



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS DE CHAPECÓ
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

JULIANE FERNANDA KUHN DE CASTRO

A POESIA COMO DESLOCAMENTO

**CHAPECÓ
2018**

JULIANE FERNANDA KUHN DE CASTRO

A POESIA COMO DESLOCAMENTO

Dissertação de mestrado, apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientador Prof. Dr. Valdir Prigol

CHAPECÓ
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Av. Fernando Machado, 108 E
Centro, Chapecó, SC - Brasil
Caixa Postal 181
CEP 89802-112

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Castro, Juliane Fernanda Kuhn de
A poesia como deslocamento / Juliane Fernanda Kuhn de
Castro. -- 2018.
89 f.

Orientador: Doutor Valdir Prigol.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos-PPGEL, Chapecó, SC , 2018.

1. Poesia. 2. Deslocamento. 3. Metáfora. I. Prigol,
Valdir, orient. II. Universidade Federal da Fronteira
Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JULIANE FERNANDA KUHN DE CASTRO

A POESIA COMO DESLOCAMENTO

Dissertação apresentada ao programa de mestrado em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS. Para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, defendido em banca examinadora em 27 de novembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Valdir Prigol
Presidente da banca/Orientador



Prof.^a Dr.^a Mary Neiva Surdi da Luz
Membro titular interno



Prof. Dr. Luciano Melo de Paula
Membro titular externo

Prof.^a Dr.^a Angela Derlise Stübe
Membro interno suplente

RESUMO

Esta pesquisa propõe compreender como se dá o movimento de leitura da poesia contemporânea, observando a poesia através da metáfora do deslocamento pelo texto e para fora dele, tomando como ponto de partida a obra de Marília Garcia, mais especificamente, o poema “Blind Light”, primeiro poema do livro *Um teste de resistores*. Para tanto, o presente trabalho apresenta três momentos distintos para refletir sobre essa metáfora: a análise da metáfora da poesia como deslocamento, observando-se, a princípio, como a imagem do deslocamento aparece no poema “Blind Light”, de Marília Garcia; após isso, busca-se investigar as condições de aparecimento da metáfora de leitura como deslocamento, observando as referências trazidas no próprio poema; por fim, procura-se entender a discursividade desta metáfora, observando como se dá a leitura do lugar, pensando a poesia a partir da imagem de deslocamento. Utilizando-se dos pressupostos da Análise de Discurso, buscou-se não somente no texto, mas aprofundou-se em suas referências para avaliar como os discursos sobre a poesia contemporânea são construídos e como se mostram na produção atual. Observou-se, através desta análise, que há na poesia contemporânea um jogo entre o interior e o exterior da obra em que as fronteiras entre o real e o ficcional não são distinguíveis.

Palavras-chave: Poesia. Deslocamento. Metáfora.

ABSTRACT

This research proposes to understand how the reading movement of contemporary poetry takes place, observing poetry through the metaphor of the displacement through and out of the text, taking as a starting point the work of Marília Garcia, specifically, the poem “Blind Light”, the first poem of the book *Um teste de resistores*. For this, the present work presents three distinct moments to reflect on this metaphor: the analysis of the metaphor of poetry as displacement, observing at first how the image of the displacement appears in the poem “Blind Light”, by Marília Garcia; after this, it is sought to investigate the conditions of appearance of the reading metaphor as displacement, observing the references in the poem; finally, we try to understand the discursiveness of this metaphor, observing how the place is read, thinking of poetry from the displacement image. Using the assumptions of Speech Analysis, it was sought not only in the text, but has deepened in its references to evaluate how the discourses on contemporary poetry are constructed and as they appear in the current production. It has been observed that there is in contemporary poetry a play between the interior and exterior of the work in which the boundaries between the real and the fictional are not distinguishable.

Keywords: Poetry. Displacement. Metaphor.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A POESIA COMO DESLOCAMENTO.....	10
2.1 Localizando a metáfora	23
3 MEMÓRIA DA METÁFORA DA POESIA COMO DESLOCAMENTO.....	30
4 A POESIA COMO JOGO ENTRE O INTERIOR E O EXTERIOR	58
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	84

1 INTRODUÇÃO

“[...] por que é assim tão difícil falar/ de poesia?” (GARCIA, 2014, p. 15), este trecho do poema de Marília Garcia representa como que um eco de minha própria “voz interior”, olho para a indagação, que me salta em meio ao poema, e me encontro nela, reconheço nesta enunciação o que poderia ser o meu próprio discurso, me identifico dentro deste texto, não sou mais estrangeira a ele e, mesmo assim, continua sendo difícil a tarefa de falar sobre ele. Mas, para falar de poesia, vou começar pelo caminho que me trouxe até este verso, vou tangenciando pela trajetória que me levou a ele. O trecho faz parte do poema “Blind Light”, primeiro de *Um teste de resistores*, de Marília Garcia. “Blind Light”, uma luz que cega, um excesso que faz tatear para conhecer o mundo ao redor. Andando às cegas, primeira impressão vinda deste título, mas que, logo de início, a poeta tenta desfazer: “hoje é quarta-feira dia 27 de novembro/ e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia” (GARCIA, 2014, p. 11). Há um contexto, há um lugar e um tempo estabelecidos. Mas, adiante, já não há mais essa segurança, o tempo já é outro: “[...] me mudei para são paulo/ há exatos 3 meses” (GARCIA, 2014, p. 11).

Como olhar para esta poesia que vai para outros tempos e espaços de forma tão fluída? Neste caso, para início de conversa, como que se insinuando no tema que abordo nesta pesquisa, deixo falar a autora da obra estudada: “o mais difícil de um discurso/ é a primeira frase” (GARCIA, 2014, p. 15). E, logo de início, o que parecia uma citação direta se desloca para outra autora, quem diz, na verdade, é “a poeta polonesa wislawa szymborska” (GARCIA, 2014, p. 15). Em “Blind Light” lemos de uma forma que vai para além das páginas da obra, desliza para outros tempos e espaços, outros autores e mídias. Assim como a poeta, poderia começar de muitas formas, mas vamos dar um contexto a partir de sua própria enunciação: “poderia começar de muitas formas/ e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção/ que vai se definindo/ durante o trajeto” (GARCIA, 2014, p. 11). Um movimento ainda sem direção que traçamos através da leitura. Vemos que, para a poeta, é importante que o leitor localize-se no poema, é necessário estabelecer um contexto, levá-lo a traçar com ela uma rota que parte de um tempo e espaço bem definidos e se deslocam constantemente para outros tempos e espaços, assim como outros discursos. É preciso levar o leitor a conhecer o nascimento deste poema, para que ele possa acompanhar os diferentes caminhos para onde ele pode levar; para conhecer essas outras vozes que aparecem neste poema e para refletir sobre a mesma questão, como no trecho citado anteriormente: “hoje é quarta-

feira dia 27 de novembro/ e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia” (GARCIA, 2014, p. 11).

Há uma constante observação sobre o processo de composição e até mesmo a reflexão sobre ele, na qual a leitura leva a outros tempos e espaços. Os versos são entrecortados por outros, assuntos são mencionados e, depois de outro trecho do poema, retomados, como quem costura o tecido do texto, ou como quem lê textos teóricos e retoma suas anotações, ou como quem procura explicar o que lê, mas a constante é o movimento da poesia ao longo do poema. No entanto, não há uma única forma de representar esse modo de leitura, que, como personagem principal da obra, pode ser vislumbrada como o deslocamento do leitor pelo texto e para fora dele, a poesia é representada através do “movimento” sugerido pela poeta.

Desta forma, observa-se que a leitura do poema, como dito anteriormente, desliza dos limites da página e desloca o leitor, tanto para dentro quanto para fora de seus versos, não apenas como na imagem batida de fascínio que produz àquele que lê, de outro modo, o poema requer uma leitura que se movimenta entre as páginas, até mesmo extrapolando-as, indo além, para outras mídias e outros autores. Poderia mesmo lembrar aqui o que aponta Barthes: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” (BARTHES, 1988, p. 40). Não lemos com o movimento preciso de levantar a cabeça, mas buscando em outras referências que aparecem no poema. À leitura é dado movimento, não lemos mais em uma passagem contínua das páginas, voltamos ao início, ao meio, vamos explorar, além do interior, o exterior da obra.

Ler o poema de Marília Garcia requer uma leitura em movimento, uma leitura de exploração dessas possibilidades de sentido, de observação dos limites entre o ficcional e o cotidiano do autor, que hoje não está mais desvencilhado de sua obra, como num apagamento das fronteiras entre a vida do autor e a obra.

Neste trabalho de pesquisa busca-se, como objetivo principal, compreender como se dá esse movimento da poesia, observando a poesia através da metáfora do deslocamento pelo texto e para fora dele, tomando como ponto de partida a obra de Marília Garcia, mais especificamente, o poema “Blind Light”, primeiro poema do livro *Um teste de resistores*. Para tanto, o presente trabalho apresenta três momentos distintos para refletir sobre essa metáfora: a análise da metáfora da poesia como deslocamento, observando-se, a princípio, como a imagem do deslocamento aparece no poema “Blind

Light”, de Marília Garcia; após isso, busca-se investigar as condições de aparecimento da metáfora da poesia como deslocamento, observando as referências trazidas no próprio poema; por fim, procura-se entender a discursividade desta metáfora, observando como se dá a leitura do lugar, pensando a poesia a partir da imagem de deslocamento, neste capítulo observa-se como a poesia contemporânea localiza-se no lugar entre o interior e o exterior do poema, ora deslocando para um, ora para outro.

Esta análise pauta-se nos pressupostos da Análise de Discurso, busca-se não somente no texto, mas aprofunda-se em suas referências para avaliar como os discursos sobre a poesia contemporânea são construídos e como se mostram na produção atual. Levando em consideração as condições de produção que tornam possível o efeito metafórico do deslocamento na poesia contemporânea.

2 A POESIA COMO DESLOCAMENTO

Esta pesquisa trata-se de uma análise do poema “Blind Light”, poema inicial da obra *Um teste de resistores*, de Marília Garcia, publicada em 2014, pela editora 7Letras. Observando sua forma podemos ver uma produção contemporânea, em suas 24 seções, precedidas por um prólogo, não há uma métrica regrada nos versos, o poema é escrito todo em minúsculas e, com exceção de quatro pontos de interrogação, não são utilizados sinais de pontuação, ao longo da leitura percebem-se as pausas, como que na cadência de quem lê em voz alta (arrisco-me a dizer, “Blind Light” é um poema para ser lido em voz alta), além disso, a única forma de destaque é o uso de itálico. Estas características observadas à primeira vista da obra refletem sobre a noção que se tem de poesia, como podemos saber o que é a poesia no contexto de tempo e espaço fluidos que apresenta “Blind Light”?

O poema é, antes de tudo, uma forma de vermos o processo de criação da escrita na prática, com a preocupação contínua da autora em refletir sobre a construção da obra, como podemos ver no trecho¹ que segue:

quando escrevo um poema
 procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo
 para pensar o processo de escrita em termos práticos
 enumero as ferramentas que tenho
 à minha frente
 enunciados filmes narrativas google
 poemas recortados copiados à mão
 traduções jornais um romance lembranças diversas
 alguma chateação frases
 que serão transportadas
 um fone de ouvido tocando o que eu quiser ouvir e
 alguma perplexidade diante de algo que fiz de errado
 que disse que ouvi ou de uma cena que vivi

além disso

¹ Ao longo deste trabalho de pesquisa, optou-se por trazer os poemas na forma como aparecem nas obras originais, já que a observação da forma do poema é um elemento importante para o desenvolvimento de nossa análise.

tento entender alguma coisa
talvez algo impreciso inicialmente
mas que no processo se torna mais claro
e tento dialogar
com um repertório de pessoas e objetos e situações
e textos listar essas ferramentas
e traçar um fio depois reordenar o discurso
de modo que isso possa ajudar a pensar
e a passar
os dias
com essas ferramentas
busco ideias que possam servir
para me levar por essa cartografia
ideais que são procedimentos
diante dessas ferramentas
o processo tem algo de permeável
que torna a escrita imprevisível
depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões
tornou-se uma forma de leitura das coisas
(GARCIA, 2014, pp. 30-31)

Nota-se, logo neste princípio, que há uma ruptura com a tradição do fazer poético, deste modo, há uma quebra na expectativa do leitor quanto ao gênero desta obra. A autora se debruça sobre a ideia de escrever sobre o processo de escrita utilizando-se do mesmo (como uma metapoesia), uma tentativa de “reordenar o discurso”, uma expressão que pode auxiliar a forma de olhar para este poema. Desta forma, procura-se, através de nossa análise de “Blind Light”, “traçar o fio” do discurso da poeta, entender como se dá essa escrita que se reflete sobre si mesma.

Para tanto, uma das primeiras características a ser observada é a forma do poema. Os versos são entrecortados por outros, assuntos são mencionados e, depois de outro trecho do poema, retomados, lembrando as anotações de um leitor de textos teóricos retomadas, ou como o simples leitor que procura explicar o que lê, e esta tentativa resulta em um diálogo direto com o leitor.

os documentos poéticos servem para repensar
o mundo
mas a poesia não serviria para isso
também? você pergunta
e eu não sei para que serve a poesia
e eu penso na resistência e nos resistores na eletricidade
na eletrônica nos chips nos codecs
e nos testes os testes todos os testes para sobreviver
e *afinal quem disse o quê?*
(GARCIA, 2014, p. 24)

Esse movimento que segue como que uma linha de pensamento é constante em todo o poema, já que em uma de suas primeiras frases podemos observar que não é estanque, não se limita: “poderia começar de muitas formas” (GARCIA, 2014, p. 11), o que pode soar como o andar às cegas que lembra seu título, mas, logo em seguida, há uma tentativa de estabelecer um contexto: “poderia começar situando o tempo e o espaço” (GARCIA, 2014, p. 11). Mesmo com várias possibilidades de direcionamento, a composição do poema lembra um relato, ou um diário. Escrito em primeira pessoa, a figura deste sujeito do poema se mistura ao sujeito do poeta. O que é ficcional e o que é real? Uma questão que é observada também no movimento para fora do texto e de retorno a ele, pensando sobre a noção de poesia.

Guiados por este questionamento, podemos, ao longo da leitura, observar movimentos não só no espaço como no tempo. Nos trechos a seguir destaca-se o tempo mutável que apresenta-se nos versos, pela forma de destaque em itálico utilizado pela poeta, optou-se aqui pelo negrito para grifos nossos. Observamos que há um tempo que se fixa logo de início: “**hoje é quarta-feira dia 27 de novembro/** e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia” (GARCIA, 2014, p. 11, grifos nossos), mas que logo muda de direção, e torna-se outro tempo: “**há uma semana/** participei do encontro *autorias e teorias/* no centro universitário maria antonia” (GARCIA, 2014, p. 12, grifos nossos), e mais outro, que não é demarcado: “**um dia** conversando com o rafael mantovani” (GARCIA, 2014, p. 16, grifos nossos) e outro ainda mais distante: “**em 1965** o escritor americano charles reznikoff/ escreveu um livro chamado *testemunho*” (GARCIA, 2014, p. 21, grifos nossos), ou mais próximo a nós: “**em 1999** vi uma exposição no centro cultural hélio oiticica” (GARCIA, 2014, p. 26, grifos nossos).

O único sinal de pontuação utilizado ao longo do poema, a interrogação, aponta uma proximidade com o exterior da obra: “com quem estou falando aqui hoje?” (GARCIA, 2014, p. 11); “*afinal/ quem disse o quê?*” (GARCIA, 2014, p. 18), este último repetido em uma página subsequente: “*e afinal quem disse o quê?*” (GARCIA, 2014, p. 24), reforçado nesta nova incidência pela conjunção coordenativa “e”, aqui enfatizando o retorno da pergunta, além disso, lemos de um modo diferente desta segunda vez o advérbio “afinal”, pergunta-se quem é este outro que aparece em meio ao texto: “*com quem você está falando? quem está aí? quem está ouvindo? é um diálogo?*” (GARCIA, 2014, p. 32).

