboração emocional acerca de términos, ausências, falhas e desapontamentos. Entre travessões, o pedido para que se faça silêncio é repetido, quase como uma insistência para o que leitor realize a mesma tentativa.

Sob essa perspectiva, é essencial destacarmos o título do poema: “hola, spleen”, em relação direta com a poética de Baudelaire. O termo “spleen” normalmente é utilizado para se referir ao sentimento de melancolia baudelaireano, acentuado em *As Flores do mal*, mas que também dá nome a outra de suas obras: *O Spleen de Paris* (1869), publicada postumamente. Em tradução para a língua

portuguesa, o exemplar recebe o título adicional de *Pequenos poemas em prosa*, definindo com precisão a estrutura da coletânea de poemas que revelam o olhar sensível e inquieto de um sujeito poético a respeito das cenas comuns que envolvem a cidade e seus indivíduos, como sugere o único poema em versos da obra, o epílogo, do qual realçamos os primeiros e últimos versos:

Eu subi à montanha e pus-me a contemplar
A cidade maldita, em sua vastidão:

Hospital, purgatório, inferno, lupanar,
Tudo, tudo a florir, como a flor em botão.

[...]

Eu te amo, oh capital, como tu deves ser:
Bandidos, cortesãs, a prodigar prazeres
Que o profano vulgar não pode compreender. (BAUDELAIRE, 2009, p. 59).

A metrópole, apesar de “maldita”, floresce sob o olhar do poeta, que desempenha seu ofício ao proclamar as belezas e prazeres ocultos ao cidadão comum, fazendo com que o “infra-ordinário” de Garcia se aproxime dos versos de Baudelaire, pois ambos tentam nomear o que está no cotidiano das cidades com desejo de solicitar uma percepção mais sensível frente à realidade avassaladora. Tal premissa recorda o que propõe Maffesoli (2004), quando discorre sobre a desilusão ser universal na mesma medida em que a inspiração, especialmente quanto ao sentimento de insatisfação na sociedade capitalista.

Nesse contexto, as expressões nômades se associam, independentemente das formas escolhidas, pela crítica ao interesse mercadológico, às imposições de produtividade e consumo, e pelo investimento no sensível, na busca por uma convivência maior com o natural e com a percepção do que desvia a ordem mecânica das coisas. Nas poéticas contemporâneas, esse gesto promove a alteridade entre poeta e leitor de uma forma menos autorreferencial, como menciona Garramuño (2008), considerando que a realidade dos grandes centros costuma ser parecida, o que torna a experiência narrada mais comum, acessível a quem conheça esses referentes.

Funcionando como um prólogo, “hola, spleen,” antecipa elementos que retornam em *loop* ao longo da obra: o desejo de ouvir, apesar do barulho; o ritmo catastrófico e acelerado das coisas; e principalmente a melancolia, a intenção de

registrar o que está a ponto de se perder. Mas *Câmera lenta* não entrelaça apenas os poemas entre si: a repetição e o eco envolvem, também, procedimentos, cenários, referências e versos presentes em publicações anteriores da autora; como se o desejo de ver outra vez, com atenção, de forma desautomatizada, funcionasse para seu próprio projeto poético.

Os desencontros, a confusão entre línguas diferentes, despedidas e as grandes distâncias de *20 poemas para o seu walkman* reaparecem. Dessa vez, as evidências geográficas se misturam à uma melancolia mais profunda, como nos versos de “uma equação no hyde park”:

está chovendo no
hyde park hoje
e estou do outro
lado do hemisfério
sentada ao sol

[...]

está chovendo no
hyde park hoje
e lembro de ter
andado num parque
de ângulos quadrados

[...]

está chovendo no
hyde park hoje
e podia contar que meu
coração tinha sido arrancado
pela boca e que estava
esquecido sobre uma pedra
com o sangue
ainda quente. (GARCIA, 2017, p. 21-22).

O Hyde Park fica no centro de Londres, mas o poema se interessa mais pela lembrança dolorosa que se atrela ao lugar. Em outro poema, “pelos grandes bulevares”, encontramos novamente esse gesto: no título, a alusão à Paris, enquanto o conteúdo dos versos expressa a inquietação do sujeito poético:

[do lado de dentro]

o que ela vê quando fecha
os olhos? linhas sinuosas, um mapa

[...]

[de fora]

não é por falta de repetição, mas não
encontrava a palavra exata.
o que ela vê não sabe e tudo fica tremido
se *fast forward*.
agora fecha os olhos para
entender, para ir mais
devagar. (GARCIA, 2017, p. 19- 20, grifos da autora).

Diante um exterior de agitação, o sujeito poético recorre ao gesto de fechar os olhos para poder se localizar. A velocidade das coisas ao redor – do que está do lado de fora, em *fast forward* – contrasta com o interior de si, onde pode encontrar seus pensamentos com maior calma e clareza. Se a realidade é caótica, agitada, o poema intervém, recorrendo à sensibilidade e ao equilíbrio.

Como uma manifestação concreta desse interesse, *Câmera lenta* possui um intervalo entre as duas partes que o constituem. Nomeada como “pausa”, essa seção contém uma versão compacta do poema “tem país na paisagem?”, que posteriormente é publicado em versão integral, sob novo título. Nesse recorte, os versos escolhidos reiteram o interesse de olhar para o mundo com mais atenção, reencontrando o que pode haver de sublime no cotidiano:

*como ver este instante
passando?* sempre tinha tentando
pular as etapas da vida
e apagar o *entre*.
como atravessar os meses neste lugar
e *ver* o que acontece?
a fotografia divide o futuro
e passado – seria possível ver o que
está no *meio*? (GARCIA, 2017, p. 44, grifos da autora).

Os termos em destaque reforçam o procedimento empreendido: tentar observar o presente, com consciência, estar atento ao seu entorno. Essa oposição entre o movimento do mundo moderno e a sensibilidade do sujeito poético está presente com mais ou menos intensidade ao longo de toda a obra, mas enquanto Baudelaire concentra suas elaborações poéticas a partir de personagens da cidade, Garcia recorre a outro artifício para nos transportar ao ambiente urbano, como mencionar faróis em alta velocidade, acidentes de carro, chamadas telefônicas, voos perdidos, portões de um aeroporto, caminhadas pela cidade ou a vista de uma janela que fica no vigésimo andar.

O epílogo, “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, é composto por um poema longo, que em vinte e três páginas propõe reflexões e alternativas variadas a respeito do deslocamento de percepção em relação a práticas estabelecidas. Assim como “hola, spleen,” o texto possui um tom performático, em que a voz poética reúne notícias, relatos, desastres e acasos para construir uma narrativa em torno das hélices de um avião, questionando como o dispositivo mecânico, que idealmente foi desenvolvido para dar movimento as aeronaves, paradoxalmente é capaz de causar um medo paralisante:

uma hélice serve para *deslocar*
mas uma hélice pode *paralisar*

quando vi a hélice na semana passada
eu pensei nas nuvens de verdade
e num poema do carlos drummond de andrade
depois pensei no fundo do mar
e nas hélices dos navios
como a hélice do *titanic*

naquele dia eu estava indo
para um festival em juiz de fora
e eu ia ler um poema chamado
“malaysia airlines”
ao chegar na pista do aeroporto
vi a hélice e na mesma hora pensei:
“não posso entrar nesse avião”
eu congelei e não podia mais
me deslocar

eu queria falar aqui do que falamos
quando falamos de uma hélice
uma hélice serve para *deslocar*
e eu queria essa hélice em movimento
cruzando o céu e levando a gente
para a frente
mas nem sempre
a gente pode sair do lugar
então eu começo com um trecho do poema
que eu ia apresentar em juiz de fora
chamado “malaysia airlines” (GARCIA, 2017, p. 73, grifos da autora).

Apesar de destacar o encontro com a hélice, que paralisa, ao longo do poema não faltam expressões de movimento. Intercalando com esse instante no aeroporto, o sujeito poético evoca passagens de antes e depois do episódio, de forma não linear: escrever o poema citado, a ida ao aeroporto, conversas na véspera, viagens anteriores, apresentações em anos seguintes. Como símbolo desse desenraizamento do sujeito urbano, a voz poética se movimenta no tempo e no espaço, ao passo que

o próprio poema experimenta o deslocamento não linear em sua organização, como em alguns exemplos:

quando vi a hélice
na semana passada
me lembrei de uma pergunta
que um amigo tinha me feito
na véspera da viagem

[...]

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

[...]

um dia fui falar este texto que vocês estão lendo
em um evento chamado
poesia e ação
depois fui falar este mesmo texto
em um evento chamado
cinema-ao-vivo
e depois em um outro evento chamado
em obras

[...]

apresentei este texto pela primeira vez
em 2014 depois que terminei a leitura
uma pessoa levantou da plateia e veio me fazer
uma pergunta

[...]

em 2009 eu estava na França
e minha mãe foi me visitar

[...]

dois meses depois de fazer esse poema
dei uma oficina em Salvador e pedi como exercício
um poema feito a partir do recorte
das mesmas notícias tiradas do site do g1 (GARCIA, 2017, p. 76, 79, 84, 87,
91, 93, grifos da autora).

Assim como a seção “pausa”, que dialoga com a proposta temática do livro, ao refletir sobre o deslocamento na linguagem, o epílogo testa o procedimento em sua composição: o sujeito poético tenta rever tudo sob outra ótica, com calma, e, para isso, vai e volta no tempo, nos lugares, nas lembranças. Se a hélice pode representar

o desenvolvimento tecnológico urbano e o desejo de ir somente em direção ao futuro, o poema faz o oposto: se movimenta entre acontecimentos não lineares, reforça o instante presente e retoma o passado (entre versos ou situações), quebrando o ritmo apressado e sequencial do cotidiano a fim de perceber as coisas de outro modo:

além de entender factualmente
também queria ver algo que para mim
não estava claro
queria olhar de outro lugar
mudar o foco

seria possível deslocar as palavras
de modo a produzir alguma coisa
que eu não estava vendo?