O deslocamento é retomado pela autora de diferentes maneiras, como na primeira vez em que é mencionado, sugerindo os “deslocamentos produtivos” que podem aparecer no trabalho de tradução de um poema, um processo visto pela poeta como uma forma de escrita, em que o poema traduzido aparece como uma nova versão:

de que maneira uma tradução
quando entra na língua de chegada
pode **deslocar** o corpo do que se escreve ali
e refazer a roda de leitura e produção?
(GARCIA, 2014, p. 26, grifo nosso)

Assim como na tradução, o método de criação da autora, com recortes de outros poemas criando uma nova versão, também é marcado pela imagem do deslocamento. Exemplo disso é o trabalho realizado pela poeta e descrito no poema com a obra de Ana Cristina Cesar:

peguei todos os versos do livro
a teus pés
e coloquei em ordem alfabética
foi uma maneira de ler o livro de ana c. de outra forma
de **deslocar** o contexto de onde tinham saído os versos
para poder perceber outras relações a partir
dos próprios versos
foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez
parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo

poesia, ou mesmo, o pensar a poesia sugere uma imersão em vários discursos diferentes. Dessa forma, deslocando-se entre discursos, o processo de escritura vai sendo descrito no poema, com versos que trazem outros autores e seus métodos, deslocando-se pelo seu processo de criação:

esses são exemplares do procedimento de

corte e repetição

nesses exemplares

o processo é bem literal

porque recorta os enunciados

e leva para outro contexto

a fonte de duchamp faz, isso também

ele diz

desloca o objeto

aqui importa o ponto de chegada

(GARCIA, 2014, p. 21, grifo nosso)

Além de transitar por outros espaços e autores, o deslocamento é também físico e expresso na forma do poema, com o recuo nos versos, espaços entre as palavras, finais de frases que vão para outra linha, como podemos ver no trecho a seguir:

foi por um triz o pipoqueiro na calçada em frente

deu um grito eu fiquei com a perna bamba

porque senti o **deslocamento**

de ar

(GARCIA, 2014, p. 28, grifo nosso)

Percebe-se que esse deslocamento de ar passa para a escrita com o espaçamento entre os versos, entrelaçando o ficcional e o real, ou, melhor dizendo, o ficcional e o visível, o corpo do texto, como sugere a poeta no trecho anterior.

escrevi o livro *20 poemas para o seu walkman*

querendo que o leitor ouvisse os textos o ritmo o andar

daqueles poemas
queria que o leitor sentisse o **deslocamento**
o literal *walk-man*
o homem andando
um fio que vai conduzindo as coisas
em cada cena estamos em um lugar diferente
os personagens
vão atravessando o poema
(GARCIA, 2014, p. 35, grifo nosso)

Esta noção de deslocamento como movimento de leitura é constante no poema e no método de criação da poeta:

[...] eu também pensava no *walkman*
com a possibilidade de um mundo em **deslocamento**
da escuta do mundo em **deslocamento**
[...] oliverio girondo escreveu um livro chamado
20 poemas para ser leídos en el tranvía
seus *20 poemas* estão em movimento
seus *20 poemas* carregam o leitor
pelas linhas do bonde
são *apuntes callejeros*
seus *20 poemas* caminham com a escuta aberta
(GARCIA, 2014, p. 37, grifo nosso)

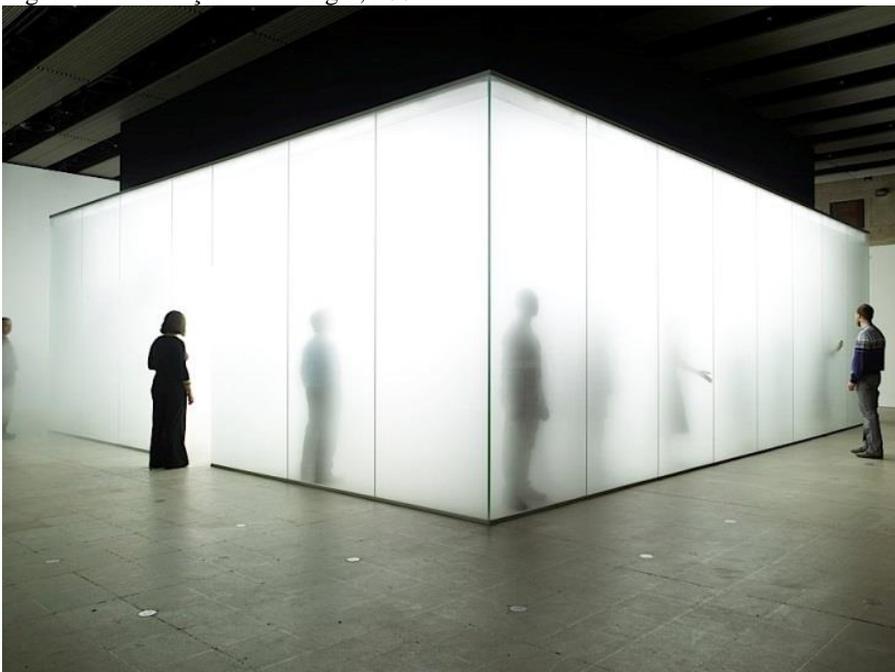
A ideia de deslocamento aqui aponta para o movimento, lembrando a noção de cartografia trazida no trecho do início do capítulo: “busco ideias que possam me servir/ para me levar por essa cartografia”, há a concepção de um discurso guiado por um mapa, que se localiza.

Em “Blind Light”, ao longo de suas 25 seções, a leitura desloca-se no espaço, fazendo uma espécie de estudo guiado do local de onde parte o poema, assim como nas viagens da poeta, como a que fez à França, em que conheceu o poeta Emmanuel Hocquard, período em que Marília Garcia escreve um poema intitulado “engano

geográfico”, “minha viagem é feita pelo espaço/ pois vou até lá e descrevo o percurso/ mas também pelo tempo [...]” (GARCIA, 2014, p. 30). Há esse tempo fluído, que tanto pode ser estendido ao longo de meses e anos, como pode caber nas 24 horas de um dia; assim como há o espaço que se torna outro quanto mais adentramos no texto, é o Centro Universitário Maria Antônia da USP, a rua, a cidade do Rio de Janeiro, São Paulo, a França. Há, ainda, o contexto, que se fundamenta neste tempo e espaço fluídos e na teoria, como uma volta às aulas de seu curso de Letras, Marília Garcia cita autores e artistas, críticos e poetas. Os ecos de sua formação conduzem seus versos, que suscitam nomes como o filósofo Giorgio Agamben; as escritoras Wislawa Szymborska, Gertrude Stein, Adília Lopes; os escritores Charles Reznikoff, Oswald de Andrade, Emmanuel Hocquard.

O título do poema, a propósito, “Blind Light”, vem de uma exposição do artista plástico Antony Gormley, realizada na Hayward Gallery, em Londres, em 2007, “*blind light* parece um quadrado que cega” (GARCIA, 2014, p. 20). A instalação em questão era composta por uma sala muito iluminada, com umidificadores ultrassônicos que deixavam uma densa neblina no ar, por esta razão, não se podia vislumbrar aquele que estava dentro dela, remetendo ao título, numa tradução livre, de uma luz que, pelo excesso, cega. A sala podia ser explorada em seu interior e pelo exterior, conforme podemos ver na figura a seguir.

Figura 1 – Instalação Blind Light, 2007



Fonte: Gormley (2007).

Conforme afirma o próprio Gormley: “It is very important for me that inside it you find the outside” (é muito importante para mim que dentro dela você encontre o exterior) (GORMLEY, 2007, s. p. – tradução nossa). “Blind Light” é uma tentativa de deslocar a visão do público, tocando principalmente no modo de ver do indivíduo que se desloca pelos espaços urbanos, e reflete sobre a proposta da instalação de Gormley: “entrar no espaço interior equivale a sair?” (GARCIA, 2014, p. 26). Na obra de Gormley podemos observar a relação entre o localizar e o deslocar, em que o sujeito deve “encontrar seu exterior” se deslocando por dentro da instalação de arte.

No poema, a instalação é referenciada da seguinte forma:

o anthony gormley
 fez uma instalação chamada
blind light
blind light parece um quadrado que cega
pois aqui a luz faz o contrário de
iluminar ele diz
 que a arquitetura serviria para dar segurança e certeza
 acerca do lugar onde estamos
 a arquitetura deveria proteger
 do clima do frio da incerteza
 mas *blind light* mina as coisas
entrar no espaço interior equivale a sair
a estar no topo de uma montanha
ou na borda do mar
 (GARCIA, 2014, p. 20)

Essa luz que cega, esse excesso, é o que vai pairar nos versos de Marília Garcia, e vai fazer com que, dentro de seu poema, o leitor procure o exterior, isto é, em meio à sua constante discussão sobre a noção de poesia, com todas as informações que traz sobre o tema. A realidade (o exterior) se insinua na menção de suas leituras e em espaços reais, lemos buscando estes traços da vida real da poeta, que realmente esteve nos espaços que descreve, como o Centro Universitário Maria Antônia, ou na França para conhecer Emmanuel Hocquard, ela realmente veio do Rio de Janeiro e mora em

São Paulo. As pessoas que cita são reais e realmente a conhecem. Além disso, a crítica é real, faz parte de sua formação. Há um entrelaçamento entre o dentro e o fora do poema, graças aos pontos de realidade que a poeta traz, o que nos leva a questionar se já estamos lendo o poema ou a descrição de como foi criado um poema que leremos posteriormente.

A relação com a instalação não é gratuita, como podemos observar, já que a instalação artística é um fazer artístico contemporâneo, que aparece a partir do século XX no contexto da arte, essa interação proposta com o público também é característica da poesia contemporânea, como podemos observar em Marília Garcia. Levando em consideração o questionamento típico da arte contemporânea do tempo e espaço, a instalação é uma poética artística que permite a expressão nesta modalidade de arte. Claire Bishop (2005, p. 6) afirma que “[...] em uma instalação de arte, o espaço e o conjunto de elementos dentro desse espaço são vistos totalmente como uma entidade única”.

Segundo a artista plástica Elaine Tedesco, em seu artigo *Instalação: campo de relações*:

A experiência da percepção corporal passou a ser explorada por muitos artistas em suas proposições plásticas a partir dos anos 60. Durante essa década, os convites à participação física dos observadores nas propostas dos artistas difundiram-se e, ao mesmo tempo, diversificaram-se. A arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida. A consciência desse outro modo de perceber a arte influenciou as poéticas dos artistas, os observadores e a crítica. (TEDESCO, 2007, p. 20)

O aparecimento da instalação artística estabelece um rompimento com o conceito de arte tradicional, que servia para contemplação a certa distância, agora, o público não é mais somente um espectador, ele interage com a obra, anda através dela, toca, ouve, explora todas as suas dimensões. Entretanto, somos levados a refletir, seria este um fenômeno restrito às artes plásticas? Se pensarmos em como se apresenta a poesia hoje, não seríamos levados a observar uma afinidade neste movimento de adentrar na obra, interagir com ela? Resgatando essa observação, poderíamos nos perguntar como se apresenta a obra poética hoje.

Neste sentido, retomamos uma discussão do professor argentino Daniel Link, que em sua obra *Como se lê*, observa que a leitura suscita uma relação a partir do sujeito leitor com o texto. Assim como na interação do sujeito com a instalação artística, podemos ver o estabelecimento dessa relação na poesia contemporânea, ou seja,

adentramos o espaço não só físico da arte como também o poético, a poesia, deste modo, pode ser vislumbrada como uma forma de instalação. No poema auscultamos seu interior e, a partir dele, procuramos o exterior, e, neste movimento, nos perguntamos, assim como se pergunta Marília Garcia: “entrar no espaço interior equivale a sair?” (GARCIA, 2014, p. 26). Questionamento este que perdura no poema, como quando a poeta se refere a outro poema que escreveu baseando-se na obra de Emmanuel Hocquard:

ele diz que é muito importante que
dentro se encontre o fora
você entra
e percebe que saiu do outro
 lado
(GARCIA, 2014, p. 30).

Sobre Hocquard, Marília Garcia nos mostra como conheceu pessoalmente o autor: “em 2009 fui para a França conhecer o Emmanuel Hocquard/ e escrevi o *engano geográfico*/ contando essa viagem” (GARCIA, 2014, p. 29). Em um dos poemas do livro intitulado *Engano geográfico*, podemos ler o seguinte:

é um engano geográfico estar aqui
ele diz que deste lado
do mar você deve chamar limão de lima
é um fato geográfico diz
mas sabe que na verdade fala de um erro de **deslocamento**
(GARCIA, 2012, p. 9, grifo nosso)

Assim como em “Blind Light”, o procedimento de localizar o leitor no contexto é uma das marcas desta escrita, no entanto, ainda assim é perceptível esse deslocamento, um breve momento que desestabiliza o contexto construído anteriormente. O perder-se dentro do texto evoca o caminho para achar o que está fora dele, esta leitura propõe um constante movimento por entre as partes da obra e para fora dela, rememorando o que nos propõe Daniel Link, estabelecendo relações através da leitura. Há mesmo explícita a

proposição de movimentar-se pelas páginas: “o resultado está na página 87 deste livro” (GARCIA, 2014, p. 18), assim como para outras mídias que extrapolam o livro: “o vídeo está aqui/ <https://www.youtube.com/watch?v+BA4UgPVVwIQ> / e o texto na página 41” (GARCIA, 2014, p. 34).

Observa-se, desta forma, que a leitura desloca-se não somente pelos discursos entremeados, mas também pela própria topografia proposta e pelo tempo que flui de um verso a outro. Como o diz a própria autora: “poderia começar situando o tempo e o espaço” (GARCIA, 2014, p. 11). O tempo e o espaço necessários para inserir a obra no contexto desejado pela poeta, somos como que levados a ler nos deslocando com esse eu-lírico, entre cidades e tempos diferentes e, ainda, entre outros autores: “[...] produzindo furos na própria escrita/por onde podemos ouvir a/ adília lopes” (GARCIA, 2014, p. 17).

“Blind Light” é introdutório, tanto da obra quanto do método de criação. A partir deste poema o livro começa e, com ele, as questões que a poeta se coloca. O que torna o poema um poema? Como é feito esse poema? E, ao leitor, surge o primeiro questionamento: será isso o poema? Como se dá a leitura dessa poesia?

Pensando a poesia dentro da poesia o texto da obra nos leva a um exercício de cortes e repetições, como sugerido quando fala sobre o cinema e relaciona o processo de cortes e repetições à poesia, de mudanças repentinas de tempo e espaço, a que somos conduzidos, como quem é levado por uma linha de raciocínio. “[...] no cinema/ a montagem é feita de dois processos *corte/ e repetição*” (GARCIA, 2014, p. 16). A escrita de Garcia, toda em minúsculas, sem pontuação, com grandes espaçamentos e repetições, aparece, à primeira vista, como uma espécie de diário, um relato, depois, vislumbra-se, trata-se de um exercício de poesia, de falar do método de criação através da criação. Deste momento em diante, o leitor é levado a refletir sobre como o real se entretetece com o ficcional, o leitor adentra na obra e é levado a conhecer como ela se desenvolve, mas não permanece em uma leitura estanque, a leitura é um movimento de deslocar-se por entre as páginas e para outros discursos. Lembrando Agamben: “[...] me pergunto se hoje, cada vez que se quer analisar aquilo a que se chama de obra, quer seja literária, cinematográfica ou outra, não seria necessário colocar em questão o seu próprio estatuto” (AGAMBEN, 1998, s.p.).

Entre os métodos de criação citados, como o corte e repetição do cinema sugeridos no poema, há o que a autora denomina “furos”, utilizados para chegar ao outro lado, para fazer passar outras vozes “produzindo furos na própria escrita/ por onde

podemos ouvir” (GARCIA, 2014, p. 15). Ouvir, neste caso, remete também ao ato que move o poema, a leitura, mais precisamente, a leitura em voz alta, que retorna através do trabalho de poetas contemporâneos, como Marília Garcia.

Além dos poetas, há referência a outras formas de arte, como o cinema. Garcia traz uma sequência do filme de Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, em que as personagens Ferdinand e Marianne estão viajando de carro pela França, há somente os dois no veículo, quando Ferdinand:

[...] se vira
 olhando para trás na direção da câmera
 e diz - *estão vendo*
ela só pensa em se divertir
 marianne se vira também olhando para trás
 na direção da câmera
 e pergunta pra ele - *com quem você está falando?*
 ao que ele responde - *com o espectador*
 (GARCIA, 2014, p. 14).

Essa cena traz o que no cinema é chamado de “quebra da quarta parede”, a qual seria uma distância imaginária entre o ator/espetáculo do público. A partir dessa quebra o espectador aproxima-se da trama, entremeia-se com ela. Bertold Brecht, em *Estudos sobre teatro*, é o primeiro a discutir a derrubada desta noção de distanciamento e a participação do público no teatro: “A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente ao público” (BRECHT, 1978, p. 80).

De um certo modo, podemos assemelhar essa aproximação do filme com o que acontece ao leitor da obra de Marília Garcia, o sujeito do poema se volta ao banco de trás e nos leva a percorrer os seus percursos em busca da poesia. Ou melhor, de pensar sobre a noção de poesia.

À espera do poema, nos pegamos lendo o poema, dentro de um diário de bordo, vemos o relato da vida do poeta e nos questionamos: é isto a poesia? O poema extrapola a página e vai além, para outros meios, até mesmo mídias, evoca diferentes personagens, aproxima-se do sujeito que lê e daquele que escreve, assim como quem

visita a obra que dá título ao poema, de dentro do poema procuramos o exterior. A leitura, personagem principal desta trama, desloca-se através destes furos no tempo e no espaço. A principal questão que se coloca ao leitor é a reflexão sobre a noção de poesia que constantemente aparece na obra.

2.1 Localizando a metáfora

A expressão “quem lê viaja sem sair do lugar” é muito conhecida, nela, a leitura é vista como uma forma de ir a outros lugares e estar em outro tempo quando se é conduzido pela obra. No entanto, no poema analisado esse movimento de deslocar-se vai além deste lugar-comum, desenha-se uma cartografia da produção escrita, conduzida pela autora, que se coloca em primeira pessoa e nos traça um roteiro de seu cotidiano. A primeira preocupação da autora é estabelecer um espaço e um tempo para seu poema, dar um contexto, dessa forma, conduzir a leitura, dado a sua experiência em ler em voz alta, dar o tom necessário à forma como é lida. “[...] poderia começar situando o tempo e o espaço/ *contexto* hoje é quarta-feira dia 27 de novembro/ e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia [...]” (GARCIA, 2014, p. 11).

Cabe aqui observar como a poesia é representada como esse movimento ilusório de ir a outros lugares em outros tempos, voltar ao ponto de partida e deslizar para outros discursos, sua leitura permite esse deslocamento dentro da obra e para além dela. Indo mais a fundo, ou, permitindo-se utilizar da imagem de Marília Garcia, “produzindo furos” para atravessar esta noção da poesia, tome-se a própria palavra “deslocar”, tirar do lugar. Desta forma, observando o modo como se lê o poema, como em uma exploração de seu interior, buscando por vestígios da exterioridade, deslocando-se por tempo e espaço, observa-se a poesia de Marília Garcia como um deslocamento.

Discutindo sobre a forma como são constituídos os sentidos, Pêcheux observa como se dá a constituição da metáfora, quando uma palavra é utilizada para remeter outra, “[...] o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição *por* uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição” (PÊCHEUX, 1988, p. 263). É neste viés que podemos observar o surgimento da metáfora, que extrapola o sentido a que a relaciona a semântica e deriva para outras significações. Ainda para Pêcheux:

Nesta perspectiva, o interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se desde então seu princípio de funcionamento: *é porque*

os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (meta-forizados) de uma sequência pertencente a *uma outra* formação discursiva que as referências podem se construir e se deslocar historicamente. (PÊCHEUX, 2012, p. 158)

Esse deslizamento do sentido do termo usado normalmente em outra área caracteriza a metáfora. Na apresentação da tradução do livro *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*, de Michel Pêcheux e Françoise Gadet, Eni Orlandi aponta que “[...] a metáfora faz mexer as evidências do ‘mundo normal’” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 9). Este efeito revolucionário da metáfora se revela na poesia. No caso específico do poema de Marília Garcia, o que mexe as evidências do mundo normal é o deslocamento do que normalmente esperamos na leitura do poema, somos levados para dentro dele, explorando-o de dentro para fora.

Segundo Eni Orlandi (2012, p. 173):

Não há dizer que para fazer sentido não se inscreva na memória. Não há dizer que não se faça a partir da repetição. No entanto, na repetição histórica, há deslocamento, deriva, transferência, efeito metafórico. E o efeito metafórico é retomada e esquecimento, deslize para outro lugar de sentido, novo gesto de interpretação.

O que a autora chama a atenção é para a mudança de sentidos ligada tanto à ideologia quanto ao inconsciente. Esta memória evocada por Orlandi é o que dá sentido ao discurso, caracterizando-se não pelo que o termo evoca num primeiro momento, mas vai além, remetendo aos sentidos possíveis que traz o discurso em seus diferentes contextos. É nestas diferentes possibilidades de sentidos possíveis ao discurso, a que podemos chamar de condições de produção, que nasce o efeito metafórico deste discurso.

Se tendermos a observar a metáfora pelo olhar da semântica formal, veremos seu uso como uma forma de sentido figurado, em que a interpretação pode ser controlada pelo falante. No entanto, esse viés não contempla as condições sócio-históricas e culturais em que se produz a metáfora. Levemos em conta que não há como delimitar de onde surgem os sentidos, estes estão relacionados às formações discursivas em que são produzidos e podem se deslocar a outros lugares, produzindo outros efeitos, outros significados. Para Pêcheux a metáfora é um processo discursivo relacionado ao interdiscurso, que compreende uma diversidade de sentidos possíveis, ela pode apresentar novos sentidos a cada repetição, transformando-se em algo totalmente distinto da sua origem.

Comentando sobre o lugar que ocupa a metáfora, Pêcheux afirma:

Continua, pois, bastante verdadeiro o fato de que o ‘sentido’ é produzido no ‘non-sens’ pelo deslizamento sem origem do significante, de onde a instauração do primado da metáfora sobre o sentido, mas é indispensável acrescentar imediatamente que este deslizamento não desaparece sem deixar traços no sujeito-ego da ‘forma-sujeito’ ideológica, identificada com a evidência de um sentido. Aprender até seu limite máximo a interpelação ideológica como ritual supõe reconhecer que não há ritual sem falhas; enfraquecimento e brechas, ‘uma palavra por outra’ é a definição da metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso (e o mínimo que se pode dizer é que os exemplos são abundantes, seja na cerimônia religiosa, no processo jurídico, na lição pedagógica ou no discurso político). (PÊCHEUX, 1988, p. 262)

Observa-se, desta forma, que a linguagem, por si só, é metafórica. Não há origem para nenhum sentido, ele se produz por meio de um efeito de evidência do sentido, manifesto por determinada ideologia, como se estivesse sempre ali, à espreita. Entretanto, como bem afirma o filósofo “não há ritual sem falhas”, e a falha reside no deslizamento do sentido entre uma formação discursiva e outra.

Segundo Radde (2017, p. 116)

Se na concepção objetivista e abstrata de língua a metáfora aparece como uma possibilidade de substituição semântica, a partir da qual a significação é conduzida pelo contexto da frase e seu estudo é dedicado a uma ‘categoria’ específica nos estudos linguísticos, qual seja a das ‘figuras de linguagem’, na concepção discursiva, ela passa a ser percebida como condição de existência do discurso, através de um viés que prevê o sentido sempre em movimento, instituindo-se no interior de uma formação discursiva, em relação direta com a interpelação ideológica que se coloca à língua.

Levando em consideração que, para Pêcheux, a metáfora é uma forma sócio-histórica de apresentação de objetos para o sujeito, podemos observar que a linguagem apresenta uma espécie de não-transparência, sendo que a formação discursiva é o local de constituição do sentido, não do nascimento do sentido, ele pré-existe a esta formação. Dessa forma, a língua, para o filósofo, é tomada como a base linguística de processos discursivos que se relacionam com processos sócio-históricos, ou seja, ela pode ser vista como base comum de processos discursivos diferenciados e como o lugar material onde os efeitos se realizam. Para Pêcheux, a metáfora constitutiva do efeito-sentido é determinada por uma região do interdiscurso.

O filósofo sugere que essa utilização de uma palavra ou expressão por outra, a que chamamos de metáfora, está ancorada nos fundamentos do inconsciente, assim como concebido no que o filósofo aponta sobre o esquecimento nº 2, está na trama de

sentidos que constroem o discurso, pertence, desta forma, ao campo do interdiscurso, que podemos chamar, fundamentando-se em Pêcheux, de uma memória do dizer, o exterior constitutivo do discurso. Conforme o esquecimento nº 2, o discurso é construído a partir de seleções dentro de formações discursivas a que o sujeito filia-se, mesmo sem se dar conta, desta forma, não é possível criar algo completamente novo, sendo que ele surge dos deslocamentos do interdiscurso, da memória do dizer, esse movimento nos remete ao intradiscurso, uma forma de o interdiscurso agir sobre si mesmo. Desta forma, considerando-se o discurso como um processo que se dá sobre a língua, o que acontece é o atravessamento entre a memória (interdiscurso) e uma atualização do já dito (intradiscurso).

A metáfora liga-se, assim, ao que Pêcheux afirma sobre a memória, não como a expressão que remete ao senso comum, mas como a memória guardada no sentido do discurso, no interdiscurso, que permite a este sentido deslocar-se historicamente.

Estes dois movimentos, o localizar a metáfora e observar o que permite que ela apareça, abrem caminho a um terceiro, a discursividade, que consiste na reflexão sobre estes sentidos. Na análise de discurso temos o transcurso da função da linguagem para o seu funcionamento, ou seja, a análise de discurso dá a ver o funcionamento da linguagem, do discurso.

Partindo destes pressupostos, observa-se a leitura como construção e produção de sentidos, ressaltando-se, no entanto, que nem texto, nem autor, nem leitor, sozinhos, são responsáveis pelos sentidos de um texto.

Dessa forma, esse empréstimo do termo deslocamento de outro campo do conhecimento para representar a poesia, remete-nos ao que Michel Pêcheux reflete em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, em que discute a utilização de um termo do campo esportivo no campo político, trata-se da expressão “On a gagné”, que chama a atenção do filósofo francês:

A materialidade discursiva desse enunciado coletivo é absolutamente particular: ela não tem nem o conteúdo nem a forma de uma palavra de ordem de uma manifestação ou de um comício político, ‘On a gagné’ [‘Ganhamos’], cantado com um ritmo e uma melodia determinados [on/a/ga/gné/ dó/dó/sol/dó] constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político, do grito coletivo dos torcedores de uma partida esportiva cuja equipe acaba de ganhar. Este grito marca o momento em que a participação passiva do espectador-torcedor se converte em atividade coletiva gestual e vocal, materializando a festa da vitória da equipe, tanto mais intensamente quanto ela era mais improvável. (PÊCHEUX, 2008, p. 21)

Pêcheux afirma que os discursos são construídos em relação uns aos outros, contestando a ideia de que o sujeito é origem do sentido, desta forma, o discurso também não pode ser vislumbrado como inédito, mas produzido através de uma tessitura de sentidos, que são recuperados, repetidos e transformados por meio da memória e do interdiscurso. O sujeito, pensado a partir desta concepção da análise de discurso, é atravessado pela ideologia e pelo inconsciente, assim, aquilo que enuncia parte da formação discursiva a que este sujeito se inscreve. Ainda que ele acredite que é livre e individual para proferir seu discurso, não o faz apartado da ideologia, pelo contrário, é interpelado por ela, isso porque este sujeito acredita estar consciente de seu discurso, mas, na verdade, é dotado do inconsciente. Há como que uma espécie de apagamento dos sentidos e da determinação interdiscursiva na constituição dos dizeres, o que Pêcheux chama de “esquecimentos”, os quais são classificados em duas ordens distintas, mas que mantêm relações entre si, são o esquecimento nº 2 e esquecimento nº 1. Sobre eles, o filósofo afirma:

Concordamos em chamar de *esquecimento nº 2* ao ‘esquecimento’ pelo qual todo sujeito-falante ‘seleciona’ no interior da formação discursiva que o domina, no sistema de enunciados, formas e seqüências que nela se encontram em relação de paráfrase – *um enunciado, forma ou seqüência, e não outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia formulá-lo na formação discursiva considerada.* (PÊCHEUX, 1988, p. 173)

O esquecimento nº 2 remete à ilusão do sujeito de que seu discurso traduz aquilo que pensa, apagando a trama de sentidos que construiu o seu enunciado, o que faz com que se pense que não há outra forma de dizer.

Já sobre o esquecimento nº 1, Pêcheux afirma:

Por outro lado, apelamos para a noção ‘sistema inconsciente’ para caracterizar um outro ‘esquecimento’, o esquecimento nº 1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o esquecimento nº 1 remetia, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que [...] esse exterior determina a formação discursiva em questão. (PÊCHEUX, 1988, p. 173)

Há, como sugere Pêcheux, um assujeitamento do sujeito pelo discurso: “[...] o sujeito deixe de ser considerado como o eu-consciência *mestre do sentido* e seja reconhecido como *assujeitado ao discurso*: da noção de subjetividade ou intersubjetividade passamos assim a de assujeitamento” (PÊCHEUX, 2012, p. 156).

A formação discursiva, a partir desta perspectiva, é o lugar de constituição dos sentidos e, por consequência, dos sujeitos que se identificam nestas formações discursivas, as quais são definidas por Pêcheux como:

[...] aquilo que numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o *que pode e deve ser dito* [...]. Isso equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições, etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas [...] diremos que os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes. (PÊCHEUX, 1988, pp. 160-161).

Levando em consideração o que afirma Pêcheux sobre o sujeito não ser a origem de seu discurso, podemos ver que este se faz a partir de uma construção resultante da interpelação do sujeito por determinada ideologia. Há uma interligação entre o discurso e a língua, “[...] estando os processos discursivos na fonte de produção dos efeitos de sentido, a língua constitui o lugar material onde se realizam estes efeitos de sentidos” (PÊCHEUX; FUCHS, 1993, p. 171). Podemos dizer, desta forma, que o discurso implica na relação entre os sujeitos falantes com suas respectivas formações ideológicas, as quais revelam-se a partir das suas formações discursivas seguindo determinadas condições de produção. Desta forma, podemos relembrar o processo de “assujeitamento”, em que um “[...] indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia” (PÊCHEUX; FUCHS, 1993, p. 172), sendo que este indivíduo ocupa um lugar, uma posição no discurso, o que torna a língua carregada de efeitos de sentidos.

Levando em consideração o que Pêcheux afirma sobre as condições de produção do efeito metafórico, procuramos observar como estes discursos anteriores influenciam o poema de Marília Garcia, como estes novos sentidos para a questão da noção de poesia aparecem em “Blind Light”. Partindo da premissa de que o discurso é o efeito de sentidos entre interlocutores (PÊCHEUX, 1995), voltamos à questão de estudo e que move o desenvolvimento de nossa análise: a poesia como deslocamento. Um deslocamento, como visto, que se dá tanto pelo viés do espaço quanto pelo tempo, que são atravessados no momento da leitura, por outros espaços e tempos. Levando-se em consideração que, para Pêcheux, todo discurso está suscetível a tornar-se outro, analisa-se aqui as condições de aparecimento desta metáfora a partir dos deslizamentos de sentido possíveis suscitados pelo poema.

Observa-se que as condições de aparecimento da metáfora da poesia como deslocamento no poema de Marília Garcia relacionam-se a formações discursivas que possibilitam esse deslizamento de sentidos de um discurso a outro, construindo um novo sentido no contexto em que aparecem. Empreende-se aqui uma pesquisa para compreender a constituição deste discurso e suas condições de aparecimento, para tanto, pautamo-nos no questionamento: o que possibilita que vejamos a poesia como deslocamento? Partindo da análise do poema de Marília Garcia, observaram-se algumas condições que possibilitam o aparecimento da metáfora, dentre elas, a formação acadêmica da poeta, que pode estar relacionado a outra condição, os textos da crítica e, por fim, a construção do conceito de poesia.

A discussão sobre essas condições de produção do discurso, como a história, ou memória, torna possível o aparecimento da metáfora da poesia como deslocamento no poema, é o que será abordado a partir do segundo capítulo.

3 MEMÓRIA DA METÁFORA DA POESIA COMO DESLOCAMENTO

Como introduzido no capítulo anterior, as condições de aparecimento da metáfora são fundamentais para a análise de discurso, levando em consideração que seu aparecimento é resultante de uma construção do discurso, que não se dá no exato momento da enunciação, mas carrega uma memória. Neste sentido, a partir deste capítulo ensejamos observar as condições para que a metáfora da poesia como deslocamento torne-se possível no poema de Marília Garcia.

A discursividade da metáfora da poesia como deslocamento possui uma memória, no sentido em que afirma Pêcheux, para o qual a memória discursiva é o fundamento do discurso, pois, na repetição de enunciados, que forma uma regularidade discursiva, através da qual podemos observar a constituição de sentidos possíveis.

Diferindo-se da concepção que temos de memória como uma espécie de lembrança pessoal, a memória discursiva é engendrada a partir de uma esfera coletiva e social, responsável por produzir as condições necessárias de um funcionamento discursivo e garantir que os enunciados sejam entendidos. Desta forma, Pêcheux afirma que “memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PÊCHEUX, 2010, p. 50).

Podemos observar, deste modo, que há entrecruzamentos de memórias, como redes de memória, que permitem a retomada do discurso já dito, mas atualizando-o conforme a historicidade do acontecimento discursivo. A construção da discursividade constitui a materialidade de uma memória social determinada historicamente. Conforme traz Pêcheux sobre a memória discursiva:

A memória seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 2010, p. 52).

Sendo assim, a memória possibilita a retomada de discursos anteriores, mas não se reduz a isso, ela também é um aspecto essencial no embate entre ideologias que procuram restabelecer os implícitos (os pré-construídos, elementos citados e relatados,

discursos-transversos) e forças contrárias que tentam desestabilizar e desregular os já-ditos, por meio do que Pêcheux chamou de efeitos de paráfrase:

Haveria assim sempre um jogo de força na memória, sob o choque do acontecimento: - um jogo de força que visa manter uma regularização pré-existente com os implícitos que ela veicula, confortá-la como ‘boa forma’, estabilização parafrástica negociando a integração do acontecimento, até absorvê-lo e eventualmente dissolvê-lo; – mas também, ao contrário, o jogo de força de uma ‘desregulação’ que vem perturbar a rede dos ‘implícitos’ (PÊCHEUX, 2010, p. 53).

Pêcheux afirma que há um embate entre as redes de memória e o acontecimento discursivo, estabelecido entre uma força que busca restabelecer e estabilizar os implícitos e uma força que insiste na desregulação e perturbação dos já ditos. Deste modo, a regularização discursiva que estabiliza “é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória [...], provocando interrupção, pode desmanchar essa ‘regularização’ e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira” (PÊCHEUX, 2010, p. 52). Levando isso em consideração, podemos observar que o acontecimento discursivo novo tem o poder de provocar uma desestabilização e deslocar os espaços de memória.

Desta forma, Pêcheux demonstra que, em determinadas situações discursivas, há um afastamento entre a palavra e a memória que, ao se desconstruir, desdobra-se em outras possibilidades de articulação: “sob o ‘mesmo’ da materialidade da palavra abre-se então o jogo da metáfora, como outra possibilidade de articulação discursiva [...] Uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase” (PÊCHEUX, 2010, p. 53).