[...]

seria possível deslocar o texto
de modo a produzir outro sentido para as coisas? (GARCIA, 2017,
p. 83, 86, grifos da autora).

Como propõe Maffesoli (2004), o contrato social tende a defender a satisfação com a ordem das coisas, de forma que as contradições, dúvidas ou arrependimentos sejam minimizados, preferindo que a harmonia esteja sempre em evidência. As práticas nômades, por outro lado, admitem as ambivalências, a vida sempre em tensão, e, nesse sentido, o poema não estar organizado linearmente pode ser compreendido como expressão desse sujeito poético errante, nem sempre coerente, que permite confundir-se, desestabilizar a própria narrativa.

A expressão do medo diante das hélices e a tentativa de rever as experiências vividas sob outra perspectiva dialogam com esse mesmo pensamento, fazendo parte do reconhecimento de um sujeito que se preocupa em transmitir sua experiência, ainda que fragmentada. Ao expor desencontros e angústias, o poema retoma a ideia de Garramuño (2012) a respeito da vulnerabilidade como um manifesto contrário à anulação da subjetividade, é a expressão de um estado emocional que transborda em meio a um ambiente frio, inóspito, como das grandes cidades.

Continuando a discussão proposta em *Um teste de resistores*, a citação, o corte e a colagem são mencionados como alguns dos procedimentos capazes de deslocar o texto internamente, ao passo em que produzem novas imagens sobre um objeto. Essa reflexão e procedimentos ressoam, novamente, na discussão acerca da

padrões de publicação e de crítica de poesia, que por vezes, reduzem sua força de expressão, limitando a circulação de obras ao mesmo público e espaços.

Fazendo alusão ao prefácio de *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1991) em que Mallarmé comenta como o espaço da página é o fio condutor da leitura, no poema de Garcia, esse papel é atribuído ao movimento:

mas estou querendo falar de guarulhos
para lembrar que há cinco anos eu mesma
cheguei naquele aeroporto para morar
em são paulo

[...]

eu queria falar da hélice quando gira
e produz ação e eu queria falar do caminhão
se deslocando com a mudança
e eu queria falar do poema
caminhando junto com esse fio invisível
que faz mover as coisas

e do céu repleto de zepelins
em movimento e das ondas sonoras
que atravessam o ar

mas tudo o que pude compartilhar
aqui foi essa imagem da hélice que
paralisa foi a fronteira fechada e o ruído
mecânico
que faz a gente *desligar* (GARCIA, 2017, p. 95, grifos da autora).

A intenção do sujeito poético seria falar sobre o movimento, mas a imagem da hélice, paralisante, surge como um obstáculo à elaboração do discurso conforme foi planejado, em uma tensão que reitera a dimensão conflituosa entre as práticas nômades e as forças estabilizadoras, que procuram impedir as manifestações de movimento e transformação. Desse modo, *Câmera lenta* parece sugerir que, apesar do ruído ambiente da ordem social, do ritmo acelerado que turva a vista e que desliga nossa percepção ao que é sensível, é importante tentar manter os sentidos abertos, procurando ferramentas que explorem o que não está sedimentado com um olhar desacelerado, olhar esse que permite construir aberturas e alternativas para ultrapassar a efemeridade característica do presente.

9 UMA EXPEDIÇÃO PELO COTIDIANO

A experiência errática que transforma o caminhar em prática poética não demanda grandes gestos, longe disso, é acessível a qualquer indivíduo que se disponha a percorrer os espaços em que circula com um olhar aberto não apenas ao trajeto objetivo, mas também aos desvios, ao imprevisível, com consciência dos instantes irrepetíveis. Levando em consideração mais do que as identidades funcionais e utilitárias dos percursos ou paisagens, a sensibilidade do caminhante envolve abrir-se à dimensão valiosa das pequenas efervescências que surgem no cotidiano.

Um exemplo que ilustra o sublime que uma caminhada banal pode conter, segundo esses pressupostos, é o ensaio “*Street Haunting: A London Adventure*”, de Virginia Woolf, curiosamente traduzido para o português como “Flanando por Londres” (2015), em alusão à prática da *flânerie*. Na breve narrativa, acompanhamos um passeio motivado pela simples necessidade de comprar um lápis, mas continuamente atravessado por digressões a respeito das possibilidades extraordinárias que podem surgir pelo caminho:

Não somos mais exatamente o que somos. Quando, num bonito fim de tarde, entre as quatro e as seis horas, colocamos os pés fora de casa, deixamos cair a máscara pela qual nossos amigos nos conhecem e nos tornamos parte desse vasto exército republicano de vagabundos anônimos, cuja companhia, após a solidão de nosso quarto, nos é tão agradável. [...] Podíamos penetrar um pouco mais em cada uma dessas vidas, o suficiente para manter a ilusão de que não estamos presos a uma única mente, mas que podemos assumir, brevemente, por alguns minutos, o corpo e a mente de outra pessoa. (WOOLF, 2015, p. 24, 32).

Em meio ao movimento da multidão no fim do dia, o leitor acompanha fabulações de um narrador que atribui aos passantes anônimos uma personalidade, imagina suas vidas e tenta adivinhar seus destinos. Ao caminhar pela calçada e observar as vitrines, os objetos expostos não têm o apelo tradicional, apenas despertam a imaginação sobre onde seriam utilizados e quais os personagens envolvidos. Quando dois desconhecidos conversam ao longe, o narrador supõe o conteúdo do diálogo, e se escuta parte da conversa, assume os contextos e cenários a que se referem. Do mesmo modo, ao adentrar uma livraria, a relação entre os

funcionários é imaginada a partir de uma pequena interação, fantasiando sobre o que teria acontecido anteriormente e sobre o futuro dos dois após sua saída da loja.

Todas essas pequenas intervenções da imaginação são silenciosas, articuladas à reflexão do caminhante sobre a preciosidade contida nas caminhadas pelas ruas de Londres, especialmente no início das noites de inverno. Ao fim do percurso, retornando para casa com o lápis desejado, o objeto passa a representar toda aquela experiência, adquirindo um valor inestimável: “E aqui – que o examinemos com cuidado, que o toquemos com toda a reverência – está o único bem que nós trouxemos dos tesouros da cidade, um lápis preto” (WOOLF, 2015, p. 153). Esse passeio ordinário pelas ruas londrinas é considerado, então, uma grande aventura, não tanto pelo percurso físico, mas pela memorável marcha realizada pela imaginação, que não teria existido se não fossem os pequenos detalhes observados no trajeto, que podem ser registrados, justamente, pelo lápis agora em mãos.

A lembrança do artigo de Woolf é pertinente sobretudo porque a escritora inglesa é referência primordial quando investigamos os registros da prática da *flânerie* associada a autoras do sexo feminino. Mesmo existindo apenas como uma alegoria, um personagem das ruas que não é identificado, invariavelmente, na literatura sobre o tema, os estudos tratam de uma figura masculina. Quando consideramos que “nossas fontes mais acessíveis sobre o panorama das ruas no século 19 são masculinas e enxergam a cidade à sua maneira” (ELKIN, 2022, p. 19), a discussão nos leva a recuperar algumas questões sobre esse contexto, que faz com o que o termo *flâneuse*, correspondente feminino para *flâneur*, ainda enfrente certas resistências:

De fato, com relação ao flâneur, a sua contrapartida feminina permanece quase totalmente invisível como sujeito praticante do espaço da cidade, raramente passando de um mero objeto do olhar masculino, refletindo uma dinâmica desigual com relação ao “direito à cidade”. Nas divisões de gênero estabelecidas, em contraste com a mobilidade irrestrita e indolente do flâneur, que passava a cristalizar uma nova e sofisticada relação com a cidade, era sintomático que a mobilidade das mulheres das classes trabalhadoras, ou mulheres de classe média, principalmente solteiras, na sociedade vitoriana inglesa, era algo sujeito a controles e restrições. (BRANDELLERO, 2020, p. 3, grifos da autora).

Uma primeira observação é que o caráter anônimo e livre do *flâneur* realmente condiz com a condição de privilégio masculino. A disponibilidade de tempo evidencia a falta de preocupações com dinheiro ou com tarefas de cuidado doméstico, tornando

possível dedicar sua existência à poesia das ruas. Outro ponto é que essas condições dizem respeito principalmente a mulheres burguesas, pois as ruas eram normalmente frequentadas por mulheres pertencentes a setores sociais mais vulneráveis, como trabalhadoras domésticas, prostitutas, vendedoras, lavadeiras etc. Além disso, supor que seja inviável uma figura feminina passear sozinha pela cidade sem chamar a atenção, impossibilitando o anonimato, acaba por dizer respeito muito mais ao olhar masculino sobre ela, que objetifica sua presença e culmina em diferentes formas de violência.

Solnit (2016) expõe outras considerações relevantes, como o fato de os trajes imputados às mulheres, como vestidos, sapatos com um pequeno salto ou espartilhos, também funcionarem como impeditivos para uma movimentação mais livre, e como diversos registros biográficos de escritoras do período acusavam o desejo de sair da clausura doméstica para vivenciar a liberdade de caminhar, alcançando, assim, novas inspirações artísticas. Nesse sentido, “*Street Haunting*” representa o desejo de liberdade quanto à possibilidade de circular igualmente pelos espaços, importando mais a observação e a sensibilidade do que os padrões impostos a quem fosse o observador:

É uma tentativa de reivindicar um lugar sem gêneros na cidade ao caminhar por ela. Na rua, nos tornamos entidades observantes, “parte desse grande exército republicano de caminhantes anônimos”. Queiramos ou não ser olhos andróginos absorvendo a cidade, ou corpos convidando ao desejo, ou qualquer uma das inúmeras formas intermediárias, Woolf nos diz que podemos nos integrar ao mundo na cidade ao dar atenção às mudanças na paisagem afetiva. Somente tomando consciência das fronteiras invisíveis da cidade é que podemos desafiá-las. Uma flânerie feminina – uma flâneuserie - não se limita a mudar o modo de nos mover no espaço, mas intervém na organização do próprio espaço. (ELKIN, 2022, p. 320, grifos da autora).