Partindo dessas concepções, Pêcheux determina o estatuto da memória distanciando-a de um grupamento de já ditos estáveis e homogêneos. Deste modo, a memória não é destruída pelo acontecimento novo, mas permanece no espaço de discursos conflitantes entre si, e se ressignifica quando necessário. Segundo Pêcheux:

A certeza que aparece, em todo caso, no fim desse debate é que uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos. (PÊCHEUX, 2010, p. 56).

Podemos ver, desta maneira, que a memória discursiva é maleável e permite a repetição dos pré-construídos, e também se desloca, reinventa-se, reconstrói-se e desdobra-se a partir de um acontecimento que a impulsiona. Assim, a partir de um acontecimento novo, a memória se reinventa em paráfrases novas, até mesmo sob a forma de contra-discursos.

Para resgatar essa memória podemos buscar sentidos em outros campos discursivos. Relembrando Pêcheux, quando afirma que o sujeito não é fundante do discurso, não é sua origem, sempre o precede um já dito que remonta a uma memória discursiva, procuramos aqui uma forma de ler o lugar em que se instaura a metáfora dando a ele uma história.

Observando o poema que move nossa análise, podemos afirmar que “Blind Light” apresenta o discurso do sujeito autor sobre a produção poética contemporânea, que retoma/desloca outros discursos que constituem a memória do dizer sobre o fazer poético.

Retomando o próprio termo utilizado para a metáfora em questão, deslocamento, como mudança (de algo ou alguém) de um lugar para o outro, começemos pelo lugar em que o poema se inicia “[...] estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia [...]” (GARCIA, 2014, p. 11). O Centro Universitário Maria Antônia é um órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, segundo o site da instituição:

O Centro Universitário Maria Antônia está instalado nos edifícios históricos que abrigaram a antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Em mais de duas décadas de atuação multidisciplinar, conquistou um lugar próprio entre as instituições culturais da cidade, orientando-se por um conceito abrangente de formação. Situado estrategicamente, na região central de São Paulo, em área de grande concentração de instituições de cultura e ensino, atende um público diversificado. (CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIA ANTONIA, 2015, s.p.)

Destaca-se, desta forma, a importância do local para as manifestações da arte, entre elas, a poesia. Outro ponto que chama a atenção na página da instituição é um programa de exposições de arte que procura reunir artistas contemporâneos de diferentes gerações, mais adiante, um aspecto que pode ser fundamental para entendermos a relação de Marília Garcia com o local e as condições de aparecimento da metáfora do deslocamento: “Os textos que acompanham essas exposições são produzidos, em grande maioria, por jovens autores, pós-graduandos e formados pela

USP, dando, assim, espaço não apenas à exibição de obras, mas também à pesquisa e à reflexão crítica sobre arte.” (CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIA ANTONIA, 2015, s.p.). O espaço dado a esses “jovens autores” fomentando a reflexão crítica sobre arte pode representar um dos fios condutores do discurso da poeta, uma jovem autora, com uma formação acadêmica em literatura.

Além destes pontos, a rua de mesmo nome em frente ao Centro Universitário foi palco de um conflito entre estudantes da USP e da Universidade Mackenzie, nos dias 02 e 03 de outubro de 1968. A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP era conhecida como reduto de estudantes de esquerda, enquanto o Mackenzie abrigava membros do Comando de Caça aos Comunistas. Duas forças opostas com ânimos exaltados em um período conturbado da história. O ano de 1968 foi bem expressivo para os movimentos estudantis no Brasil, começando pelo mês de março com reivindicações de ensino público e gratuito para todos, democratização e melhoria da qualidade do ensino superior, além de mais participação estudantil nas decisões e mais verbas para pesquisas voltadas para a solução de problemas sociais e econômicos do país. Além disso, o movimento estudantil se opunha ao regime ditatorial implantado após o golpe de 1964.

Segundo Ali (2018, s.p.):

Em junho de 1968, o movimento estudantil atingiu seu ápice. As passeatas, as greves e as ocupações das faculdades se generalizaram. O Rio de Janeiro serviu como cenário principal. Ali ocorreu a célebre Passeata dos Cem Mil, no dia 26 de junho: estudantes, intelectuais, artistas, religiosos e populares foram às ruas para protestar contra a ditadura e a repressão policial. O governo não coibiu a passeata por causa da pressão pública. Foi formada uma ampla comissão para dialogar com o governo, sem sucesso. Enquanto isso, vários atentados eram praticados pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), uma organização paramilitar de extrema-direita composta por estudantes e policiais e financiada por grandes grupos capitalistas, com o claro apoio da ditadura.

Os acontecimentos de outubro na Rua Maria Antônia eclodiram uma tensão que estava há muito estabelecida entre os dois grupos e deu contornos de revolta aos movimentos estudantis que, desde o início do regime militar, eram indicados como responsáveis por alterar a ordem do país.

Deste modo, considerando o deslocamento do poema de Marília Garcia pelo tempo, a expressiva história do Centro Universitário Maria Antônia durante este período conturbado do Brasil é marcante, como em outros momentos do poema, este sujeito não está em qualquer lugar.

Levando em consideração as influências advindas do lugar, de outros autores e de outras formas de arte na poesia de Marília Garcia, para localizarmos ainda melhor esse ponto das condições de aparecimento da metáfora, talvez tenhamos que ir além e observar o currículo da autora, já que as questões que refletem sobre a poesia são constantes em sua obra. Atentemos, então, para o fato de que Marília Garcia é formada em Letras, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002), mestre em Literatura Brasileira, também pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005) e doutora em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense (2010). Desta forma, a construção de sua obra não poderia passar ao largo da reflexão crítica sobre a arte, suas referências acadêmicas, herança destes anos dedicados ao estudo da literatura, não ficam de fora de sua poesia. Fato que podemos observar nos versos de “Blind Light”, em que a poeta retoma constantemente a questão do que é a poesia, o que faz o poema ser, de fato, um poema:

a poeta polonesa wislawa szymborska diz que sente dificuldade
de continuar um discurso depois de já ter começado
por causa do assunto que está tratando *a poesia*

por que é difícil falar de poesia?

(GARCIA, 2014, p. 30, grifos nossos)

Essa tentativa de responder o que caracteriza a poesia, como podemos determinar que é poesia, retorna ao longo de sua escrita, como quando fala sobre a questão dos “documentos poéticos”:

eu não saberia definir o *que são*
os documentos poéticos
mas *quando são* documentos
poéticos

(GARCIA, 2014, p. 24)

Essa é uma reflexão que se aprofunda ao longo dos versos, e, para pensar a noção de poesia, o discurso da poeta é atravessado por outros, alguns nominados, como Giorgio Agamben: “parece que o giorgio agamben/ está falando de poesia/ posso deslocar a leitura do giorgio agamben/ (ou *cortar*)/ e *repetir* para pensar na poesia”

(GARCIA, 2014, p. 16). Ou a escritora portuguesa Adília Lopes: “o diálogo com adília lopes atravessa/ o livro de rafael em várias direções” (GARCIA, 2014, p. 16). Ou mesmo a poeta Wislawa Szymborska, citada anteriormente.

Pensando em sua formação, e na memória que carrega sua poesia, retomando aqui Pêcheux (1999, s.p.): “A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita”. Ressalta-se que, no entanto, estes “implícitos” não estão representados sob a forma de um discurso estável, mas apresentam-se na repetição por efeitos de paráfrase. Tendo em vista que o acontecimento pode extrapolar a regularidade, atravessando a memória, observa-se que a repetição das formas pode variar, pois há diferentes condições de produção. A metáfora, deste modo, pode ser vista como uma das variações possíveis, em que as mesmas palavras podem aparecer em um enunciado diferente com diferentes condições de produção.

Sendo assim, o aparecimento do discurso dos autores, quando retomados por Marília Garcia, tomam uma nova forma, deslocam-se de seu discurso primeiro e recaem sobre as reflexões sobre a poesia empreendidas pela autora: “um dispositivo que produza a repetição/ pode produzir novas formas de/ percepção?” (GARCIA, 2014, p. 22).

A primeira autora citada em “Blind Light”, e com mais menções ao longo do poema, é Hilary Kaplan, escritora norte-americana, tradutora e pesquisadora de literatura brasileira, seu trabalho de tradução do português para o inglês é voltado a escritores brasileiros contemporâneos, entre as obras que traduziu, estão alguns poemas de Marília Garcia.

Hilary Kaplan começou a traduzir escritores brasileiros a partir do momento em que tomou conhecimento do livro *Rilke Shake*, de Angélica Freitas, em 2007, segundo Kaplan (2016, s.p.):

Tive sorte de achar alguém que estava aberta a ter seus poemas traduzidos e que também é tradutora, entende a transcrição, como disse Haroldo de Campos, que o tradutor faz. E que considero minha contemporânea. Como disse Gertrude Stein, ‘it is so very much more exciting and satisfactory for everybody if one can have contemporaries’. Que quer dizer, é muito mais satisfatório ter contemporâneos.

No poema de Marília Garcia, Hilary Kaplan é citada logo no início da fala do sujeito do poema: “poderia começar de muitas formas/ mas escolhi começar com uma pergunta/ que me fez a hilary kaplan”. O ponto de partida para este discurso nascido com a pergunta de Kaplan discute o ângulo, ou melhor, como a perspectiva pode mudar o olhar para o poema. Em “Blind Light”, Kaplan questiona:

a hilary kaplan estava traduzindo um poema meu
 e deparou com este verso
ele fica boiando com um walkman
e depois olha para os pés
 a hilary me perguntou
para qual direção nossos olhos se dirigem
quando estamos boiando deitados e olhando para os próprios pés?
 (GARCIA, 2014, p. 11).

Levando em consideração que Kaplan atenta para os princípios da “transcrição” discutida por Haroldo de Campos, é válido observar o que afirma o próprio sobre o trabalho de tradução: “Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quando mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação.” (2004, p. 35). Segundo Geronimo (2014, s. p.):

[...] pode-se dizer que a teoria haroldiana é uma teoria de tradução de textos estéticos, mais especificamente, de textos estéticos que mais apresentam desafios para o tradutor. Esses desafios fazem surgir a tese da impossibilidade da tradução e, com isso, também surge a ideia da recriação, como afirma Campos: ‘admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos’ (CAMPOS, 2010a, p. 34).

Desta forma, observa-se o trabalho de tradução de Kaplan como este processo de “deslocamento produtivo”, expressão utilizada mais adiante em “Blind Light” por Marília Garcia, mas que cabe a este processo de recriação do poema em outro idioma. Mais que isso, a pergunta de Kaplan é o princípio que move o desenvolvimento do poema “Blind Light”, esse olhar de outro ângulo é significativo das discussões que se desenrolam. Conforme o poema: “um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas/

e faz pensar conexões e relações/ que não existiam ali antes” (GARCIA, 2014, p. 12). E este pequeno detalhe faz toda a diferença no desenvolvimento de “Blind Light”, as possibilidades de olhar abrem para o estabelecimento de novas “conexões”: “o que eu queria/ era me apropriar dessa possibilidade/ de mudar de direção/ e de refazer as conexões” (GARCIA, 2014, p. 12).

Kaplan, em sua busca por traduzir escritores brasileiros contemporâneos, acaba por incorporar em sua escrita traços destes. Enquanto escritora, ela segue uma linha que lembra muito a escrita de Marília Garcia, como se pode ver no poema “Morning” a seguir.

Morning

5 am sky blue-green looking west

it's radioactive

then periwinkle

then a bruisy pink cloud backed 180 into pale baby blue

Night's interrogation done

Barbara Klein why? my mother's tennis friend

lobbing the great one at me

How's the river, Hilary?

I blow my work up headline-size

but truth is night or morning

the river's dirty

empty

and getting fussed over

then Reuben Zellman appears as Claire

he's got long hair, his old self

but moreso, in a skirt

I want to say after all these years

How's it going

being the first transgendered rabbinical student

in the world? How's Israel?

but I forgot my keys

Not planned, more sky

Os espaçamentos e a falta de pontuação no poema de Kaplan lembram a escrita de Marília Garcia e, de um certo modo, são a forma adotada por muitos poetas da contemporaneidade, como se o poema não pudesse ser limitado pela versificação ou pudesse ser vislumbrado como uma espécie de diário íntimo do autor, tão pessoal que lê-lo é como acompanhar o fluxo de seu pensamento. Partindo deste princípio, podemos observar outra autora citada, Gertrude Stein: “gertrude stein diz/ que não existe repetição/ mas insistência” (GARCIA, 2014, p. 16). Stein, famosa por seu poema “Rose is a rose is a rose is a rose”, tem uma obra em que a repetição é constante, tome-se como exemplo *The making of Americans*, seu romance escrito inteiramente em presente contínuo, em que a repetição revela o fluxo do pensamento.

Este método é herança da convivência de Stein com o filósofo e psicólogo William James, para o qual: “[...] mesmo com interrupções, e intervalos de tempo inconscientes como o sono, a consciência percebe-se ligada a qualquer acontecimento anterior, em uma continuidade de pensamentos que antecede o intervalo, como parte do mesmo ‘eu’.” (AGUIAR; QUEIROZ, 2015, p. 55). James afirma que o pensamento está em constante mudança “[...] nenhum estado, uma vez passado, pode ocorrer novamente e ser idêntico ao que foi antes” (JAMES, 1979, p. 125 apud AGUIAR; QUEIROZ, 2015, p. 55). O filósofo e psicólogo, em sua obra *Princípios de Psicologia*, propõe cinco pontos para definir o que seria o “fluxo de pensamento”:

1. Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.
2. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
3. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
4. Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio.
5. Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita – ‘escolhe’ dentre elas, em uma palavra – o tempo todo. (JAMES, 1979, p.121 apud OLIVEIRA, 2009, p. 2)

Desde que a expressão foi proposta muito tem sido utilizada no campo da teoria da literatura para:

[...] definir um tipo de ficção que considera a *psique* humana como tema central. Esta proposta ficcional da literatura psicológica concilia a teoria de James aos pressupostos freudianos na criação do que poderia ser a linguagem das camadas mais profundas da mente quando transformadas em matéria discursiva. (OLIVEIRA, 2009, p. 2)

Quem deslocou o uso de fluxo do pensamento da psicologia para a literatura foi Robert Humphrey, em *O fluxo da consciência*, o autor utiliza o termo não como sinônimo de memória ou inteligência, pois entende que o termo vai muito mais além:

Consciência indica toda a área de atenção mental, desde o pré-consciente até os níveis superiores e incluindo o mais racional, comunicável e consciente. [...] Por 'consciência', então, eu defino toda a área do processo mental, incluindo especialmente os níveis de pré-discurso. O termo 'psique' utilizo como sinônimo para 'consciência' e, em alguns momentos, a palavra 'mente' servirá como outro sinônimo. (HUMPRHEY, 1954, p. 3)

Diferentemente de um diálogo interior, o fluxo de consciência proposto por Humphrey vai além disso, propõe a exploração do mais profundo da consciência da personagem na literatura, conectando o leitor no mais íntimo do seu pensamento, quase tocando ao inconsciente, e o modo como isso se dá é pelo monólogo interior, a “técnica de materialização” do gênero literário que é o fluxo da consciência.

De acordo com Humphrey,

[...] o monólogo interior direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio em prosa provaram ser, nas mãos dos escritores mais habilidosos, capazes de levar o estranho e complicado fardo da consciência humana aos domínios da legítima ficção em prosa (1976, p. 37 apud ATTIE; SILVA, 2013, p. 220).

Daniela Aguiar e João Queiroz, em seu artigo “Cubismo e fluxo de pensamento em Gertrude Stein”, analisam a relação da prosa de Stein com o cubismo de Cézanne e Picasso e com o “fluxo de pensamento” discutido por William James. Os autores refletem sobre o que, para alguns, é configurado como o maior “defeito” da obra de Stein, a repetição, no entanto, afirmam que esta visão percebe a repetição como redundância, quando, na verdade, demonstra o movimento e a passagem do tempo na obra. Na escrita de seu romance o “[...] ‘presente contínuo’ está diretamente relacionado aos dois princípios do fluxo do pensamento, e à noção de que o pensamento é, ao mesmo tempo, contínuo e constantemente diferente” (AGUIAR; QUEIROZ, 2015, p. 55). Na verdade, não podemos ver esta característica da escrita de Stein como repetição, mas como semelhanças, de acordo com a própria escritora o “presente contínuo”: “[...] uma série de declarações similares, mas não idênticas, cada uma percebida como um agora. O fato de que as sentenças são similares, mas não idênticas, [...] é uma imitação

de uma percepção do agora onde cada coisa está em constante fluxo” (AGUIAR; QUEIROZ, 2015, p. 62).

Além de *The making of Americans*, as peças de Stein são relevantes para observarmos outra característica da escrita de “Blind Light”, nelas não é respeitada uma ordem de tempo cronológico, conforme Ferreira (2017, s.p.):

‘Nas peças steinianas, até há, muitas vezes, os elementos esperáveis: falas, atos, cenas, personagens, rubricas, até mesmo coro. Só que eles não cumprem as suas funções habituais’, explica Inês Cardoso. ‘Os atos nem sempre obedecem a uma ordem cronológica, por exemplo. Há peças nas quais o ato um se repete duas ou três vezes’.

A revista de poesia e crítica literária Sibila traz um artigo em que a obra de Gertrude Stein é analisada a partir do modo como a escritora utiliza a linguagem, fundamentado em uma espécie de montagem, que lembra o cinema:

[...] outra proximidade reveladora se dá em relação ao discurso cinematográfico: em seus textos G. Stein operou a experimentação narrativa em interseção com elementos do discurso do cinema (técnicas de corte e de montagem, por exemplo) que refletem a preocupação com a experiência do mundo enquanto complexo em movimento. (SIBILA, 2009, s.p.)

Considerada a “matriarca do modernismo”, segundo Cecilia Tichi, no artigo “Women Writers and the New Woman”, de 1988, a escrita de Gertrude Stein é um grande marco para a época, pois subverte as narrativas comuns, não há uma sequência cronológica, há uma série de recomeços que colocam a figura do escritor em meio ao processo de escrita, ao invés do distanciamento deste de sua obra, há vestígios de sua presença.

Entretanto, a crítica contemporânea Marianne DeKoven, em um ensaio intitulado “Introduction: Transformations of Gertrude Stein”, afirma que:

[...] a obra de G. Stein é materialmente diferente da obra dos grandes modernistas – brancos e homens – e, portanto, não reconhecida como importante pelos acólitos da Nova Crítica (que definiu os critérios do mérito literário e até os critérios da própria literariedade), o que desvalorizou grande parte das conquistas de G. Stein, promovendo mesmo a marginalização da escritora. (SIBILA, 2009, s.p.)

A repetição/insistência de Stein reproduz o pensamento real, que está sempre em movimento. Como um exemplo disso, podemos ver o poema “Creme”:

Creme

Creme é isto. Tem dores, dores quando. Não ser. Não ser limitadamente. Isto cria toda uma pequena colina.

É melhor que uma pequena coisa que tem suave real suave. É melhor que lagos inteiros lagos, é melhor que semear.

(STEIN, 1998, p. 339 apud SIBILA, 2009, s.p.)

A escrita de Stein volta-se a como se delinea o pensamento sobre algo, por isso a montagem, que pode parecer, em um primeiro momento, sem sentido. Sua técnica foi sendo aprimorada durante muitos anos, indo de um estilo abstrato e experimental até uma forma de escrita mais clara.

Entre 1912 e 1932 a prática desenvolvida por G. Stein estava enraizada na ‘composição como explicação’, ou seja, a escrita compreendida não como produto ou veículo do pensamento, mas ela mesma como um exemplo do pensar, como uma parte do pensamento, em um processo que gera ‘(...) the concentration on the act of writing, on just what the writer was doing at the moment of composition.’ (MEYER, in STEIN, 1994, vii apud SIBILA, 2009, s.p.).

A escrita de Stein, além do forte engajamento com o pensamento de James e sua proposta de fluxo de pensamento, também coloca o sujeito do escritor no centro da criação. “Em substituição ao modelo realista anti-natural e sentimentalista, G. Stein investe na técnica de recomeços sucessivos e propõe uma escrita que coloca o escritor no momento da criação, consciente e responsável pelo processo da escritura, e livre da ação corrompedora da memória” (SIBILA, 2009, s.p.).

Estes recomeços sucessivos são explorados na repetição/insistência, a repetição em uma frase é classificada como uma diferença de ênfase, não é uma repetição, deste modo, mas uma insistência. A escrita de Stein, pela exploração deste recurso, lembra a montagem do cinema, assim como apontado em “Blind Light” em uma citação a Agamben:

giorgio agamben diz que

no cinema

a montagem é feita de dois processos *corte*

e *repetição*

parece que o giorgio agamben
está falando de poesia
(GARCIA, 2014, p. 16)

Este trecho do autor refere-se à sua análise do cinema de Guy Debord, em que Agamben afirma que a repetição e a pausa são as condições de possibilidade da montagem. O que caracteriza o cinema de Guy Debord, segundo Agamben, é que este traz a montagem, que seria um processo posterior ao filme, para o primeiro plano, destacando-a, o que também faz, posteriormente, Godard.

Esse poder de interromper, afirma Agamben, é de grande importância também na poesia. Aliás, em função dessa característica comum, o cinema estaria muito mais próximo da poesia do que da prosa narrativa. Na poesia, explica o filósofo, a paragem pode ser explicitada pelo *enjambement* e pela cesura, dois procedimentos não compartilhados pela prosa e que consistem em ‘opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático’ (AGAMBEN, s.d., s.p. apud MIGUELOTE, 2015, p. 100).

Segundo Miguelote (2015), há muito as artes, como a pintura e a literatura, invadem as fronteiras uma da outra e são utilizados elementos de uma na composição de outra. No entanto, as vanguardas modernistas tinham como objetivo voltar à pureza das artes e o uso de diferentes formas de arte em meio a outras seria mais voltado ao método do que ao efeito, como foi o caso da poesia e da música:

[...] a poesia, para restaurar sua identidade, devia enfatizar a opacidade de seu meio. Para isso, precisava se livrar do tema, ou da ‘literatura’, o que só seria alcançado, segundo Greenberg, se o poeta conseguisse libertar as palavras da lógica. As palavras não deviam instaurar significados: apenas possibilidades de significados, potencializadas por suas características sonoras e visuais. Desse modo, a emoção do leitor derivaria da materialidade do poema e não dos referentes externos ao universo textual. (MIGUELOTE, 2015, p. 90)

Todavia, este distanciamento não se concretiza, como é possível observar nas produções artísticas modernistas. O atravessamento de outros campos das artes é recorrente. Desde os movimentos de vanguarda e que permanece até hoje, uma das formas de arte que mais adentra outros espaços é o cinema, como podemos ver em “Blind Light”. Esse deslocamento do cinema para outras artes cria o que chama Miguelote de “efeito cinema”, em que outras produções recorrem a elementos cinematográficos. Em seu artigo “Intermedialidade e ‘efeito cinema’ na poesia

contemporânea”, a autora cita a obra *Um teste de resistores* como um bom exemplo dessa relação intrínseca entre a poesia e o cinema:

Vale, portanto, observar outras formas de articulação entre cinema e poesia, mais distanciadas da referência da poesia concreta. Um caso particularmente interessante é o último livro da poeta carioca Marília (2014), *Um teste de resistores*. Chama a atenção inicialmente a estratégia de divulgação adotada por ocasião do lançamento. Três *trailers* de aproximadamente um minuto cada anunciavam a publicação em plataformas digitais (no *Facebook*, no *YouTube*, no *Dailymotion* e no *blog* da autora, ‘le pays n’est pas la carte’). Dois deles terminavam com as palavras: ‘em breve / um teste de resistores / de marília garcia’. A divulgação do livro seguia as fórmulas de lançamento de filmes, que, em função de sua premência comercial, criam um clima de curiosidade e expectativas, de modo a favorecer sua venda. (MIGUELOTE, 2015, p. 98)

Mas o principal ponto de contato entre as duas formas de arte (cinema e poesia) se dá, segundo Miguelote (2015), através de um link para um vídeo no YouTube que aparece no poema:

e recortei quatro cenas
o filme parecia um banco de dados
queria pegar uma imagem
que dialogasse com o poema
uma imagem fora do contexto
mas trazendo dele rastros restos
uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
escrever também pode ser assim
[...]
seleciono as cenas do filme para importar no adobe pro
depois importo o áudio com a leitura do poema
a partir daí
passo a recortar as cenas
montar repetir avançar
ouvir o ritmo do texto a voz da imagem
em movimento
então insiro texto sobre isso tudo
para dialogar com o que está acontecendo
de algum modo é como escrever

e o resultado imprevisto

o vídeo está aqui

<https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>

(GARCIA, 2014, p. 34).

Há, neste momento, o deslocamento do leitor para outra mídia, já que ele abandona o livro e vai assistir ao vídeo, o qual é uma montagem com cenas do filme *Eu, Tu, Ele, Ela*, de Chantal Akerman, em que aparece a protagonista, sendo a trilha original do filme substituída pela leitura de Marília Garcia de seu poema, do qual aparecem recortes de frases ao longo do vídeo.

Esta poesia, que caracteriza-se como uma pós-produção, traz à tona o movimento de deslocamento da leitura, que sai do texto e vai para outra mídia, assim, as fronteiras, como afirma Miguelote, não são delimitadas entre as artes. Desta forma, o atravessamento de outros discursos provindos de outras formas de arte é constante na poesia de “Blind Light”, assim como podemos ver com a relação do poema com o cinema de Godard, mais especificamente com o filme *Pierrot le fou* (com título traduzido para o Brasil de *O demônio das onze horas*), o cineasta, que faz parte da *nouvelle vague*, rompe com a composição tradicional do cinema de uma história com começo, meio e fim. *Pierrot le fou* foi lançado em 1965, e na época foi criticado e até mesmo proibido para menores de 18 anos, pois “alimentava uma anarquia intelectual e moral”. Segundo Godard (1965 apud GARDNIER, s.d., s.p.):

Sobre *Pierrot le Fou*, todo o fim foi inventado na hora, ao passo que o começo foi todo pensado. É uma espécie de happening, mas controlado e dominado. Dito isso, é um filme completamente inconsciente. Dois dias antes de começar a filmar, eu jamais tinha estado tão inquieto. Eu não tinha nada, quase nada, só o livro (*Obsession*, de Lionel White). E um certo número de locações. Eu sabia que seria perto do mar. Tudo foi filmado, digamos, como no tempo de Mack Sennett. Talvez eu esteja me separando progressivamente do cinema que se faz hoje. Quando vemos os filmes antigos, não dá a impressão que as pessoas trabalham entediadas, sem dúvida porque o cinema era algo mais novo.

Este filme foi marcante por colocar Godard numa posição de oposição ao cinema convencional que era feito em sua época. Além disso, são inseridos na obra elementos que lembram a poesia e, assim como em “Blind Light”, a discussão sobre a noção de arte é presente. Conforme Belo (2018, p. 1):

Múltiplas linguagens e recursos poéticos e imagéticos são inseridos simbioticamente por Godard em seu filme, que se dá como um poema em sua estrutura não linear, uma colagem sem gênero definido, com toques de musical, romance, humor cartunesco e policial *noir*. O protagonista escreve em seu diário e o casal se apropria e declama versos de Jacques Prévert, Arthur Rimbaud, além de trechos de livros sobre história da arte.

Em *Pierrot le fou* a personagem principal (Ferdinand/Pierrot) demonstra grande interesse pela literatura e o espectador é conduzido a ver sua predileção na leitura de seu diário, que se dá ao longo do filme. São várias as cenas em que o protagonista aparece lendo em voz alta ou citando um autor.

Pode-se dizer que o uso da literatura, no filme, é realizado de uma maneira decididamente polifônica na obra de Godard: são muitos os textos literários que entram na composição de suas fitas. E esses textos não somente entram em diálogo intertextual com as imagens que os ‘ilustram’ como também dialogam com outros textos do filme e outras imagens, criando assim toda uma ambiguidade de sentido. (COUTINHO, 2007, p. 193 apud BELO, 2018, p. 3).

Para Sontag, “Godard, sem dúvida, argumentaria que os livros e outros veículos de consciência cultural são partes do mundo; portanto, pertencem aos filmes” (SONTAG, 1968, p.163). O filme de Godard, além de atravessado por diversas referências artísticas, também tem um caráter de metalinguagem, em que características da produção cinematográfica são propositalmente mostradas.

O filme ora se assume como metalinguístico, ora satiriza essa condição, como na sequência em que um automóvel é queimado na cena do crime, com manequins estrategicamente posicionados e ensanguentados, pois ‘tem de parecer real, isto não é um filme’. Mais adiante, outro carro é roubado e de costas para o espectador, quebrando a quarta parede, Marianne olha diretamente para a câmera, em resposta à pergunta: ‘Está falando com quem?’. Em outra cena, Marianne brinca com uma tesoura olhando para a câmera, ameaça estética direta ao espectador. E por fim, como marca decisiva da metalinguagem na película, ela convida: ‘Vamos voltar para nosso filme de gangster, com carros rápidos e armas e clubes noturnos’. (BELO, 2018, p. 7)

Assim como o poema de Marília Garcia, o filme é construído a partir de referências.

Movido por um amor absoluto pelo cinema, ele rapidamente afirmou que essa arte não existe enquanto tal, mas que ela é feita de todas as artes, de todos os gêneros, de todos os tons: assim se constitui uma obra onde, se a literatura tem um lugar essencial, é porque ela traz, ao mesmo tempo que a pintura ou a música, certos materiais sonoros ou visuais cuja mistura – mixagem ou montagem – fará o cinema. Para encontrar a linguagem de nosso

tempo – tarefa a que se obriga o cineasta – é preciso recolher todas as linguagens, todos os signos, todas as formas pela única arte que pode precisamente reunir todas (Marie-Claire Wuilleumier In COUTINHO, 2007, p. 199).

Segundo Alvim (2014, p. 2), “[...] nos filmes de Godard, há um intrincado sistema de citações literárias, pictóricas e musicais, num procedimento de colagem”. Assim como as referências inseridas em “Blind Light”. No poema é referido o “corte” como uma característica que faz do filme um filme:

[...] esse curto diálogo de *pierrot le fou*
 contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
 de algum modo essa menção ao espectador
 fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
 a dimensão da *montagem* no cinema [...]
 (GARCIA, 2014, p. 15)

Lembrando uma das falas de *Pierrot le fou*, “tem de parecer real, isto não é um filme”, esse “corte” representa uma quebra dos padrões que se espera do cinema e, apesar da negação, ou mesmo por ela, reafirma-se a característica do filme de vincular-se a uma metalinguagem e, deste modo, refletir sobre sua condição na arte.

Assim como assistindo ao filme de Godard recai-se na reflexão sobre o seu caráter cinematográfico, lendo “Blind Light” é recorrente a reflexão sobre o caráter da poesia e o “corte” neste se dá com o constante questionamento sobre a noção de poesia: “[...] quais recursos [...] / poderiam contribuir para tornar o poema / *um poema?*” (GARCIA, 2014, p. 15). Debruçando-se sobre este questionamento, Marília faz de seu poema uma tentativa de pensar sobre a poesia, e, desta forma, volta-se ao processo de criação:

talvez seja difícil falar de poesia
 porque em geral tentamos falar desse processo
 a partir de algo que não é o processo
 e o processo escapa porque

ao falar dele

já não estou nele estou do outro lado

(GARCIA, 2014, p. 32)

Essa reflexão sobre a poesia feita através da obra poética remonta a outro autor citado em “Blind Light”, Emmanuel Hocquard. O título do livro em que se encontra o poema, *Um teste de resistores*, rememora ao livro *Um teste de solidão*, de Emmanuel Hocquard, o qual é tema da tese de doutorado da autora. Marília Garcia, neste trabalho, observa que o título de Hocquard também dialoga com outros dois: “*Um teste de poesia*, de Louis Zukofsky, e *Um teste de poesia*, de Charles Bernstein, livros que adotam o procedimento literal da cópia.” (GARCIA, 2010, p. 88). Segundo a autora:

O primeiro teste, publicado no final dos anos de 1940, apresenta textos para serem comparados: diversas traduções da mesma passagem de Homero, por exemplo, ou de uma elegia de Ovídio, ou um poema do século XV sobre galos e um poema contemporâneo sobre galinhas brancas, todos colocados lado a lado para comparação. O texto de Charles Bernstein, cuja tradução francesa contou com a participação de Hocquard, é feito a partir de uma cópia de uma carta de um chinês que traduzia um texto seu para o chinês e lhe enviou perguntas acerca dos usos e sentidos das palavras do poema. Pensando nesses dois livros, cujos títulos ecoam em seu *Um teste de solidão*, pode-se dizer que ocorre também em Hocquard a tentativa de *testar o poema* [...] (GARCIA, 2010, p. 88)

Segundo Garcia, *Um teste de solidão* é poema que analisa o procedimento de se fazer poesia: “Seu teste de solidão busca esta tentativa dupla de elucidação: de um lado, a compreensão das circunstâncias; de outro, a tentativa de elucidar o trabalho poético e seu *modus operandi*. ‘O poema querendo ser poema, simulacro de procedimentos.’ (MATTONI, 2003, p. 199)” (GARCIA, 2010, p. 88).

Em sua tese Marília Garcia afirma que a poesia de Hocquard dá a impressão de tentar encontrar um ponto de partida, como algo que falta. Segundo a autora, a leitura da obra do poeta francês remonta a:

Impressão de estar girando ao redor de algo: é esta a poesia que falta, *que está sempre escapando*, recomeçando, se descartando, mas que, contudo, se faz poesia no trajeto, no percurso, no espaço; ela se constitui na resistência e na falta. O dinamismo atribuído a esta poesia, observa Glenn Fetzler, ‘resulta da consciência de algo que falta, uma aporia, um impasse intransponível’. (FEZTLER, 2004, p. 118). Para usar um termo cunhado pelo artista plástico Robert Smithson, esta poderia ser chamada uma poesia da *deslocação*, conceito que aponta para um *deslocamento*, mas também para um *descentramento*. (GARCIA, 2010, p. 84)

Ainda segundo Garcia: “Publicado em 1998, *Um teste de solidão* intensifica não apenas a relação de investigação com o mundo, presente na poesia de Hocquard desde seu primeiro livro, editado vinte anos antes, como também sua reflexão em torno dos limites de sua linguagem e da *validade* do formato literário.” (GARCIA apud PEDROSA; ALVES, 2012, p. 240).