Com um narrador-observador sem gênero determinado, o ensaio de Woolf representa como a prática do caminhar e as suas contribuições artísticas são mais valiosas do que as convenções disciplinadoras. Revolucionária nesse em tantos outros aspectos, a autora inglesa fornece também “sua percepção do efêmero e do contingente, da ideia de que Londres, como a Paris de Baudelaire, é lugar de mudança e transição perpétuas, com a cidade parecendo reinventar-se diante dos olhos das pessoas” (COVERLEY, 2014, p. 157), e, nesse ponto, verificamos uma outra possibilidade de aproximação entre o ensaio e a obra de Marília Garcia. Como no ensaio de Virginia Woolf, a prática ultrapassa os limites parisienses e estabelece

contato com o território brasileiro, especialmente em sua publicação mais recente, em que o caminhar como parte do processo de escrita adquire novas nuances.

Publicado em 2018, *Parque das ruínas* é composto por dois longos poemas e uma seção curta, e é também a primeira obra da autora impressa por sua própria editora, Luna Parque. O poema inaugural, homônimo ao livro, inicia com uma epígrafe comentando um trabalho da artista visual Rose-Lynn Fisher, que registra imagens de lágrimas quando aproximadas em um microscópio, se assemelhando a uma fotografia aérea:

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

tão perto

perto demais (GARCIA, 2018, p. 13, grifos da autora)

Esse jogo de distanciamento e aproximação sobre o que há de mais íntimo e comum, como as lágrimas, anuncia o mote do poema: observações detalhadas sobre pequenos instantes, expressando o desejo de captar o que pode haver de poético no cotidiano, enfatizando a importância de despertar o olhar para o seu entorno. A profunda reflexão tem início a partir da caminhada por uma passarela de ligação entre dois museus, que o sujeito poético realiza a fim de tomar um café, sem imaginar que o percurso enveredaria pelos caminhos da memória e da sensibilidade:

eu estava no rio de janeiro
e tinha ido ver uma exposição do jean-baptiste debret
num museu chamado “chácara do céu”
em determinado momento da exposição
eu queria tomar um café mas lá não tinha café
para tomar um café
era preciso sair da “chácara do céu”
e ir ao museu ao lado chamado “parque das ruínas”
então fui e sentei no parque das ruínas para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes

[...]

eu estava neste lugar
olhando a vista do parque das ruínas
quando chegou um e-mail de um professor da UERJ

[...]

já se passaram 26 meses daquele dia
e não só a universidade continua em crise

como o rio de janeiro anda mergulhado em ruína

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

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

[...]

não só na UERJ ou no rio
mas em todo o canto

não sabemos o que fazer
quando tudo parece a ponto de desabar (GARCIA, 2018, p. 15-17, grifos da
autora).

A UERJ, nesse caso, é algo que fez parte de um cotidiano por muitos anos, mas agora está em declínio. A questão colocada é se, enquanto estava “andando por aquelas rampas, vendo o mundo de dentro daqueles quadrados”, o sujeito poético percebeu que o espaço, aos poucos, se transformava. A consciência de que nada é permanente e de que tudo um dia pode chegar a ponto de desabar, de virar ruína, apesar de aflitiva, é importante para apreciar e registrar o que há no presente, já que não há garantias sobre o futuro. Desse modo, o nome do parque, somado à menção da crise na Universidade frequentada pela voz poética, provoca o exercício de pensar em como interpretar os espaços e as situações antes de elas tornarem-se ruínas, de perderem-se para sempre.

Para evidenciar a importância dessa consciência de concentrar-se em registrar o presente, compreendendo como algo que não está evidente agora pode se tornar realidade um dia, o restante do poema apresenta outras experiências artísticas empreendidas com objetivo similar. O primeiro exemplo, mencionado no começo do poema, é uma exposição de Debret, que registrava o cotidiano das ruas brasileiras no período colonial:

há 200 anos
debret chegou ao rio de janeiro

[...]

e debret chega aqui como pintor histórico
com a função de testemunhar
ele olha e vê

ciclista parado próximo a um grupo de pessoas ou a temperatura prevista para o dia. Justamente por não saber exatamente o que estava buscando ao observar sua rotina, o sujeito poético registra nas fotografias e na escrita do diário o máximo de detalhes que possam, um dia, revelar algo que não está evidente no presente.

Nesse sentido, a escolha de fazer o exercício por meio de um diário ganha uma lógica dupla. Conforme Aira (2007), apesar de registrar algo íntimo, o que está escrito é para ser contado a outro, mesmo que seja o próprio autor, em um outro momento, com maturidade para avaliar de outro modo o que foi registrado. Em segundo lugar, ao compartilhar esses registros com o leitor, entra em jogo, também, um interesse que pode ser coletivo: é o particular que interessa a muitos. Nesse caso, o sujeito poético revelaria seus escritos considerando que o exercício possa ser atraente para outrem, como um convite a mais tentativas que envolvam o procedimento.

Consciente de que a rotina acaba por deixar as coisas automatizadas e os indivíduos mais preocupados com acontecimentos extraordinários, a busca da voz poética é por captar ao máximo seu presente, para que não seja perdido, mesmo sem garantias de que algo possa fazer sentido, ou ser valioso, um dia. Quanto à narrativa que envolve o diário, novamente em *mise en abyme*, os relatos típicos do gênero se misturam a outras referências que dão corpo ao texto, revelando que o exercício fotográfico de produzir todos os dias, no mesmo horário e ângulo, uma imagem de um mesmo lugar, é inspirado em outras experiências artísticas que, igualmente, investem na repetição e no hábito como forma de encontrar um novo modo de ver as coisas:

debret pintou o dia a dia
mas para ele esse dia a dia é pitoresco
e extraordinário

smoke e blow-up
retratam o infraordinário
e de repente algo aparece:

algo que já estava ali
mas ao ser lido com outros olhos
pode virar fantasma algo que já estava ali
mas precisa de um olhar de fora para se tornar
acontecimento extraordinário (GARCIA, 2018, p. 38, grifos da autora).

A exposição de Debret interessa, nesse aspecto, porque a série de ilustrações em questão foi iniciada com o intuito de registrar o cotidiano de uma nova residência da corte portuguesa. Contudo, entre a fauna e a flora dessa realidade ainda exótica,

as gravuras do dia a dia nas ruas brasileiras retratavam os absurdos de um cenário escravagista, que, naquele momento, era o habitual; e o que foi empreendido, a princípio, como registro banal do presente, com o tempo passou a ter outro significado histórico.

O filme *Smoke* (1995), também mencionado, conta a história do proprietário de uma tabacaria que todos os dias, pontualmente, fazia um registro fotográfico da sua loja. Anos depois, revisitando as fotografias, o personagem encontra uma imagem inédita da já falecida esposa, como se descobrisse algo novo a seu respeito. Com uma proposta parecida, o enredo de *Blow up* (1967) é sobre um fotógrafo que registra uma cena romântica de um casal qualquer em um parque, mas, ao ampliar a imagem, percebe, ao fundo, indícios de um crime cometido.

O poema menciona, ainda, outras referências, como um documentário de Harun Farocki, sobre campos de concentração captados em fotos aéreas durante a Segunda Guerra Mundial, e que, naquela altura, não foram percebidos como tais, pois a existência desses espaços não era conhecida. Há, também, um comentário sobre Jorge Luis Borges, que, com problemas de visão, precisava aproximar muito os textos de seu rosto para poder ler; e o diário-documentário de David Perlov, que filma seu cotidiano por dez anos para a construção de um futuro material, até então indefinido.

Em cada uma das influências citadas entra em jogo o desejo de aproximar o olhar, não propriamente como no gesto de Borges, de um objeto físico, mas sim do que acontece no cotidiano, no contexto ordinário. Em todos os casos, os arquivos detalhados revelariam algo apenas com uma distância temporal, de modo que retornar a esses registros e descobrir novos significados, diz respeito, também, à compreensão de que sempre existe algo que não percebemos de imediato. Reconhecer essa condição torna o sujeito mais disposto a exercitar novas formas de perceber seu mundo, às vezes se distanciando, em outras se aproximando, mas sempre aberto a novas interpretações, consciente de que nada é definitivo, que há sempre outras possibilidades em jogo.

Entre os registros do diário fotográfico-sentimental e das referências que o constituem, o poema apresenta uma seção de intervalo, mencionando a apresentação do próprio texto e uma história familiar sobre um tio-avô do sujeito poético, que serviu na Segunda Guerra como médico e trocava cartas com sua noiva. No entanto, o material mencionava muito pouco sobre os campos de batalha, dando mais atenção

às manifestações de afeto, como verificado em cartões-postais do período pós-guerra, enviados da região da Normandia:

e em muitos as imagens estampadas na frente
são cenas de cidades destruídas:
por exemplo rouen totalmente bombardeada
com uma senhora passando
na frente das ruínas
ruínas ruínas e ruínas

os textos são cotidianos breves banais
são cartas de amor como as cartas do meu tio-avô (GARCIA, 2018, p. 44,
grifos da autora).

Em um período marcado pela Guerra, as correspondências não comentavam o acontecimento, as ruínas ou os bombardeios. Se, hoje, uma tragédia de tais dimensões é algo atípico, nesse contexto era o comum, o ordinário, e o que havia de singular e admirável era a sobrevivência, a sensibilidade. O “intervalo” reitera, assim, como o que pode ser cotidiano em um momento, se revela surpreendente em outro, justificando o interesse em registrar o que há de mais corriqueiro no presente, considerando que podemos estar sempre diante de algo que não percebemos com clareza, ainda em processo.