Nos seus poemas Hocquard refere-se constantemente: “[...] aos elementos que o formam, tais como a *linha*, o *verso*, a *frase*, a *tautologia*, os espaços entre as palavras, os substantivos, os verbos e pronomes, e de que maneira tais elementos podem ocupar sua linguagem.” (GARCIA apud PEDROSA; ALVES, 2012, p. 242). Na obra, assim como no filme de Godard, a escrita de Hocquard se volta a observar seu próprio desenvolvimento, seu “*modus operandi*”. O que podemos ver em seus poemas:

Há o canal, há o tronco queimado.
 Perguntar-se como passar de
 um ao outro é supor que podemos fazê-lo.
 E supor isso é levantar a regra do espaço
 único.
 Que ir de um ponto a outro ponto, seguimos
 uma linha que atravessa um único espaço.
 É assim que as frases se encadeiam para
 contar uma história.
 (Emmanuel Hocquard, soneto XXIII)

Em “Blind Light”, Marília Garcia, como continuando a análise sobre a obra de Hocquard, aponta suas características, como a falta de pontuação, os versos sem uma métrica definida e, mais do que isso, os elementos que a autora discute anteriormente presentes no cinema de Godard e na poesia de Stein, o corte e a insistência:

[...] o poema é todo sem pontuação
 tem uns versos mais longos e outros
 curtos
 e forma um desenho na página que lembra o
 estreito
 de gibraltar

como outros textos de emmanuel hocquard
 esse poema é um híbrido
 texto narrativo
 que às vezes traz ecos dramáticos
 com várias pessoas falando
 e que usa também o corte o verso a elipse
 a insistência
 alguns desses *furos* que poderiam fazer a gente
 ler um poema como um poema
 (GARCIA, 2014, p. 29)

O que dá característica de poema à obra seriam justamente estes elementos que nos fazem questionar sobre sua autenticidade enquanto poesia. Assim como em *Pierrot le fou* (“isso não é um filme”), este “corte” para introduzir a discussão sobre o poema de Hocquard enfatiza a “insistência” em falar sobre a noção de poesia.

Aqui retoma-se a proposta da obra que dá título ao poema, *Blind Light*, tentar encontrar o exterior a partir do interior, que é reiterado pela poeta: “entrar no espaço interior equivale a sair?” (GARCIA, 2014, p. 26). Então, segundo podemos ver no poema, que outro modo melhor de pensar a poesia a não ser em meio ao poema?

Rememorando outra autora citada por Marília Garcia, Wislawa Szymborska, pode-se observar que pensar a poesia é uma tarefa árdua, mas necessária e constante, o que nos lembra dos pressupostos da Análise de Discurso discutidos anteriormente e em que se baseia esta análise, aparece aqui o interdiscurso, como memória do dizer:

a poeta polonesa wislawa szymborska
 começa um discurso sobre poesia
 dizendo que o mais difícil de um discurso
 é a primeira frase
 mas que mesmo depois de ter começado
continuar o discurso será tão difícil quanto *começar*
 pois ela vai falar de poesia
 e por que é assim tão difícil falar
 de poesia?
 (GARCIA, 2014, p. 15)

Para Szymborska, nenhuma arte é capaz de abarcar toda a complexidade da vida e a profundidade do pensamento. Daí advém a dificuldade em falar de poesia que aparece no poema.

O discurso apontado por Marília Garcia foi proferido quando Wislawa Szymborska ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 1996 pelo conjunto de sua obra. A autora tem uma expressiva contribuição para a literatura, já que fez parte da geração nascida entre as duas grandes guerras mundiais, por isso, sua produção é profundamente marcada por estes períodos. Tem uma linguagem poética coloquial, o que traz simplicidade à sua escrita, a qual, no entanto, não pode ser confundida com uma linguagem simplista, dada a sua condição de produção em um momento em que a censura poderia vetar as obras. Neste cenário, o que foi muito utilizado por escritores, entre eles Szymborska, foi a metáfora.

Com a morte de Stalin em 1953, houve uma relativa distensão política na Polônia – designada meio ironicamente como *comunismo a la polaca* – que permitiu aos artistas expressar uma (igualmente relativa) voz individual. Havia ainda, é claro, a patrulha ideológica, por isso os artistas eram obrigados a buscar metáforas para representar suas visões sobre as coisas e, dessa forma, tentar driblar a censura (situação semelhante, aliás, à dos artistas brasileiros sob a ditadura militar), de tal sorte que a um censor burocrático poder-se-ia argumentar que um poema como ‘Dois macacos de Bruegel’ não passava de uma descrição poética de uma pintura renascentista. O leitor, entretanto, lia nas entrelinhas e assim se estabelecia uma cumplicidade entre o escritor e seu público. (PRZYBYCIEN, 2005, p. 25)

A forma como se desenvolve a obra de Szymborska partiu da margem dessa sociedade, o uso de metáforas desloca o olhar da referida “patrulha ideológica”. A poesia, neste caso, é baseada neste uso da linguagem como um disfarce, uma nova roupagem, para este discurso da margem.

No poema de Marília Garcia, além do citado discurso de Szymborska, há a tentativa de outro poeta, Rafael Mantovani, de utilizar o registro de escrita da escritora polonesa, mas Marília Garcia, agora deslocando-se para o papel de leitora, observa outra presença em sua obra, a de Adília Lopes:

percebi que havia a presença de adília lopes ali
 adília lopes aparecia citada textualmente no livro
 mas também aparecia de forma mais sutil
 em um tipo de humor *nonsense*

no uso da série no uso das paronomásias
 ou ao tratar de algumas questões como o feminino
 o diálogo com Adília Lopes atravessa
 o livro de Rafael em várias direções
 (GARCIA, 2014, p. 26)

A referência à escritora portuguesa Adília Lopes é fundamental para entender as condições de produção da escrita contemporânea, em que se encaixam tanto Marília Garcia quanto Rafael Mantovani. Nas palavras da própria Adília Lopes, ela se considera uma “poetisa pop”, já que sua poesia é atravessada por referências da cultura de massas, com sua linguagem coloquial e verso livre. Richard Rorty a classifica como ironista:

Em termos rortyanos, o principal alvo de desconfiança de uma ironista é o senso comum, e, para a ironista, o senso comum é, antes de mais, uma linguagem que só pode ser objeto de distanciamento mediante o recurso a outra linguagem. É por esse motivo que Rorty considera que uma das condições do reconhecimento de uma ironista passa pela [sic] fato de ela ter ‘dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou’ (RORTY, 1994, p. 103 apud MARTELO, 2004, p. 107).

Há, assim como cita Marília Garcia em seu poema, outros discursos atravessando também a escrita de Adília Lopes. Levando-se em consideração o que falamos anteriormente sobre Szyborska, que tinha uma escrita baseada no uso das metáforas, em Adília Lopes este uso se dá por sua própria colocação de escritora “pop” e não clássica, neste caso, que ocupa conscientemente um lugar na escrita marginal.

Podemos ver mais um ponto em comum com a escrita de Marília Garcia, observando como esta também é atravessada por Adília Lopes em vários sentidos, no modo como a poeta portuguesa escreve, localizando o contexto, como podemos ver no trecho introdutório de Adília em entrevista para a Revista Inimigo rumor, nº 10:

Estou a responder por escrito a esta entrevista. É domingo de Ramos. Dia 8 de Abril de 2001. Estou no meu quarto. Em Lisboa. Vou responder primeiro à mão e só depois passo, digito, para a disquete. O papel é cor-de-rosa reciclado. E a caneta é verde-alface, feita no Japão. (LOPES, 2001, p.18 apud EVANGELISTA, 2012, p. 39)

Evangelista afirma em sua análise deste trecho que a forma da escrita nos faz julgá-la, por sua precisão nas datas e locais, como um “critério de verdade”.

Ainda que textual, o sujeito adiliano – através de um complexo detalhamento das suas características físicas, emocionais e contextuais – traz, em si, a possibilidade de ser dimensionado como ‘pessoa real’ e, mais longe ainda, como pessoa comum. Adotando formulações típicas dos gêneros autobiográficos, Adília Lopes traz para o interior da poesia a ideia de veracidade simulada por esses gêneros. Dessa forma, desloca o lugar do sujeito lírico que aparece estranhamente vinculado à figuração de uma personalidade, mas sem deixar de se afirmar como produto do texto. (EVANGELISTA, 2012, p. 39)

Assim como em “Blind Light”, há estas marcas da “pessoa real” que escreve que atravessam a escrita de Adília Lopes e, desta forma, o poema é algo em construção, incompleto, assim como o sujeito que escreve.

Ao sugerir a ideia de que seus textos derivam de anotações pessoais, a poetisa põe ainda em jogo as questões do público e do privado, da confessionalidade e da relação com o ínfimo do cotidiano. Mais: convoca o poema como objeto sempre a se fazer – como incompletude, fragmento. (EVANGELISTA, 2012, p. 39)

A poesia de Adília Lopes, assim como a poesia de Marília Garcia, é atravessada por essa relação entre o sujeito da autora e o do poema, embaralhando o real e o ficcional. Conforme Almeida e Baltrusch (2003, p. 302):

A poesia de Adília Lopes [...] baralha as coordenadas do universo dito ‘real’ (isto partindo do princípio de que existe um universo ‘real’) e do universo da ‘ficção’, num constante cruzamento de referências e citações que vão desde as comumente consideradas mais rasteiras na escala simbólica de valores (a publicidade, os provérbios populares e demais lugares comuns, os contos e livros infantis, etc.) às consideradas mais elevadas / canônicas (a Bíblia, Camões, Santo Agostinho, etc.): ‘A serpente do Paraíso / era de plástico / biodegradável’ (*Obra*: 391).
Trata-se de uma obra metaliterária, que reflecte sobre o seu próprio sentido e estrutura [...].

Os rastros deixados por este sujeito da poeta reforçam a ideia de autenticidade do “real” da obra, não há um limite bem traçado entre a ficção e a vida real da autora. Conforme Barthes:

‘Essa desorganização da biografia não é a sua destruição. Na obra, numerosos elementos da vida pessoal são conservados, de maneira identificável, mas esses elementos estão de certo modo desviados’ (BARTHES, 1987, p. 245). Barthes indicará que um desses desvios será o de uma nova consistência do ‘eu’, que ‘não é aquele que se lembra, se confia, se confessa; é aquele que enuncia; quem é posto em cena por esse ‘eu’ é um ‘eu’ de escritura, cujas ligações com o ‘eu’ civil são incertas, deslocadas’. (EVANGELISTA, 2012, p. 41)

Desta forma, podemos ver esta escrita que desloca o papel deste sujeito que transita entre o ficcional e o real, além de debruçar-se sobre si mesma.

Este pensar sobre a noção de poesia em meio à própria poesia pode ser vislumbrado no que discute a escritora argentina Josefina Ludmer, em *Literaturas Pós-Autônomas*, em que analisa as escrituras atuais em sua busca por “fabricar um presente”. Ludmer afirma: “Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem ‘em êxodo’” (LUDMER, 2007, p. 1). A autora reflete sobre estas formas de escrita contemporânea que mostram uma fronteira tênue entre ficção e realidade, assim como no poema de Marília Garcia, Ludmer discute o mesmo ponto que nos questionamos na leitura de “Blind Light”, será isso poesia? No caso da análise dispendida por Ludmer, o que faz da obra ser chamada de literatura. Segundo a autora:

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da ‘literatura’, mas também a ‘ficção’ (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero ‘realismo’, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum ‘gênero literário’ enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram ‘na realidade’ e no cotidiano [...]. (LUDMER, 2007, p. 2)

Este “dentro-fora” relaciona-se diretamente com o questionamento levantado na leitura do poema de Marília Garcia, será isso poesia? Já que não caracteriza-se como o poema a que estamos acostumados, seja pela forma, pela ausência de rimas, pelos contornos de relato de experiência que permeiam a obra de Marília Garcia. Assim como citado por Ludmer, vemos a forma de um “testemunho” ou “diário íntimo”, ou, para ser mais preciso com a obra da poeta, um relato de experiência, que engloba a leitura de seus poemas e reflexões acerca do caráter da poesia. Desta forma, pode-se mesmo dizer que o que vemos em Marília Garcia abarca o que discute Ludmer, é uma poesia em êxodo das formas tradicionais, trazendo para dentro de si aspectos da vivência da autora, mas que refletem sobre a sua obra. Novamente, aqui podemos observar o dentro (o poema) relacionando-se ao fora (outros autores, textos, discursos), e neste atravessamento uma nova forma de ler essa poesia toma lugar.

Pensando que há uma nova forma de escritura que se apresenta atualmente, vejamos o que afirma Ludmer (2010, p. 9) na introdução de seu livro *Aquí América latina: una especulación*:

Supongamos que el mundo ha cambiado y que estamos en otra etapa de la nación, que es otra configuración del capitalismo y otra era en la historia de los imperios. Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y nociones, porque no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba.

Ludmer está falando de uma nova forma de analisar a literatura pelo texto da crítica, a partir da história da América Latina, a autora afirma que a América Latina (os que chegaram tarde ao banquete da civilização), quando se trata de sua literatura, apresenta o que chama de “realidadficción”:

En el lugar de lo público se borra la separación entre el imaginario individual y el social: la imaginación pública, en su movimiento, desprivatiza y cambia la experiencia privada. Lo público es lo que está afuera y adentro, como íntimo-público. En la especulación nada se queda solo adentro: el secreto, la intimidad y la memoria se hacen públicas. (LUDMER, 2010, p. 11)

Retomando o “entrar para sair”, o deslocar-se pelo interior e encontrar o exterior, trazido em “Blind Light”. Neste sentido, há outro aspecto da escrita de Marília Garcia representativo desse interior, deste tipo de literatura que toma outras formas, como um “diário íntimo”, que denota a presença da autora de forma direta, o modo como a sua pessoa é inserida no texto:

quando escrevo um poema

procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo

para pensar o processo de escrita em termos práticos

enumero as ferramentas que tenho

à minha frente

(GARCIA, 2014, p. 30-31)

O que se pode observar é que a poesia em movimento é passível de observação em obras contemporâneas, não somente de Marília Garcia, que reflete esse processo de pensar sobre o caráter da própria poesia.

O êxito proposto por Ludmer, em que o dentro e o fora da obra se atravessam e não é possível delimitar os espaços de cada um, pode ser observado no aspecto da escrita de Adília Lopes em que o real e o ficcional se misturam:

Equilibrando-se na instabilidade entre a verdade e a simulação (e a simulação como verdade, e a verdade como simulação...), o público e o privado, o literário e o não-literário, os poemas adilianos reelaborarão as questões em torno da subjetividade poética da modernidade. (EVANGELISTA, 2012, p. 42)

O sujeito da escrita de “Blind Light”, assim como da obra de Adília Lopes, está no espaço de “realidadficción” apontado por Ludmer, é o sujeito que desloca-se ora pelo real, ora pelo ficcional, lembrando, como observado anteriormente, a montagem de pós-produção do cinema. No entanto, podemos ver que este deslocamento se dá, principalmente, pelo modo como a escrita possibilita o contato entre o que está “fora” e “dentro” do poema, a sua forma não se prende à métrica, à versificação, é livre e, como tal, propõe ao leitor o deslocar-se com o poema. Como bem lembra os citados “*20 poemas para o seu walkman*”, insinuando “o literal do *walk-man* / o homem andando / um fio que vai conduzindo as coisas / em cada cena estamos em um lugar diferente” (GARCIA, 2014, p. 35). O que, posteriormente, lembra a autora de Oliverio Gironde, com sua obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*:

[...] lembrei do poeta argentino
oliverio gironde
em 1922
oliverio gironde escreveu um livro chamado
20 poemas para ser leídos en el tranvía
seus *20 poemas* estão em movimento
seus *20 poemas* carregam o leitor
pelas linhas do bonde
são *apuntes callejeros*
seus *20 poemas* caminham com a escuta aberta
(GARCIA, 2014, p. 37)

Com *20 poemas para ser leídos en el tranvía* Gironde adentra nos movimentos de vanguarda que começaram nas primeiras décadas do século XX. Publicado em 1922,

uma época em que as vanguardas aportavam nas Américas, o livro de Gironde segue as manifestações que põem à prova a “instituição arte”. Gironde foi pouco conhecido no Brasil por muito tempo: “[...] somente a partir dos anos 70, quando Augusto e Haroldo de Campos publicaram traduções de *El puro no*, *Plexilio* e *Hay que buscarlo* no nº 2 da revista *Qorpo estranho* que os jovens poetas brasileiros afinados com a vanguarda tomaram conhecimento da obra girondeana” (DANIEL, 2015, s.p.).