Após essa “interrupção”, os registros do diário, que teria se iniciado no primeiro dia de janeiro, saltam para meados de fevereiro, após o atentado ao jornal francês Charlie Hebdo, ocorrido em 2015, em Paris. O sujeito poético revisita, então, as imagens que fez da sua vista na data do episódio que alterou os parâmetros de segurança da cidade, buscando encontrar algum vestígio que, naquele momento, era parte de um exercício trivial, sem saber que algo extraordinário acontecia muito próximo dali:

todos os dias agora ouço a palavra terrorismo

*então volto até a foto do dia do atentado: 7 jan 15.
seria possível ver algum indício do que aconteceu?
e na foto do dia seguinte? vejo apenas um caminhão com a
caçamba amarela 4 pessoas andando*

tento ver alguma coisa diferente: nada (GARCIA, 2018, p. 47, grifos da autora).

Acompanhamos o desenvolvimento do diário desde o início, nos dias mais comuns, sem saber que o atentado seria mencionado futuramente. O leitor, dessa

maneira, compartilha da construção a partir do que não é, por enquanto, sabido, e se surpreende na mesma medida que o sujeito poético, ao perceber que pode ter registrado algo extraordinário. Entretanto, apesar de toda a sustentação sobre a possibilidade de encontrar algo marcante a partir de um registro banal, o exercício, nesse caso, não revelou nada determinante. O mais importante foi registrar “o meio, o entre, o processo”:

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

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

*o lugar faz parte da experiência
 e do acontecimento*

[mesmo que não aconteça nada]

[...]

o extraordinário comove fica evidente:
 guerra desastres morte

mas como ver o *infraordinário*? (GARCIA, 2018, p. 26-27, grifos da autora).

A noção de *infraordinário*, repetida ao longo desse e de outros poemas, é atribuída a Georges Perec e à sua obra de mesmo nome, mas nos interessa, todavia, lembrar que o escritor é responsável, também, por *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* (2016), que registra as observações feitas pelo autor durante três dias de 1974, nos arredores da praça Saint-Sulpice, em Paris. No intuito de catalogar o cotidiano daquele ponto da cidade, Perec volta sua atenção ao que costuma passar despercebido na rotina do lugar, enxergando o trânsito de pedestres, de veículos, a formações das nuvens, o clima... tudo que está ao alcance de seu olhar, fazendo do que é ordinário material para sua escritura, em uma tentativa de desautomatizar o olhar para sua realidade.

À sua maneira, o diário é empreendido na tentativa de observar o cotidiano desse outro lugar parisiense, a Pont Marie, e embora algo extraordinário tenha acontecido no período acompanhado, as fotografias não registraram nada de especialmente importante. Nesse sentido, o poema evidencia o convite à tentativa, pois mesmo que não existam garantias de um resultado surpreendente, a

possibilidade está sempre em aberto, podendo ser empreendida em qualquer contexto:

olho agora para esta página em que estamos
e para essas letras impressas sobre o papel:
será que aqui temos como ver
alguma coisa além deste instante?

[...]

será que aquilo que acontece agora
no rio de janeiro e no brasil
era algo que já estava evidente nas imagens de antes?
e nas de hoje? (GARCIA, 2018, p. 47-48, grifos da autora).

O exercício feito por outros autores e pela voz poética com o “diário sentimental da pont marie”, se estende então para a própria materialidade do livro, sugerindo que a leitura pode ser refeita com outros olhos, em outro momento, adquirindo novos sentidos. Além disso, os versos retomam o que é mencionado nas primeiras páginas, questionando se prestar mais atenção no que acontece ao entorno tornaria possível antecipar tragédias e revisar as práticas, antes que não exista mais ponto de retorno. Registrar o presente, portanto, pode mudar as perspectivas sobre o passado ou sobre o futuro, fazendo com que o importante seja reconhecer a abertura à mudança de percepção, à compreensão de que entendimentos e práticas podem se alterar conforme o passar do tempo.

No último subtítulo, “despedida”, a voz poética menciona um fantasma que, supostamente, rondaria a Pont Marie, e acompanhados por uma sequência de imagens, os versos convidam o leitor a encontrá-la:

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

tem país na paisagem?

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

ela caminha
no meio dos carros
em plena luz
do dia
e some

(GARCIA, 2018, p. 51, grifos da autora).

A estrofe final nos recorda de uma última referência possível, o poema “Paisagem: como se faz”, de Carlos Drummond de Andrade, que versa justamente sobre a capacidade de compreender o passado sob as impressões que só irão se construir com o passar do tempo:

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva.
A presença das serras, das imbaúbas,
das fontes, que presença?
Tudo é mais tarde.
Vinte anos depois, como nos dramas.
Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.
A paisagem vai ser. Agora é um branco
a tingir-se de verde, marrom, cinza,
mas a cor não se prende a superfícies,
não modela. A pedra só é pedra
no amadurecer longínquo. [...] (ANDRADE, 2012, p. 45-46).

Tanto no poema de Drummond, quanto nas obras citadas no poema de Garcia e no diário fotográfico empreendido, as manifestações do trivial, considerado assim no presente, podem conter algo de extraordinário que apenas o tempo poderá revelar, e outra vez, estamos diante de um gesto que faz parte de uma prática nômade: o desacordo com a ideia de que tudo que não for imediatamente útil seja descartado. Esse procedimento, conforme Maffesoli (2004), diz respeito a reconhecer a transitoriedade das coisas, compreender que as perspectivas se alteram, que o presente não é definitivo e assumir as potencialidades que o desconhecido oferece: condições fundamentais para uma existência errática, que compreende a importância de deixar-se ir.

Seja pelas referências que inspiraram o diário, pela abertura a um saber futuro, ou pelo gesto de compartilhar as fotografias, a construção do poema é fundamentada no coletivo, em reconhecer a insuficiência de uma perspectiva única e estável. Nesse sentido, as imagens presentes no poema são elementos que funcionam, também, como diálogo, como se os versos expusessem o ponto de vista do sujeito poético, mas o leitor tivesse acesso ao mesmo material, para formular interpretações próprias, em uma dupla leitura. Desse modo, escrita e imagem não se

anulam: são alternativas de percepção, oferecendo uma segunda possibilidade de análise, em um movimento contínuo entre duas expressões dinâmicas e permeáveis (Arbex, 2006).

Ao dialogar com outras artes, incluir sua presença na estrutura do texto e utilizar índices de oralidade, *Parque das ruínas* promove uma textualidade híbrida entre livro e performance, que Flora Süssekind (2013) irá chamar de objetos verbais não identificados (OVNIs), retomando o conceito proposto por Christophe Hanna para se referir a experimentos literários de difícil classificação. Esses objetos sobrepõem vozes e gêneros, e em oposição a formas binárias de representação e de crítica, tensionam categorias literárias, colocando padrões à prova e, por isso mesmo, encontrando certa resistência em campos analíticos. A própria Marília Garcia faz uso do termo em um texto recente, ao comentar o que, até então, chamava de “poema expandido”:

Sempre me comoveram textos que caminham para as fronteiras dos gêneros. [...] Fora do campo verbal, também me atravessam as obras que estão na fronteira das linguagens. [...] Por aqui temos usado a expressão “poema expandido” para tratar de alguns desses atravessamentos. [...] Eu gostaria de pensar o poema justamente como aquilo que não se apreende, aquilo que escapa, que não tem essência nem território definido. O poema não buscaria se expandir, mas, ao contrário, é atravessado e tomado pelo mundo, está em deslocamento e transformação. Portanto, ele não poderia ser “expandido”, pois não tem um solo, território definido, estabelecido, nítido. (GARCIA, 2022, p. 1, grifos da autora).

A substituição é adotada, portanto, porque expansão diria respeito a territórios definidos que entram em disputa, procurando ampliação. Contra a ideia de que a poesia seja uma área fechada, com fronteiras estabelecidas, a autora assume o discurso que a considera, justamente, como uma força que contesta barreiras, como um campo que procura fugir de categorizações absolutas, e que, paradoxalmente, se identifica por saber o que não é. Essa reflexão se esboça em diferentes níveis em todas as publicações da autora, mas é em “o poema no tubo de ensaio”, também de *Parque das ruínas*, que o poema entra no laboratório (Chacal, 2000), e como em uma sobreposição de lâminas, reúne um arsenal teórico sobre a (im)possibilidade de se elaborar uma definição exata para a poesia:

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

se escrever ensaisticamente é escrever experimentando
será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?

[...]

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

[...]

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, p. 66-70, grifos da autora).

O poema questiona linhas de força internas à literatura, testando diversas “etiquetas” que definiriam a poesia. A resposta a esse teste, contudo, sugere que os parâmetros empreendidos para que a expressão poética tome forma são absolutamente relativos: diante do objetivo de ver as coisas de outro modo, os recursos conhecidos funcionam para que as elaborações se desenvolvam, não como forças restritivas. A poesia, assim, não é o que se afirma sobre ela, a etiqueta, o verso, o metro, a rima, o campo teórico; esses parâmetros são possibilidades à disposição da composição e da leitura, mas não são determinantes.

Como propõe Paul Zumthor (2018), o ato poético é, sobretudo, a emoção transmitida, a escuta de uma voz sensível – de modo que a forma ou o suporte utilizado para que esse contato ocorra se transforme a cada tempo, lugar e finalidade, sem estar vinculado a nenhuma técnica essencial. Indo ao encontro desse conceito, ao final do livro, na seção “p.s”, um curto poema comenta as primeiras versões em que os textos que compõem a obra foram apresentados: ambos escritos para performances, reeditados e incorporados a outras edições, se mantendo abertos para uma nova leitura:

também gostaria de pensar que o movimento
é o motor desses dois textos um movimento
que está no olho do espectador
e na escuta de quem lê

que este livro possa ser uma espécie de *site specific* e se refazer a cada leitura e contexto (GARCIA, 2018, p. 84, grifos da autora).

O poema assume, assim, sua condição de “texto-instalação-performance” (Pedrosa et. al, 2018), que aceita a complexidade de sentidos possíveis para uma materialidade própria, inespecífica, que questiona não apenas a ideia de seu pertencimento à uma categoria, mas movimenta, também, o público leitor, ao demandar uma interpretação mais dinâmica, em contato com expressões artísticas distintas. Contra uma ideia de poesia fechada em si mesma, em *Parque das ruínas*, a heterogeneidade se apresenta na relação com as artes visuais, com o cinema, com o ensaio, o diário, a performance, em uma forma poética que reconhece o contato com outros autores e materialidades, assumidamente plural.

Esse movimento dialoga com o contexto contemporâneo de velocidade de informação e circulação de bens culturais, que se estende à literatura e a transforma em um espaço de contato entre fontes, leituras e suportes. A heterogeneidade de expressões e a facilidade de alcance a elas influenciam, dessa forma, uma multiplicidade de estilos dentro de um mesmo objeto, e, em vista disso, ao se reconhecer como parte de um mundo diversificado, a poesia passaria, então, a diminuir a intenção de representar a realidade como uma experiência ensimesmada, assumindo suas relações com o exterior, com os afetos que a atravessam:

Uma noção de poesia que se propõe ela mesma como uma forma porosa e vulnerável ante o mundo que a cerca, e no qual ela mesma se acha inserida e se figura, mediante essa vulnerabilidade, como parte do mundo. [...] Uma “prosificação” da poesia emerge nestas operações, se entendermos este conceito simplesmente como um estender-se do discurso sobre a pauta que condiz com uma ideia do prosaico como oposição a um sublime poético. (GARRAMUÑO, 2009, p. 217-218, grifos da autora).

Nesse sentido, a proximidade do poema com a prosa não ocorre pela forma gráfica, de versos organizados em parágrafos ou com uma sintaxe formal, mas como propõe Célia Pedrosa (2010), o gesto faz parte de uma questão histórica: a tensão poético e prosaico, imaginação ou realidade, diminuindo a distância entre esses dois eixos. Por meio da exposição de um sujeito poético comum, em permanente construção e movimento, a poesia se aproxima de seu leitor, da experiência compartilhada, contestando a imagem de superioridade e de afastamento da realidade.

Por contestar convenções e valores arbitrários que a definam, a poesia se mostra, por excelência, um campo de práticas nômades – sobretudo no que se refere aos movimentos de vanguarda, que reconhecem abertamente a insuficiência dos parâmetros existentes, movidos pelo esforço em dismantelar concepções domesticadas e pela procura de caminhos ainda inexplorados. Contudo, pela pluralidade de respostas que cada movimento encontra, percebemos que “uma coisa é poesia e outra coisa são as formas que a poesia adquire em cada cultura ou época” (CÍCERO, 2000, p. 19), e é justamente esse desdobramento que nos faz perceber o que um poema não precisa para se tornar um poema, ou como nenhuma especificidade é inerente à poesia: pelo contrário, ela representa a pluralidade, a desobediência, o inapreensível.

Romper com nomenclaturas e procedimentos fixos, portanto, é ultrapassar linhas demarcadas, cruzar novos territórios e produzir novos impactos. Logo, a poesia de Marília Garcia parece estar sempre em contato com a filosofia errante que descreve Maffesoli (2004), com uma voz poética inquieta, em deslocamento, que reconhece sua abertura à alteridade e ao desejo de superar limites homogeneizantes.

10 AO FIM DO CAMINHO, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao dedicarmos nossa pesquisa à obra de uma poeta jovem e em constante atividade, levamos em consideração um panorama de expressões poéticas bastante diverso, que se desenhou no Brasil a partir da redemocratização política, ao final da década de 1980. Nesse contexto de novas formas de produção e de circulação de bens culturais, algumas linhas de força perderam sua hegemonia literária, dando espaço a uma liberdade de abordagens possíveis, que não necessariamente manifestam uma ruptura, mas buscam novas maneiras de relacionarem-se com a tradição poética, reelaborando questões que reconhecem um novo tempo histórico.

No caso de Marília Garcia, percebemos que uma das possibilidades para abordar essa configuração seria por meio do gesto de caminhar, dialogando com uma tradição que figura nos estudos da poesia desde o Romantismo, mas que, ao mesmo tempo, tem sua significação atrelada ao questionamento de forças disciplinadoras, na literatura e fora dela, empreendido por sujeitos conscientes de sua contemporaneidade e de seu poder de contestação. A partir da leitura dos poemas, buscamos evidenciar como o fenômeno parece atravessar o projeto poético da autora, apresentando uma possibilidade de tessitura entre suas publicações em livro. O trabalho se organizou em capítulos voltados individualmente a cada obra, mas levando em consideração que a conexão entre cada um deles é inevitável, contínua, como um reflexo da própria escritura de Garcia que, espelhando o tema mencionado, caminha entre suas próprias publicações, em um constante ir e vir que renova perspectivas, também, sobre seus versos.

No capítulo “Caminhar com a escuta aberta”, foram reunidas análises possíveis para *20 poemas para o seu walkman*, evidenciando sujeitos poéticos caminhantes que se deslocam por referências geográficas de cidades diversas, recolhendo vozes, observando paisagens e empreendendo novas narrativas que envolvam esses espaços. Em poemas que eclipsam pronomes e relações de temporalidade, a indefinição de identidades faz com que seja impossível atribuir um sentido estrito para as experiências registradas por esses sujeitos múltiplos e instáveis, remetendo à representação de uma realidade também fragmentada, característica do contexto capitalista contemporâneo.

Sob essa premissa, algumas questões teóricas se esboçam, como a associação desse gesto à ideia de uma poesia que reconhece a fragilidade dos sujeitos e se preocupa em tentar transmitir o que sobrevive de sensível em um universo de experiências pulverizadas, não definitivas. Essa condição envolve, por consequência, uma certa “desaturação” do objeto literário, que diminui a preocupação em registrar um sujeito poético soberano, ideal, substituindo-o pelo que pode ser falho e aberto à incompletude, saindo de um lugar individual e inalcançável e entrando em contato com o comum, com o que envolve o outro.

Recuperamos, então, o conceito de prática nômade, especialmente no que se refere ao retorno para o coletivo e a valorização de pluralidades, incertezas e de sujeitos que se autorizam a manifestar ambiguidades. Considerando que a errância envolve estar em contato com o que é heterogêneo, as grandes cidades e os percursos cotidianos tornam-se cenários possíveis para desenvolver esse pensamento, devido ao encontro iminente com grupos culturais distintos. Contra a noção de centros urbanos como sinônimo de técnica e de individualidade, portanto, o espaço urbano figura como oportunidade de relação e de troca, fortalecidas, sobretudo, ao caminhar, que permite uma apreensão mais demorada dos espaços, dos encontros e das efervescências possíveis.

Essa perspectiva se desenvolve de forma mais profunda no capítulo seguinte, “A experiência errante”, com a leitura de *Engano geográfico*, poema-livro que narra uma viagem para o sul da França e investe em imagens de arrependimento e desencontro de um sujeito poético que, constantemente, questiona suas decisões e expectativas. O tom de melancolia, que se acentua com uma caminhada pela cidade em que a voz poética reside, registra um desconforto contínuo, voltado a aspectos diferentes de uma experiência que não evidencia nenhum gesto grandioso, esclarecimento sentimental ou perspectiva impactante sobre o espaço.

Alguns ideais a respeito de uma experiência literária absoluta são, assim, novamente contestados por uma voz poética que compartilha sua desorientação e engano, reconhecendo ambiguidades sem preocupar-se em acobertar as falhas – pelo contrário, assumindo-as como partes constitutivas de seu relato. Além de marcar uma experiência destituída de nobreza ou de iluminação poética, o poema reitera a estranheza, sentida e provocada, como grande destaque entre as relações do sujeito poético com seu entorno, recordando a perspectiva nômade que diz respeito a

exercitar um olhar estrangeiro, não domesticado quanto a práticas e concepções tradicionais.

Em um dos poemas de *Um teste de resistores*, tema do quarto capítulo, essa última perspectiva se evidencia de forma ainda mais específica, devido a uma viagem da voz poética à Cuba, narrando seu caminhar por um percurso marcado por relações de alteridade. Nesse sentido, o nome escolhido para a seção, “Na leitura do outro, chegar em si mesmo” se justifica por encontrarmos, ao longo do livro, diversas ocorrências dessa disposição em perceber-se no outro, especialmente em “blind light”, que acentua a abertura à construção coletiva de sentidos para pensar a poesia.

Entre referências ao cinema, literatura e artes visuais, o poema sugere que a principal qualidade da linguagem poética está em propor novas percepções sobre o que nos cerca, testando procedimentos possíveis para que a própria materialidade proporcione sentidos múltiplos. O leitor é conduzido por uma voz poética não ensimesmada, que divide o que seriam seus processos criativos, suas hipóteses nada conclusivas, reconhecendo sua abertura ao outro e ao que é inespecífico, evidenciando como a busca por novas questões é fundamental ao gênero, pois não há verdade absoluta, inclusive, em termos de poesia.

Consideramos, assim, a poesia como prática nômade, capaz de resistir e enfraquecer valores únicos, por meio de deslocamentos produtivos que interpelam sistemas de imposições e formalidades. Procurando demonstrar como esse caráter está essencialmente vinculado ao caminhar, na seção “Um gesto de resistência” reunimos algumas das importantes manifestações históricas em que a prática adquiriu um significado cultural para além da mobilidade humana. Desde a literatura bíblica, envolvendo Caim e Abel, passamos por peregrinações na Idade Média, filósofos gregos e pensadores como Rousseau e Thoreau, para chegar às vanguardas francesas do século XX, que adotaram, em seus manifestos artísticos, a defesa do caminhar pelo espaço urbano como recurso estético. Nesse recorte, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Deriva Situacionista dialogam, cada um com suas especificidades, por atribuir um significado extraordinário ao caminhar e ao cotidiano, por meio de experimentações que envolviam a contestação de parâmetros disciplinares entre movimentos artísticos.