Na Argentina foi uma figura expressiva em sua vanguarda, participando da fundação da revista *Martín Fierro* (1924-1927),

É possível que a falta de perspectiva e a impaciência juvenil carregassem mais os tons queixosos e as tintas ultra-mortuárias. Mas a mesma propensão que os fazia negar ou desconhecer o que estava em vigor infundiu-lhes o ímpeto subversivo exigido por qualquer tentativa renovadora. Sem uma consciência exata de suas possibilidades e até de seus propósitos, todos, unanimemente, sentiam a necessidade de se lançar contra tantos convencionalismos exangues e tantas vulgaridades pedantes. [...] nos lugares mais insuspeitados, notava-se a presença de uma geração de homens jovens em que não faltava quem se achasse um pouco entendido na produção contemporânea e na qual todos, apesar das diferenças de apreciações e preferências, se afinavam e se sentiam unidos pela mesma insatisfação e o mesmo descontentamento. (SCHWARTZ, 1992, pp. 184-185)

No número 2 da revista Gironde publica “Carta aberta, a ‘La Púa’” em que comenta o seu lançamento como escritor:

[...] A veces los nervios se destenplan... Se pierde el coraje de continuar sin hacer nada... ¡Cansacio de nunca estar cansado! Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda.
Lo que sucede entonces es siniestro. El pasatiempo se transforma en oficio. Sentimos pudores de preñez. Nos ruborizamos si alguien nos mira la cabeza. Y lo que es más terrible aún, sin que nos demos cuenta, el oficio termina por interesarnos y es inútil que nos digamos: ‘¡No! Yo no renunciaré a nada. Yo no quiero tener una actitud, porque todas las actitudes son estúpidas, hasta aquella de no tener ninguna’. Irremediabilmente terminamos por escribir: ‘VEINTE POEMAS PARA SER LEIDOS EN EL TRANVÍA’. (GIRONDE, 1924, p. 12).

Gironde encara sua obra como uma necessidade de manifestação, visto que sua geração foi responsável por deslocar as discussões sobre noções da arte na América Latina, estando à frente das vanguardas modernistas.

Seus 20 poemas são a descrição do “homem andando” por diferentes espaços, mas, de modo diverso do que se espera, seus poemas trazem a humanização dos lugares e objetos ao invés das pessoas que encontra, como podemos ver no poema “Río de

Janeiro”, em que os edifícios têm as “caras pintadas” e “saltam”: “Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.” (GIRONDO, 1922, p. 26). Uma característica da escrita que aproxima o leitor e o conduz pela cidade, propondo uma leitura do movimento, pode-se mesmo dizer, uma leitura do deslocamento. Segundo Rebouças, Freitas e Cunha (2013, p. 149):

[...] a escrita de Girondo que tenta conduzir ao viajante (leitor) por médio de seus registros como poeta-fotógrafo que capta o instante de suas impressões que se dividem entre imagens (desenhos do próprio Girondo) e palavras, em caráter simultâneo, não tendo um começo e um fim entre eles, assim em seus poemas, o poeta apresenta situações em as que dificilmente seriam percebidas pelos então leitores dessa nova realidade – urbana – com o intuito de eternizar tais momentos.

Assim como Marília Garcia propõe em seus 20 poemas, há uma ênfase no movimento, no andar pela cidade, explorando a paisagem, é necessário do leitor que tenha a “mente aberta” ao poema, assim como o próprio poema sugere, com sua falta de pontuação e o uso das minúsculas, uma escrita que não se limita, que não estabelece um fim, mas que desloca sentidos possíveis.

Com estas referências que atravessam o poema de Marília Garcia, vimos que a discussão sobre a noção de poesia se dá na margem, não no centro, onde se fala é fora sobre o dentro, imerso na poesia e pouco considerado de valor para ela. Notando que a maioria dos autores citados por Marília Garcia fala da margem, tem um estilo de escrita que destoa do clássico e tradicional. De outro modo, observa-se que nunca se chega ao centro, sempre se está ao tangenciando nas discussões sobre a poesia, sobre a arte de maneira geral. Desta forma, buscando compreender como se dá a leitura desta poesia, o deslocamento entre o interior e o exterior da obra é o que veremos no próximo capítulo.

4 A POESIA COMO JOGO ENTRE O INTERIOR E O EXTERIOR

Conforme visto no capítulo anterior, através da poesia de Marília Garcia podemos observar um constante diálogo entre duas formas: o interior do poema, o modo como ele se constrói, as condições de produção, e seu exterior, as referências que faz, os detalhes da vida da autora que aparecem nos versos. As fronteiras entre a realidade e a ficção não são mais claras, como denota o próprio título do poema, “Blind Light”, a luz que cega e não deixa claro o que é exterior e o que é interior na instalação de arte feita por Antony Gormley.

8.

o antony gormley

fez uma instalação chamada

blind light

blind light parece um quadrado que cega

pois aqui a luz faz o contrário de

iluminar ele diz

que a arquitetura serviria para dar segurança e certeza

acerca do lugar onde estamos

a arquitetura deveria proteger

do clima do frio da incerteza

mas *blind light* mina as coisas

entrar no espaço interior equivale a sair

a estar no topo de uma montanha

ou na borda do mar

Lembrando aqui o que afirma Josefina Ludmer em “Literaturas Pós-Autônomas”, “muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros do que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2007, p. 1). A autora continua seu ensaio afirmando que há um apagamento das fronteiras entre a realidade e a ficção nas escrituras da atualidade:

[...] essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da ‘literatura’, mas também a da ‘ficção’ (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero ‘realismo’, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum ‘gênero literário’ enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram ‘na realidade’ e no cotidiano, na realidade do cotidiano. (LUDMER, 2007, p. 2)

A própria forma como Marília Garcia toca no questionamento: “entrar no espaço interior equivale a sair?” (GARCIA, 2014, p. 26), é uma maneira de se debruçar sobre o principal conceito que aborda em sua produção, a constante reflexão do que é interno e externo ao poema. Até onde vão os limites da relação da obra ficcional com a realidade? Um questionamento válido para se pensar a poesia contemporânea, em que este procedimento de inclusão deste sujeito que escreve em meio à obra é comum.

A escrita contemporânea mostra uma produção que destoa do que se está acostumado a ver tanto na literatura quanto na poesia, em que o autor se afasta de sua obra, e os traços perceptíveis de sua passagem podem ser vistos somente em seu estilo de escrita. Hoje, o autor estabelece uma relação intrínseca com a obra, emaranhando-se com sua produção, ele está na obra através de relatos pessoais de sua vida, da menção aos lugares que frequenta, das pessoas que conhece e com quem se relaciona e, indo ainda mais além, o autor estabelece uma relação íntima com os autores que lê, como podemos ver nas referências trazidas em “Blind Light”. As referências da autora são a base para a sua produção, são como o tecido de que é composto seu discurso, mas elas não estão sozinhas em sua escrita, ou não seria um poema, mas um texto de crítica, e o que faz aparecer a ficção da obra são justamente as partes em que a vida da autora entremeia-se à sua produção. O que Ludmer chama de realidadeficção, em que borram-se as fronteiras entre o real e o ficcional, o interno e o externo da poesia. “La literatura misma es uno de los hilos de la imaginación pública y por lo tanto tiene su mismo régimen de realidade: la realidadficción” (LUDMER, 2010, p. 12).

Há na escrita atual uma constante referência ao sujeito do autor, o que torna ainda mais tênue a linha que separa o real do ficcional, segundo Vasconcelos, a poesia contemporânea compõe-se através de alguns preceitos, entre eles:

Brevidade, autoreferencialidade, *secura* expressional, conceitualismo no sentido abstratizante, tautológico (o *não-sujeito* legado pela poesia de Cabral se ressent, no caso contemporâneo, da ausência de um solo orgânico, territorial, do qual se possa nutrir): essas são as marcas predominantes do poético agora, tal como perseguidas por um grande número de novos autores,

sob o auxílio da mídia impressa – como também da universidade –, hegemonicamente comandada por muitos desses poetas. (VASCONCELOS, 1998; 1999, p. 22)

Não há mais espaço para este “não-sujeito” advindo dos artistas concretos, em seu lugar há a citação à vida pessoal do autor, há o relato enxuto de como se desenvolve o poema em meio ao cotidiano do artista. Ele não está mais afastado da obra e a contempla, ao invés disso, chama o leitor/ouvinte/expectador para mais perto a ver como a poesia é feita em seus bastidores, a acompanhar a montagem do poema. Poderíamos mesmo afirmar que este movimento de deslocamento proposto pela metáfora do poema é um movimento de aproximação do leitor, que, através da figura do poeta representada de forma simples, cotidiana, procura analisar questões mais profundas.

Julya Tavares Reis, em sua dissertação intitulada *Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia*, procura analisar a poesia de Marília Garcia a partir de sua característica de experimentação da criação poética. Em dado momento de sua análise, Reis observa que há uma relação constante entre o fora do poema, que seria advindo das experiências biográficas presentes na obra de Marília Garcia, e o dentro, os “testes” a que se propõe o modo de escrita da poeta.

A pluralidade de processos que envolve a poesia de Marília, ‘revelados’ principalmente em *um teste de resistores*, de algum modo confunde as fronteiras entre o que seria da vida e da escrita. A respeito dessa intimidade entre o que se vive e a prática de escrita, Deleuze diz, em uma conversa sobre o que concebia Foucault como ‘estilos de vida’, que ‘o estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência’ (DELEUZE, 2013, p. 130). Nesse tecido em estado de costura permanente – que não deixa de funcionar como uma cartografia –, o que a princípio seria da ordem do pessoal pode se tornar uma possibilidade de vida singular quando pensada junto do poema. O que comumente delimitamos como biográfico, conseqüentemente entendido como aquilo que se encontra fora do trabalho artístico – as experiências e relações pessoais do escritor –, transforma-se não em uma chave para o poema, mas em uma forma de delinear outras convivências com o mesmo, de tracejar outros percursos de leitura a partir do encontro entre o texto e a ambiência que o possibilita. (REIS, 2017, p. 43)

Há, deste modo, uma possibilidade de leitura do poema que se baseia no deslocamento do sujeito-autor para dentro do poema, referenciado de forma direta, assim como o deslocamento da noção de poesia, do que contem a sua forma e as suas condições de produção. O poeta contemporâneo nos revela, assim, o método para criação do poema, deslocando o leitor de seu papel de receptor para o de cúmplice dessa

montagem da poesia. Podemos lembrar aqui a referência de Marília Garcia em “Blind Light” ao cinema de Godard, cujo trabalho faz questão de mostrar a montagem, com seu método de “corte” e “repetição”, que dá a ver os “furos” que reafirmam a qualidade do filme enquanto filme, levando o expectador a ver bem mais de sua produção.

Andréa Catrópa da Silva, em seu artigo “Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?”, analisa a poesia de Marília Garcia refletindo sobre como aparece o “eu” em seus poemas. A autora reconhece que o lugar representa um papel muito importante nesta poesia, já que, a partir dele, constrói-se a voz que aparece no poema. Silva observa que a preocupação com este sujeito que aparece na poesia reúne muitos estudiosos internacionalmente, sendo um dos grupos mais expoentes neste sentido *Problématique et Analyse des Modernités Littéraires*, dentre os participantes está Jean-Michel Malpoix, o qual afirma:

Questionar a natureza do sujeito lírico é atentar para a lacuna entre esse ‘eu’ lírico e o ‘eu’ biográfico... Eu defini em outro lugar esse ‘eu’ lírico como ‘quarta pessoa singular’. Um potencial eu, um eu em potência, um hiper ou infra sujeito, uma criatura complexa com traços aleatórios, de tal forma que a abordagem ‘clássica’ da autobiografia não será suficiente para reunir suas características [...]. Ele é o porta-voz de uma pluralidade. (MAULPOIX, 2001, s.p., tradução da autora - apud SILVA, 2018).

Observando estas discussões sobre o sujeito do poema e trazendo para os poetas contemporâneos brasileiros, Silva segue analisando o desenvolvimento desta escrita:

No início dos anos 2000, novas propostas surgiram, mesclando as referências nacionais às internacionais para criar vozes poéticas como as de Ricardo Domeneck e Angélica Freitas, apenas para citar alguns exemplos. Poetas com trânsito entre a academia e as publicações independentes, como Annita Costa Malufe e Marcos Siscar, também trouxeram, via exercício da tradução e da pesquisa teórica, múltiplas referências à poesia do presente. Não só os poetas contemporâneos, como também aqueles artistas do passado que ficaram ofuscados pelos grandes nomes foram revisitados com maior interesse. O universo que esses poetas brasileiros descortinavam orientou-os para uma prática cujos referentes advindos de países e de épocas distintas trouxeram uma constelação de estratégias e motivos como matéria de poesia. (SILVA, 2018, p. 315-316)

A pergunta que permeia a análise dessa poesia é onde podemos afirmar que começa o poema e onde começa o relato desse cotidiano do artista. A dualidade entre interno e externo nos acompanha desde o início do poema de Marília Garcia, “Blind Light”, considerando-se a instalação de Antony Gormley, em que quem está no interior deve buscar o exterior e não há limites bem delimitados entre os dois espaços. O

excesso de luz que cega, não permitindo que se encontre a saída ou se saiba ao certo se está dentro ou fora da instalação, é justamente o que se propõe em “Blind Light”, o poema, em que esse excesso se demonstra a partir da constante repetição de autores e métodos, como quem procura, de dentro do poema, dissecar este modo de fazer poesia.

ele diz que é muito importante que

dentro se encontre o fora

você entra

e percebe que saiu do outro

lado

(GARCIA, 2014, p. 30)

O poema de Marília Garcia pode ser visto como um “teste de poesia” ou um “metapoema²”, devido ao seu exercício de analisar e fazer poesia através da própria criação. “‘Blind Light’ é um metapoema que evoca as vozes nas quais a poeta se sustenta, revelando seus procedimentos à medida que vão sendo utilizados como ferramentas em seu fazer poético.” (MAGALHÃES, 2017, p. 160). No entanto, além de ser um poema que reflete sobre o fazer poesia, a obra vai além, desloca o leitor para dentro do método, o faz acompanhar, indo para fora do texto, as condições de produção, observando os autores que cita, o que faz uma espécie de colagem no poema com estas referências de fora. Além disso, há os relatos da vida pessoal da autora, que remetem ao sujeito-autor, sendo a própria vida da poeta uma espécie de lugar de enunciação, já que sua formação acadêmica entremeia-se a detalhes de seu dia a dia. O que, em um primeiro momento pode parecer de forma despreziosa, como quem procura entender a todo o momento o mero acaso de um jogo de palavras, entretanto, nada nesta escrita é por acaso, mas, como bem lembra a autora, ou melhor, Gertrude Stein, a “insistência” em debruçar-se sobre o modo de fazer o poema desloca a sua leitura: “gertrude stein diz/ que não existe repetição/ mas *insistência*” (GARCIA, 2014, p. 16).

² Um metapoema que engaja-se a uma certa tradição, muitos autores brasileiros têm seu poema em que refletem sobre o processo de criação poética, como Olavo Bilac em “Profissão de fé”, Drummond com “Procura da poesia”, Cecília Meireles com “Motivo”, e outros mais, seria uma das formas de observar esta escrita, entretanto, não é esta a questão principal de nossa análise.

Uma insistência que nos faz retomar Ludmer (2010, p. 161) quando afirma: “La literatura es como un eco múltiple, deformado y monstruoso de algo oído y escrito que se quiere duplicar y que aparece como ficcional y real al mismo tiempo [...]”. Esse distanciamento, ou melhor dizendo, esse apagamento da fronteira entre real e ficcional propõe um outro lugar para a literatura e, por conseguinte, a poesia, um lugar entre os dois.

Essa reflexão sobre o interno e o externo ao poema não se limita à poesia de Marília Garcia, encontra-se em outros autores contemporâneos, podendo ser uma característica da poesia atual. Um destes exemplos é Ricardo Domeneck, poeta contemporâneo e co-editor da revista *Modo de Usar &co.* junto com Marília Garcia e Angélica Freitas. Em um dos poemas de seu livro *A cadela sem logos* podemos acompanhar a discussão em meio ao poema sobre os limites do interior e o exterior.

falar hoje exige
 elidir a própria
 voz as transações
 inventivas entre
 interno e externo
 demandam
 que a base venha
 à tona e a
 superfície seja
 da profundidade da
 história ímpeto
 denotando o
 centrífugo
 o corpo público
 que exhibo como
 palco fruto
 da ansiedade
 do remetente
 o interno ao longo
 da epiderme
 como emily

dickinson terminando
 uma carta de minúcias
 com ‘forgive
 me the personality’
 (DOMENECK, 2007)

Logo nos primeiros versos aparece a característica apontada anteriormente por Josefina Ludmer, a inexistência das fronteiras entre o real e o ficcional, quando o sujeito aponta que “falar hoje exige/ elidir a própria/ voz”, ou seja, esta exigência demanda que o poeta se posicione e se mostre no poema. Continuando “as transações/ inventivas demandam/ que a base venha/ à tona”, como que retomando o questionamento de Marília Garcia “entrar no espaço interior equivale a sair?”.