Na esteira dessas elaborações e com um cenário em comum, o capítulo seguinte, “mapas que se sobrepõem”, concentra uma leitura de *Paris não tem centro*,

poema-livro sobre um percurso pelas ruas da referida cidade. O trajeto, que inicialmente teria sido percorrido por outro autor, no poema é empreendido em diferentes tentativas, por sujeitos distintos e com desfechos variados. Utilizando-se de marcações arquitetônicas e urbanísticas da capital francesa, a obra registra o deslocamento pelas ruas efetivado por um sujeito poético inquieto, em busca de novas experiências e que registra êxitos e desencontros na mesma proporção. Ao atribuir maior importância ao percurso do que ao objetivo final, outra vez percebemos uma certa experiência do comum, com uma voz poética que se relaciona com quem compartilha seus caminhos, literais ou de composição do texto, pois os esforços performáticos também compõem o poema, que parece tensionar a materialidade livro-performance.

O que nos marca da leitura, sobretudo, é como as ruas de Paris assumem o caráter de palimpsesto de experiências, assim como ocorre no contato com qualquer objeto artístico, sublinhando como cada trajeto é único, aberto a significações inúmeras, na mesma proporção de sujeitos que os percorram. Além disso, a perspectiva de compartilhamento originada no espaço urbano combate a ideia da metrópole agitada, e um relato aberto à sensibilidade dos detalhes que surgem pelo caminho se opõe a um cotidiano automatizado e impessoal.

Quando reencena o caminhar pelas ruas de Paris e percebe a paisagem ao seu modo, a obra se insere em uma tradição literária de relevância singular na história da poesia, interesse do capítulo “Pelos grandes boulevares”. Retomando a perspectiva que Victor Hugo apresenta sobre a cidade em *Os Miseráveis*, comentamos como a reforma empreendida durante o Segundo Império transformou a cidade e ressoou na obra poética de Baudelaire, cuja leitura feita por Walter Benjamin consagra e recupera um dos elementos mais importantes quando abordamos o caminhar como tradição poética: o *flâneur*.

Essa figura anônima, que circula pelas ruas da cidade e percebe a poesia nos espaços que frequenta e a partir dos indivíduos que encontra, possui uma grande relevância no que diz respeito às manifestações contrárias aos avanços da modernidade e o embrutecimento nas relações. A preocupação com a sobreposição da razão técnica sobre a sensibilidade, especialmente nos grandes centros, está representada, também, na obra de Garcia, especialmente em *Câmera lenta*, com

poemas que envolvem uma voz poética questionadora, que procura resistir às imposições da velocidade tecnológica.

No oitavo capítulo de nossa análise, procuramos ressaltar como alguns dos poemas da obra solicitam, como representa seu próprio título, um olhar mais demorado e observador sobre o cotidiano, recusando o ritmo acelerado do presente. Tal perspectiva se alinha novamente às formas nômades, que buscam uma aceitação maior da naturalidade das coisas, em oposição a um existir mecanizado. Embora contenha alusões a tecnologias e sistemas de comunicação contemporâneos, o poema se detém em um ritmo próprio, que repete situações e imagens de angústia, em alguns momentos, voltadas ao impedimento da própria elaboração poética. Desse modo, *Câmera lenta* parece sugerir que, apesar do funcionamento acelerado da realidade, ainda é possível ater-se ao que não está definido, buscar sentidos novos para o que já se passou, explorando ferramentas que promovam um olhar de maior atenção para o cotidiano e permitam ver além do óbvio.

O empenho em valorizar a sensibilidade no tempo presente desempenha um papel singular também em *Parque das ruínas*, último título a compor nosso corpus. No capítulo final, “Uma expedição pelo cotidiano”, propomos a leitura da obra em relação com um ensaio de Virginia Woolf, recuperando a autoria feminina envolvendo a prática da *flânerie* e o caminhar como exercício capaz de encontrar o que há de extraordinário no comum. No poema de Garcia, homônimo ao título do livro, a fim de tomar um café, o sujeito poético realiza uma curta caminhada, que dá início a digressões importantes sobre como captar pequenos instantes do que há de mais banal, explorando a sensibilidade diante de ações que comumente não são nomeadas, mas são responsáveis por preencher o cotidiano.

Para dar forma a esse pensamento, o poema reúne uma série de experimentos que tiveram objetivos parecidos, e acaba por compor uma materialidade muito particular, que mescla diferentes expressões de linguagem verbal e visual. Renunciando à rigidez da forma, o esforço do poema está em convidar o leitor à mesma experiência: a de concentrar-se em registrar o presente, exercitando novas formas de perceber os detalhes de seu mundo, com consciência de que além da paisagem, práticas e valores podem ser modificados com o tempo.

Compreender a transitoriedade do mundo, reconsiderar perspectivas e assumir uma nova lógica de parâmetros é justamente o que nos permite atribuir uma

qualidade essencialmente nômade às obras de Marília Garcia. Assim, os sujeitos poéticos caminhantes de seus poemas unem o que há de mais subversivo em sua poesia e na tradição do caminhar: a transgressão de fronteiras, a liberdade de cruzar territórios fixos e de propor novos caminhos.

Influenciadas por esse encontro com sujeitos poéticos que se abrem aos saberes em devir, reconhecemos que esta pesquisa, igualmente, é passível de reinterpretações e complementos. Como caminhos possíveis para que esse percurso continue a ser trilhado, algumas possibilidades se desenham a partir de como o desenvolvimento econômico e urbanístico interfere na prática do caminhar, ao mesmo passo em que a liberdade pedestre não é partilhada por todos os grupos sociais, expostos à diferentes vulnerabilidades. Sem deixar de mencionar, também, que os objetivos de deslocamento são alterados segundo condições específicas – lazer, diásporas, imigrações, refugiados, exílio político etc. – outro desdobramento possível é o aprofundamento sobre como os sujeitos poéticos contemporâneos se deslocam com maior facilidade entre espaços e suportes, em decorrência de novas configurações de tecnologias de transporte, de comunicação e de superação de discussões locais.

Considerando um panorama expressivo de discussões a respeito da escrita de Marília Garcia, em que as reflexões predominantes parecem se dar em torno das imagens de cartografia e deslocamento, julgamos o caminhar como elemento de diálogo possível, tanto com outras leituras, quanto entre suas obras. Ao fim de nosso percurso, não buscamos encontrar alguma classificação ou determinar um lugar específico para sua poesia, mas esperamos que esta pesquisa tenha percorrido um caminho produtivo, que, sobretudo, desperte o interesse pela leitura completa dos originais e, a partir deles, a busca por outros nortes.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, V. GARCIA, M. **A poesia andando: 13 poetas no Brasil**. Lisboa: Cotovia, Col. de poesia Inimigo Rumor, 2008.

AIRA, C. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

AMORIM, O. N. de. O cisne noutros lugares ou Da impossibilidade de esquecer a dor. **Texto Poético**, [S. l.], v. 9, n. 15, 2014. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/131>. Acesso em: 30 jan. 2022. <https://doi.org/10.25094/rtp.2013n15a131>.

ANDRADE, C. D. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARBEX, M. **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. 2006.

BASTOS, G. Marília Garcia e suas máquinas voadoras. **Século Diário**, Vitória, 27 set. 2020. Filosofia e Literatura, p. 1. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/marilia-garcia-e-suas-maquinas-voadoras>. Acesso em 03 abr. 2021.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de: GUIMARÃES, J. C. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Título original: Les fleurs du mal [1868].

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Tradução de: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. Título Original: Le Peintre de la vie moderne [1863].

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris**. Tradução de:

BRUCHARD, D. São Paulo: Hedra, 2009.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de: ARON, I; MOURÃO, C. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRANDELLERO, S. A flâneuse na literatura brasileira: espaços e temporalidades contestados. **Estud. Lit. Bras. Contemp.** Brasília, n. 59, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/b7QJKNpzZb7jZtm7VHrWPYq/?lang=pt>. Acesso em: 23 jan. 2022. <https://doi.org/10.1590/2316-40185910>.

CAMPOS, H. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANDIDO, A. O poeta itinerante. **Revista USP**, [S. l.], n. 4, p. 157-168, 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25515>. Acesso em: 20 mai. 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i4p157-168>.

CANGI, A. En la sombra de la ciudad. In: PEDROSA, C. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CARERI, F. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução de: BONALDO, F. São Paulo: G. Gili, 2013. Título original: Walkscapes: el andar como practica estetica.

CASADEI, E. B. Narrativas Mise em Abyme: a instalação de uma competência genérica da reportagem na Revista da Semana (1920-1945). **Revista Brasileira de História da Mídia**, [S. l.], v. 1, n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4022>. Acesso em: 30 jun. 2022. <https://doi.org/10.26664/issn.2238-5126.1220124022>.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de: ALVES, E. F. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998. Título original: L'invention du quotidien.

CHACAL. Paisagens urbanas. In: PEDROSA, C. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CÍCERO, A. Poesia e paisagens urbanas. In: PEDROSA, C. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CORREIA, E. B. A linha em Miró traduzida em versos de Murilo Mendes e de João Cabral. **Gragoatá**, v. 24, n. 49, p. 390-412, 27 ago. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34098>. Acesso em: 05 nov. 2022. <https://doi.org/10.22409/gragoata.v24i49.34098>.

COSTA, I. J. A. **O espetáculo como negação da vida em Guy Debord**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/46410/3/2019_dis_ijacosta.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

COVERLEY, M. **A arte de caminhar**: o escritor como caminhante. Tradução de: CUPERTINO, C. São Paulo: Martins Fontes, 2014. Título original: The Art of Wandering: the Writer as a Walker.

EDELWEISS, R. K.; PAESE, C. As vanguardas do século XX e o caminhar como prática estética no Camponês de Paris. **Revista de Teoria da História**, v. 18, n. 2, dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/50892>. Acesso em: 16 fev. 2022.

ELKIN, L. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Tradução de: BOTTMANN, D. São Paulo: Fósforo, 2022.

GARCIA, M. **20 poemas para o seu walkman**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCIA, M. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, M. **Cultura Brasileira Hoje: Diálogos - 06/04/2017**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CG-nTXqS9Ek&t=3455s>. Acesso em: 29. jan. 2022.

GARCIA, M. **Engano geográfico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

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

GARCIA, M. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARCIA, M. **Quase-poesia-ou-ovni**. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Quase-poesia-ou-ovni>. Acesso em: 28 jun. 2022.

GARCIA, M. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARRAMUÑO, F. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia. In: ALVES, I; PEDROSA, C. **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GARRAMUÑO, F. Os restos do real – literatura e experiência. In: OLINTO, H. K; SCHOLLHAMMER, K. E. **Literatura e realidade(s): uma abordagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GARRAMUÑO, F. Poderes da afetividade: a destituição do sujeito e o seu potencial de resistência. **Revista Escritos**. Rio de Janeiro, ano 3, nº 3, 2009. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero03/artigo11.php>. Acesso em: 23 mai. 2022.

GONÇALVES, C. S. A poesia citacional de Marília Garcia. **Literatura: teoria, história, crítica**, Bogotá, vol. 22, núm. 2, p. 465-475. 2020. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/86099>. Acesso em: 29. jan. 2022. <https://doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86099>.

GONÇALVES, E. Do processo como criação (notas sobre parque das ruínas, de Marília Garcia). **Intersemiose – Revista Digital**. Recife, v. 8, n. 12/13, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/intersemiose/article/view/252209>. Acesso em: 25 mai. 2022.

GROS, F. **Caminhar, uma filosofia**. Tradução de: EUVALDO, C. São Paulo: Ubu Editora, 2021. Título original: *Marcher, une philosophie*.

HENRIGER, V. Cartografias do desejo: Engano geográfico, de Marília Garcia. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 137-154, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17282/0>. Acesso em: 03 mar. 2021. <https://doi.org/10.35520/flbc.2012.v4n7a17282>.

HUGO, V. **Os Miseráveis**. Tradução de: VIEIRA, F. Centaur Editions, 2013. Título original: *Les Misérables* [1862].

IZUMINO, J. P. O que queria falar sobre Marília Garcia. **Magma**, [S. l.], v. 26, n. 15, p. 315-320, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/174060>. Acesso em: 01 nov. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2019.174060>.

JACQUES, P. B. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JUSTINO, L. **Crônica barroco de leitura**. Disponível em: <https://medium.com/objorc/crônica-barroco-de-leitura-f9bad7007589>. Acesso em: 07 out. 2020.

LUDMER, J. **Aqui América Latina**: Uma especulação. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MAFFESOLI, M. **El nomadismo**. Vagabundeos Iniciáticos. Tradução de: MARTINEZ, D. G. Ciudad de México: FCE, 2004.

MALLARMÉ, S. **Um lance de dados jamais abolirá o acaso**. Tradução de: Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

MATOS, L. M. C. Ouvido também lê: algumas palavras sobre performances vocais do poema. IN: ALVES, I; PEDROSA, C. **Sobre poesia**: outras vozes. Rio de Janeiro, 7Letras, 2016.

MELO NETO, J. C. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

PEDROSA, C. [et al.] **Indiccionario do Contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PEDROSA, C. A poesia e a prosa do mundo. **Gragoatá**, v. 15, n. 28, 30 jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33091>. Acesso em: 27 mai. 2022. <https://doi.org/10.22409/gragoata.v15i28.33091>.

PEREC, G. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. Tradução de: BARROSO, I. São Paulo: Gustavo Gili, 2016. Título original: Tentative d'épuisement d'un lieu parisien [1975].

REIS, J. T. **Modos de usar**: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia. 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3846>. Acesso em 02 nov. 2020.

REIS, J. T. Um teste cartográfico para a poesia de Marília Garcia. In: VII Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF. **Anais**. Niterói: UFF – Estudos de Literatura, 2016. p. 351-359. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VIISAPPIL-Lit/article/download/470/339>. Acesso em: 19 mar. 2021.

ROSA, P. S. Dadaísmo e decadência: a ruptura dos padrões da modernidade pela vanguarda. In: XIV Encontro de Iniciação Científica e à Docência e XII Encontro de Pesquisadores. **Anais**. Fortaleza: EdUnichristus, 2018. p. 146-150. Disponível em: <https://unichristus.edu.br/wp-content/uploads/2018/12/Anais-2017-Arquitetura-e-Urbanismo.pdf#page=146>. Acesso em: 16 fev. 2022.

ROUSSEAU, J.J. **Confissões**. Tradução de: GRAÇA, F. L. Lisboa: Portugalia Editora, 1964. Título original: Les Confessions [1782].

ROUSSEAU, J.J. **Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. Tradução de: GALVÃO, M. E. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Título original: Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes [1755].

ROUSSEAU, J.J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução de: MORETTO, F. M. L. São Paulo: Nova Alexandria, 2018. Título original: Les rêveries du promeneur solitaire [1782].

SALGUEIRO, W. C. Quatro poetas e algumas provocações em torno do par cidade-poesia. In: PEDROSA, C. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

SANTOS, M. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, M.G. **A topologia poética de Emmanuel Hocquard**. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/19034>. Acesso em: 29 nov. 2020.

SANTOS, Y. B. P. dos. Écfrase, cinema e filosofia: o “poder transmedial” dos conceitos em ‘Um teste de resistores’, de Marília Garcia. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 15, p. 75–93, 2020. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/327>. Acesso em: 20 jun. 2021. <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely15a5>.

SILVA, P. S. da. O flâneur e as passagens parisienses: no limiar entre o real e o onírico. **Saberes: Revista Interdisciplinar de Filosofia e Educação**, Natal, n. 14, p. 263-278, out. 2016 Disponível em: <https://www.periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/9884>. Acesso em: 30 jan. 2022.

SISCAR, M. Figuras de prosa: a ideia da "prosa" como questão de poesia. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M; PUCHEU, A. (Org.). **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. 1ed. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 29-40. Disponível em: https://www.academia.edu/20406254/Figuras_de_prosa_a_ideia_da_prosa_como_questao_de_poesia. Acesso em: 19 mar. 2021.

SISCAR, M. **Poesia e Crise**. Ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SOLNIT, R. **A história do caminhar**. Tradução de: ZANINI, M. C. São Paulo: Martins Fontes, 2016. Título original: *Wanderlust: A History of Walking*.

SÜSSEKIND, F. A imagem em estações - observações sobre “margens”, de Carlito Azevedo. In: ALVES, I; PEDROSA, C. **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SÜSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Cultura, Caderno Prosa e Verso. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 24 mai. 2022.

SÜSSEKIND, F; DIAS, T; (Org.). **Cultura brasileira hoje**: diálogos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. V.3. Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/entidades-vinculadas/casa-de-rui-barbosa/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/cultura_brasileira-3-pdf_v2.pdf. Acesso em: 29. jan. 2022.

THOREAU, H. D. **Andar a pé**. Tradução de: BEIRES, S.; DUARTE, S. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1950. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb000004.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2022.

TIETZ, A. O caminhar na história da arte: uma proposta de revisão. In: XXVII Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas. **Anais**. São Paulo: UNESP, Instituto De Artes, 2019. p. 1004-2016. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____TIETZ_Anelise.pdf. Acesso em: 16 fev. 2022.

TORRES, B. Em ‘Câmera lenta’, Marília Garcia repensa o mundo veloz em que vivemos. **O Globo**. 14 out. 2017. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-camera-lenta-marilia-garcia-repensa-mundo-veloz-em-que-vivemos-21945835>. Acesso em: 30 jan. 2022.

VILLA-FORTE, L. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WOOLF, V. **O sol e o peixe**: prosas poéticas. Tradução de: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: A “literatura” medieval. Tradução de: FERREIRA, J. P; PINHEIRO, A. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de FENERICH, S; FERREIRA, J. P. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ANEXO 1 – CRÉDITOS DE UM TESTE DE RESISTORES

aqui sobem os créditos e agradecimentos
 começo com o **roteiro** feito a várias mãos
 e a várias vozes algumas mais diretas e presentes
 colaboraram para desenhar o enredo:
*leonardo gandolfi, hilary kaplan, mauricio salles vasconcelos,
 celia pedrosa, lu menezes, luizita vieira santos, giorgio agamben,
 denis diderot, rodolfo caesar, leslie kaplan, wislawa szymborska,
 inês oseki-dépré, roberto bolaño, andré garcia, gertrude stein.*

a **iluminação** é de *antony gormley*
 para a **arte final** tomei imagens de
*chris marker, guillermo cabrera infante, jean luc godard,
 guillermo kuitca, micha ullman, enrique villa-matas.*

algumas das locações
em são paulo: vila mariana, sobaria, metrô ana rosa,
 av. conselheiro rodrigues alves, centro universitário maria antonia;
no rio de janeiro: centro cultural hélio oiticica, rua luis de camões,
 rua almirante alexandrino, café maya, ims, aeroporto do galeão,
 forte de copacabana, rua general dionísio;
em cuba: em havana, malecón, plaza de las armas, hotel riviera;
na França: em paris, jardin de luxembourg; mérilheu;
na Bélgica: em bruxelas, boulevard roгий; em gent, poëziecentrum;
em berlim: aeroporto schönefeld de berlim, bebelplatz, rosenhaler platz;
em lisboa: ponte 25 de abril, museu das janelas verdes

por fim, meus **agradecimentos** aos que acompanharam de perto
 tanto o percurso e o caminho deste texto
 quanto a edição tornando possível passar de texto a livro:
*jorge viveiros de castro, isadora travassos, sofia soter, silvia rebello,
 diogo henriques, leonardo gandolfi, aníbal cristobo, alice sant'anna,
 victor heringer, ismar tirelli neto, mariano marovatto, dimitri br.*

ANEXO 2 – EXCURSÃO DADAÍSTA A SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE

Nas próximas páginas, seguem duas imagens.

Na primeira, o panfleto divulgando a primeira excursão do movimento Dadá em Paris, com os dizeres: “Os dadaístas, de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência dos guias e de cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a alguns lugares escolhidos, em particular àqueles que não têm qualquer razão ideal de existir. Insiste-se indevidamente no pitoresco (Liceu Janson de Sully), no interesse histórico (Mont Blanc) e no valor sentimental (a Morgue). – Ainda não se perdeu o jogo, mas é preciso agir rápido. – Participar dessa primeira visita é dar-se conta do progresso humano, das possíveis destruições e da necessidade de prosseguir com a nossa ação, que vocês procurarão encorajar por todos os meios”.

Em sequência, fotografia coletiva do grupo Dadá em Saint-Juliet-le-Pauvre.

FIGURA 2 - "MANIFESTATION DADA À SAINT-JULIEN-LE PAUVRE"



FONTE: Association Atelier André Breton.

Em ordem, a partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

ANEXO 3 – JACQUES ROUBAUD, “LA GIOCONDA” (1932)

Los verdaderos aficionados
para ver la Gioconda
no van al fin del mundo
ni siquiera al Louvre

Van a la esquina de la calle
de la rochefoucauld y de la calle
notre dame
de lorette
entran en el café
ella está allá

El cuadro está en la pared
beige y crema
el marco es beige y crema y un poco naranja
la tela está firmada
por la mano misma del artista
E.
Mérrou.
Es la gioconda
la gioconda de mérrou.
¿Mérrou Emile? ¿Mérrou Eugène? ¿Mérrou Ernest?
¿por qué no Emilie, Eugénie, Ernestine?
¿cómo saber?

detrás de su vidrio bien limpio
La gioconda parece contenta
me mira
sonríe
ni la menor condescendencia
ni un átomo de misterio
placidez
calma
bella
¡la gioconda!

Los verdaderos aficionados
no van al fin del mundo
al Sélect a la Rotonde
al fondo de junglas profundas
ni a las islas del sonda
ni a Perú
sino a dos pasos del Sacré Cœur
vienen a ver la Gioconda
la gioconda la gioconda
la gioconda de mérrou

Así
cele cele
bremos la gioconda
la gioconda de mérrou

ANEXO 4 – “O SIM CONTRA O SIM” (1961)

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as disseca:
para ler textos mais corretos.

Com mão direita ela as penetra,
com lápis bisturi,
e com eles compõe,
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera.

Francis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto,
mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa
que quase a enovela
e quase, a enovelando,
se perde, enovelado nela.

E no instante em que até parece
que já não a penetra, ele entra sem cortar:
saltou por descuidada fresta.

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:

reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia como se o aprendesse ainda.

A Félix de Athayde

Cesário Verde usava a tinta
de forma singular:
não para colorir,
apesar da cor que nele há.

Talvez que nem usasse tinta,
somente água clara,
aquela água de vidro
que se vê percorrer a Arcádia.

Certo, não escrevia com ela,
ou escrevia lavando:
relavava, enxaguava
seu mundo em sábado de banho.

Assim chegou aos tons opostos
das maçãs que contou:
rubras dentro da cesta
de quem no rosto as tem sem cor.

Augusto dos Anjos não tinha
dessa tinta água clara.
Se água, do Paraíba
nordestino, que ignora a Fábula.

Tais águas não são lavadeiras,
deixam tudo encardido:
o vermelho das chitas
ou o reluzente dos estilos.

E quando usadas como tinta
escrevem negro tudo:
dão um mundo velado
por véus de lama, véus de luto.

Donde decerto o timbre fúnebre,

dureza da pisada,
geometria de enterro de sua poesia enfileirada.

A Aloisio Magalhães

Juan Gris levava uma luneta
por debaixo do olho:
uma lente de alcance
que usava porém do lado outro.

As lentes foram construídas
para aproximar as coisas,
mas a dele as recuava
à altura de um avião que voa.

Na lente avião, sobrevoava
o ateliê, a mesa,
organizando as frutas
irreconciliáveis na fruteira.

Da lente avião é que podia
pintar sua natureza:
com o azul da distância
que a faz mais simples e coesa.

Jean Dubuffet, se usa luneta,
é do lado correto;
mas não com o fim vulgar
com que se utiliza o aparelho.

Não intenta aproximar o longe
mas o que está próximo,
fazendo com a luneta
o que se faz com o microscópio.

E quando aproximou o próximo
até tato fazê-lo,
faz dela estetoscópio
e apalpa tudo com o olhar dedo.

Com essa luneta feita dedo
procede à auscultação
das peles mais inertes: que depois pinta em ebulição.

Poema de João Cabral De Melo Neto.

Fonte: MELO NETO, J. C. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

ANEXO 5 – PARIS, ANTES E DEPOIS DE HAUSSMANN

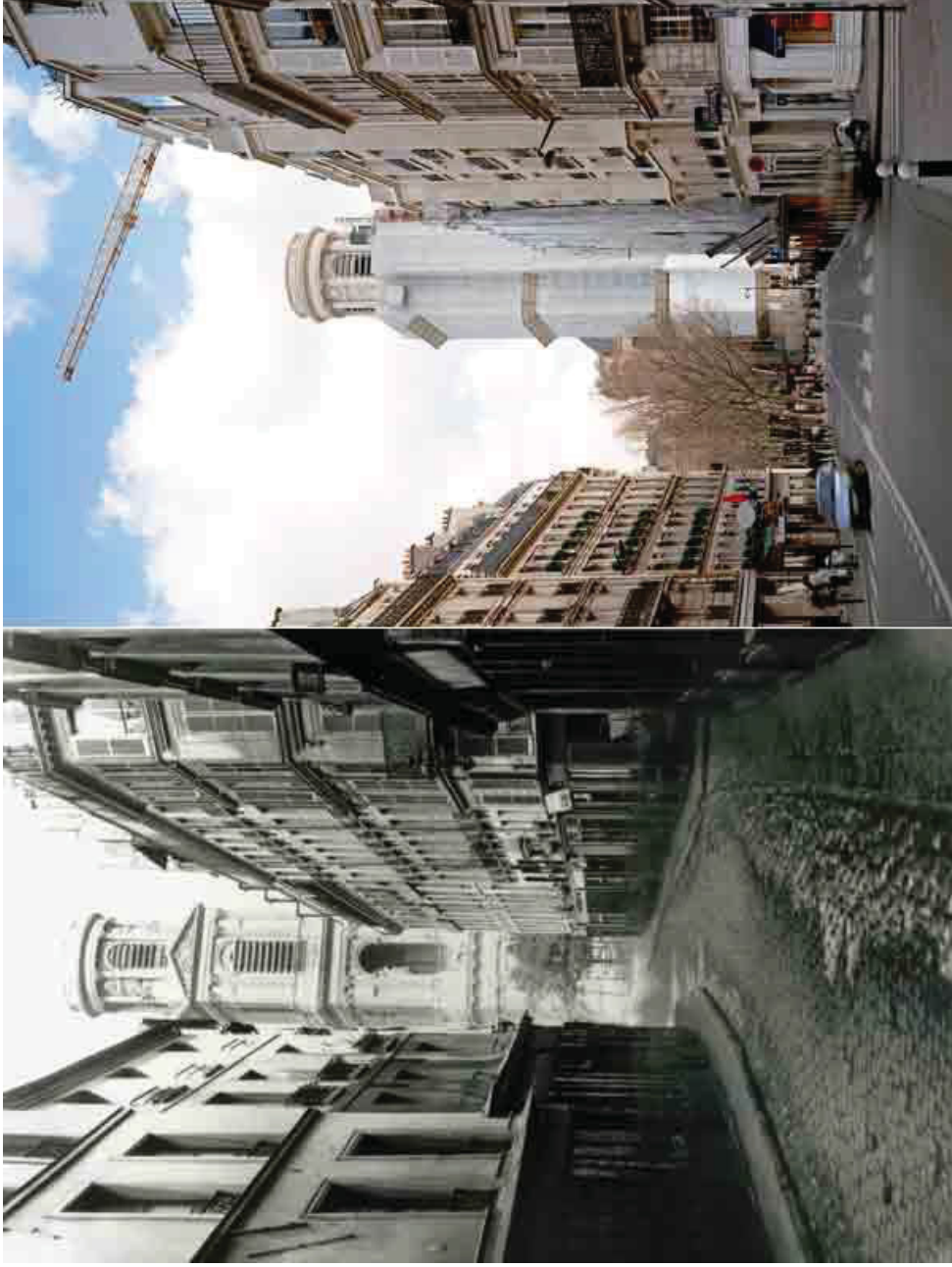
Encontramos algumas imagens que permitem comparar fotos antigas (1865-1866), pertencentes à coleção “Charles Marville: Fotografias de Paris no Tempo do Segundo Império”, em contraste com fotografias mais recentes, atribuídas à *Le Figaro Magazine*.

FIGURA 1 - AVENUE DE L'OPÉRA, IER & IIE ARR.



FONTE: Forum SkyscraperCity

FIGURA 2 - RUE DU VIEUX-COLOMBIER & ST-SULPICE CHURCH, VIE ARR.



FONTE: Forum SkyscraperCity.