Outra poeta que discute o lugar entre o dentro e o fora da poesia é Angélica Freitas, sua escrita também abre espaço para este sujeito que se mistura ao sujeito do autor.

metonímia

alguém quer saber o que é metonímia
 abre uma página da wikipédia
 depara com um trecho de borges
 em que a proa representa o navio
 a parte pelo todo se chama sinédoque
 a parte pelo todo em minha vida
 este pedaço de tapeçaria
 é representativo? não é representativo?
 eu não queria saber o que era
 metonímia, entrei na página errada
 eu queria saber como se chegava
 perguntei a um guarda
 não queria fazer uma leitura
 equivocada
 mas todas as leituras de poesia
 são equivocadas

queria escrever um poema
 bem contemporâneo
 sem ter que trocar fluídos
 com o contemporâneo
 como roland barthes na cama
 só os clássicos
 (FREITAS, 2012)

Há, também, no poema de Angélica Freitas o deslocamento para fora evocado pelos “clássicos” no olhar de Roland Barthes, sendo que, para o autor há dois tipos de textos, de “prazer” e de “gozo”, conforme traz Bosco, em seu artigo “Roland Barthes: entre o clássico e a vanguarda”:

[...] uma das diferenças em que se baseia a tipologia desenvolvida por Barthes, distinguindo ‘textos de prazer’ e ‘textos de gozo’, situa-se justamente na temporalidade da leitura: os textos de prazer - também ditos ‘clássicos’ ou ‘legíveis’ - não oferecem resistência, proporcionam uma leitura fluente, desimpedida, convidam mesmo a pular passagens, sem perda de entendimento; já os textos de gozo - igualmente chamados de ‘modernos’ ou ‘escrevíveis’ - exigem uma leitura ‘aplicada’, sob pena de, à não-obediência dessa exigência, punir o leitor com o tédio, a improdutividade e, finalmente, a capitulação: abandona-se o texto. (BOSCO, 2004, p. 43)

Os clássicos, dessa forma, seriam textos sem um compromisso com uma análise mais profunda por parte de quem lê, uma leitura para passar o tempo, voltando-se aos versos de Freitas: “como roland barthes na cama/ só os clássicos” (FREITAS, 2012), temos esta leitura que flui naturalmente. No entanto, nos versos anteriores aparece a impossibilidade da escrita para a leitura fácil: “queria escrever um poema/ bem contemporâneo/ sem ter que trocar fluídos/ com o contemporâneo” (FREITAS, 2012). Não há, deste modo, como o sujeito que escreve distanciar-se do poema, voltando à discussão sobre estar dentro e fora do poema. Dentro, pois esta é uma característica da poesia contemporânea, e fora, já que procura distanciar-se dele.

A referência a Barthes não é fortuita no poema de Angélica Freitas, já que o autor afirmava que o “escritor não tem passado, nasce com a obra”, sendo que a identidade do autor é destruída no processo de elaboração de sua obra e, portanto, a escrita começa nesta espécie de “morte” do sujeito que escreve, torna-se impossível encontrar sua origem, deste modo, traça-se uma fronteira entre o real e o ficcional.

A escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 2004, p. 1)

No trecho do poema de Angélica Freitas: “queria escrever um poema/ bem contemporâneo/ sem ter que trocar fluídos/ com o contemporâneo/ como roland barthes na cama/ só os clássicos” (FREITAS, 2012), observa-se que este desejo de distanciamento da escrita não é mais possível na contemporaneidade, pois a própria externalização deste perpassa pelo sujeito da poeta, que aparece no poema de forma direta: “queria escrever um poema”.

Em seu livro *Rilke Shake* há outros poemas que também são marcados pela constante relação entre o interno e o externo, como o poema “liz e lota”, por exemplo, em que aparece Elizabeth Bishop:

liz e lota

imagino a bishop entre caju
toda inchada e jururu
da janela o rio a seu
lado a lota, com um conta-gotas.

‘but you must stay.
forget that ship’, she said.
ao que bishop riu, olho esquerdo
sumiu, afundou na pálpebra.

a americana dormiu em alfa.
e no seu sono, tão geográfica
sonhou com a carioca rica
e com a vastidão da américa.

(FREITAS, 2007, p. 29)

Segundo Raquel Machado Galvão, no artigo “Influências, referências e intertextos poéticos: aparições de Elizabeth Bishop em Ana Cristina Cesar e Angélica Freitas” (2013, p. 158):

Angélica Freitas traz referências à vida pessoal de Elizabeth Bishop, fazendo alusão a uma forte alergia que a manteve no Brasil e possibilitou a sua aproximação com Lota Macedo. Trata com humor a situação de liz e lota, o início da paixão e o sonho da escritora – uma tranquilidade financeira para escrever. Quando diz ‘*em seu sonho tão geográfica*’, Freitas remete ao livro *Geografic III*, e ao poema *One Art*, ao falar do continente no trecho ‘e com a vastidão da américa’.

Há, desta forma, uma ligação entre a realidade e o ficcional que transparece também na poesia de Angélica de Freitas, propiciando o deslocamento para o entre-lugar em que é lida sua poesia.

Domeneck, no prólogo de sua obra *A cadela sem logos*, intitulado “Composição como contexto”, discute sobre a forma como desenvolve-se a escrita contemporânea, para ele, ela parte do espontâneo e, portanto, não se delimita:

O espontâneo não tem começo, meio e fim. O espontâneo tem começo e logo após o espontâneo do começo vem a mediação do deliberado. Instantâneo só o fim. Se já não se sabe o quanto o sujeito mistura-se ao objeto, se sou eu a paisagem contemplada, se amanhã ou vinte anos depois, como nos musicais, se o limite não é parte do mundo como a fronteira não pertence ao país, como tratar a COISA de forma DIRETA se a direção do objeto é a mesma do sujeito, movendo-se continuamente entre semântica e sintaxe? (DOMENECK, p. 119)

Para pensar nesta escrita contemporânea da poesia, tomemos o que afirma Ludmer sobre a literatura do presente, que se diz pós-autônoma. Segundo Ludmer (2010, p. 153-154):

En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos posautónomas) pude ver-se nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras, divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la ‘literatura pura’ o la ‘literatura social’ o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre la realidad (histórica) y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian.

Há, deste modo, um apagamento da diferenciação entre real e ficcional, a literatura, assim, não está nem dentro nem fora destes dois conceitos, mas no lugar entre

eles. E é neste lugar, que alterna-se entre o interior e o exterior, de que parte a poesia contemporânea, como a que é feita por Marília Garcia e seus contemporâneos. Através de uma poesia que desloca o leitor entre o que está dentro do poema e fora dos limites de seus versos. A própria forma do poema, sem rimas e com os cortes em meio às frases, a composição tomada pelas minúsculas, a ausência de pontuação, não estabelece as fronteiras do poema, não o coloca em uma forma. O que lembra, de certa forma, o que afirma Geertz sobre como podemos observar os gêneros na Antropologia atualmente:

Em um texto muito citado, o antropólogo Clifford Geertz discute a impossibilidade de se querer compartimentar certos gêneros já que eles apresentam-se de forma *blurred* (Geertz, 1977). O substantivo *blur* e o adjetivo *blurred* servem para explicar esse momento de transição dentro da Antropologia em que as fronteiras entre gêneros tornam-se nebulosas, obscuras, ou híbridas, sendo, ao mesmo tempo, isso e aquilo. (CAPARELLI; GRUSZYNSKI; KMOHAN, 2000, p. 68)

Estas fronteiras nebulosas vislumbradas na Antropologia não se delimitam a ela, podendo ser uma característica observável na poesia, o borrão (*blur*) que não nos permite distinguir plenamente o real do ficcional seria o que aponta esse modo de fazer poesia de autores contemporâneos como Marília Garcia. Tendo em vista que este deslocamento entre o que está dentro e fora do poema se dá através da sua leitura, também temos que considerar o leitor nesta visão. Silvano Santiago, em uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar, em seu artigo “Singular e Anônimo”, afirma que o autor escreve sempre tendo em vista um outro, no caso, o leitor, “o poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo” (SANTIAGO, 1986, p. 95).

Relembrando Silva em sua análise sobre a poesia de Marília Garcia, “O autor contemporâneo escreve para um leitor cuja percepção está constantemente dividida entre o que presencia e o que observa pela janela sempre luminosa de nossos dispositivos eletrônicos” (SILVA, 2018, p. 319). Essa proximidade do sujeito que aparece no poema, que está disponível em diferentes canais e aberto ao diálogo direto, por algumas vezes, faz com que essa fronteira entre o real e o ficcional fique ainda mais turva.

Esta proximidade com os autores contemporâneos, que torna também sua produção ainda mais próxima do leitor, pode ser vislumbrada como os “furos” através dos quais podemos ler o poema como um poema. Segundo Magalhães:

Os furos, recursos que poderiam ‘fazer a gente ler um poema como poema’, constituiriam então em um modo de operar como um meio de acesso ao fora. De acordo com isso, o furo seria parte da identidade do poema, aquilo que permite ‘ler um poema como poema’ (grifo meu). Mas se o furo é o que dá acesso ao fora, ao outro lado, ao outro, então o furo como identidade do poema seria aquilo que lançaria o poema para fora do próprio poema. O que atestaria a identidade do poema não seria o que o delimitaria, mas tão somente o que asseguraria a transgressão de sua identidade e sua abertura. (MAGALHÃES, 2017, p. 161)

Esse furo que nos leva ao outro lado, reafirma o deslocamento proposto pelo poema, desloca o leitor para dentro da obra quando cita o cotidiano do poeta ou quando refere-se diretamente ao leitor, chamando sua atenção, assim como desloca para fora, em busca das referências que traz em seu interior, o que nos faz estabelecer uma leitura na fronteira entre os dois lugares, assim como uma produção que está constantemente debruçada sobre a questão do interior e exterior do poema. Como podemos ver em outro poema de Ricardo Domeneck:

inveja das cartas a que
 basta dedilhar um
 nome completo e sempre
 conseguem a atenção
 do destinatário e
 enquanto ele e
 ele abrem
 a boca permitem
 a visita ao estômago
 alheio minha garganta
 de mão dupla abre
 a passagem mais
 uma vez devo bastar
 -me limito-me
 a olhar sua
 boca limítrofe o
 álcool realmente não
 auxilia a
 confusão de

estômagos entre
 interno e externo
 (DOMENECK, 2007)

O deslocamento entre o interno e o externo revisitado aqui de maneira mais próxima, visceral, está no que almeja o poeta em ter essa proximidade das cartas, que preveem um relacionamento de intimidade entre quem as troca. Um desejo que perpassa à poesia contemporânea, colocando-se na “realidadeficção” proposta por Ludmer, compartilhando da vida do autor para deslocar a obra para mais perto do leitor.

Em outro de seus poemas “Conversa com duas estranhas”, Domeneck continua a produzir o deslocamento entre o interno e o externo.

Conversa com duas estranhas

prestes
 a deixar o país retirei
 na Biblioteca Municipal
 de Munique Alemanha o
 livro “Perto do Coração
 Selvagem” de Clarice
 Lispector numa edição
 brasileira de 1984 o
 livro em português em
 que encontrei pequenas
 anotações a lápis nos
 cantos de algumas
 páginas anotações
 em alemão numa
 caligrafia feminina
 delicada
 algumas são apenas traduções
 para o alemão de palavras
 que ela não entendia como
 à página 34 no
 alto em que ela não
 entendeu a palavra “vergada”
 e anotou
 sua tradução para
 o alemão
 alguns pontos de interrogação
 períodos inteiros vários “É ISTO!”
 e “É
 ISTO!” outra “ELA ENTENDEU!”
 todas em alemão estou traduzindo

muitos pontos de exclamação um
 “COMPREENSÍVEL” é estranho que
 as anotações cessam de repente
 e só
 voltam na página 168
 um “ÓDIO” anotado na
 página 201 ao lado do
 trecho “ò tola, tola,
 talvez tivesse sofrido então
 e amado
 se soubesse de seu nome, de
 suas esperanças e dores. É verdade
 que o silêncio entre eles
 fora assim mais
 perfeito. Mas
 de que valia...Apenas
 corpos vivendo. Não,
 não, ainda melhor assim : cada
 um com um corpo,
 empurrando-o para a frente...”
 na página 202 as anotações
 explodem em pontos de
 exclamação interrogação
 números 1-2-3 que não
 compreendo escrita ilegível
 nervosa
 a última está na página
 203 e diz “História da
 Humanidade” precedida dos
 números 1-1-2-3-4-1
 na página seguinte já sem
 anotações da estranha
 Clarice Lispector escreveu “...desde
 que ela era mulher...A morte...
 E de
 súbito a morte
 era a cessação
 apenas... Não!
 gritou-se assustada, não
 a morte.”

(DOMENECK, 2005, p. 73-5)

O interno que aparece nas relações que o poeta faz com o livro, o externo através das anotações desta segunda leitora. Em “Composição como contexto”, o autor fala sobre a questão do interno e externo, especialmente em relação ao sujeito: “Ainda sob os efeitos da hipertrofia do eu romântico para mapear e cobrir o suposto abismo entre eu e mundo, eu e coisas, pela linguagem, pela linguagem, divisão por dois do que é fluxo

[...] Não a tentativa de excluir dos jogos de linguagem o eu centralizador [...] Exponha o imposto” ((DOMENECK, 2007, p. 122). Este imposto pode ser visto em seus vários sentidos (o convite para falar, o tema das mesas, o modo de fazer poesia, a separação do sujeito lírico e o ser vivente), o qual, longe de se distanciar da obra, emaranha-se nela, dá a ver este sujeito, não havendo, deste modo, o abismo entre este “eu” de quem escreve e o mundo em que vive, a separação entre a poesia e a realidade. “A multiplicidade do contexto não impede o indivíduo, gera-o.” (DOMENECK, p. 118).

Em “Tem país na paisagem?”, poema de Marília Garcia que está em seu novo livro *Câmera lenta*, publicado em 2017 pela Companhia das Letras, a poeta explora novamente estes limites tênues entre o dentro e o fora do poema:

2. antes de chegar,
 ela disse que o quarto era claro.
 "é difícil olhar as coisas
 diretamente", penso.
 no teto tem uma claraboia.
 são 10h e todos os dias
 pergunto:
 como ver este instante?
 sempre tinha tentado pular as etapas da vida
 e apagar o entre.
 como atravessar 11 meses
 e ver o que acontece?
 a fotografia divide futuro
 e passado – como ver o que
 está no meio?
 (GARCIA, 2017)

O questionamento “como ver o que está no meio?”, retoma o que se perguntava em “Blind Light”: “entrar no espaço interior equivale a sair?”. A proposta da poesia contemporânea é deslocar o olhar para este “entre”, o espaço entre interior e exterior, entre dentro e fora, que é onde se situa a poesia hoje e que discute a própria noção de poesia.

Quando observado, logo no início deste trabalho de pesquisa, que a leitura do poema desliza dos limites da página e desloca o leitor, tanto para dentro quanto para fora de seus versos, viu-se que o poema requer uma leitura que se movimenta entre as páginas, até mesmo extrapolando-as, indo além, para outras mídias e outros autores. As referências trazidas pela autora, tanto de outros autores quanto de seu cotidiano, revelam a constante indagação que permeia sua obra, o deslocamento dos limites entre o interno e o externo dela.

Entretanto, o deslocamento não é uma característica que nasceu com a poesia contemporânea, mas foi sendo produzido ao longo da trajetória da literatura e da poesia, como podemos ver pelas referências trazidas por Marília Garcia.

Em *Um teste de resistores* somos levados a pensar na poesia e o que faz com que saibamos que é poesia, a questionar o aspecto de interior e exterior da poesia. Retomando as referências trazidas ao longo de “Blind Light” podemos ver que o deslocamento foi construindo-se com mais força ao longo da trajetória da arte.

Quando a poeta Wislawa Szymborska é citada no poema, traz à tona a dificuldade em se falar de poesia: “por que é difícil falar de poesia?” (GARCIA, 2014, p. 30). Segundo a autora, em seu discurso sob o título “O poeta e o mundo”: “Contemporary poets are skeptical and suspicious even, or perhaps especially, about themselves” (Os poetas contemporâneos são céticos e desconfiados até, ou talvez especialmente, sobre si mesmos) (PIAÚÍ, 2007, s.p.). Wislawa continua dando ênfase ao papel de grandes nomes da história da humanidade nos mais variados campos e o que os moveu a continuar se perguntando, o fato de não saber e ir além atrás de respostas: “É por isso que dou tanto valor à pequena frase ‘não sei’. É pequena, mas voa com asas poderosas. Expande nossa vida para incluir espaços que estão dentro de nós, bem como as vastidões exteriores em que a nossa minúscula Terra pende suspensa.” (PIAÚÍ, 2007, s.p.), na sequência ela relaciona esta busca por respostas também aos poetas:

Poetas, se autênticos, também devem repetir ‘não sei’. Todo poema assinala um esforço para responder a essa afirmação, mas assim que a frase final cai no papel, o poeta começa a hesitar, a se dar conta de que essa resposta particular era puro artifício, absolutamente inadequada. Portanto, os poetas continuam a tentar e, mais cedo ou mais tarde, os resultados da sua insatisfação consigo mesmos são reunidos, e presos num clipe gigante pelos historiadores da literatura, e passam a ser chamados de suas ‘obras’. (PIAÚÍ, 2007, s.p.)

Esse não saber e se perguntar como as coisas são porque são é o constante questionamento que permeia a poesia, em última instância, como na poeta contemporânea aqui analisada, volta-se à própria noção de poesia. Aí desenha-se o início do deslocamento da poesia entre o seu interior e exterior. Segundo Clarissa Loyola Comin, no artigo “Apontamentos sobre corpo e resistência: análise de dois poemas de Wisława Szymborska”:

O uso recorrente de imagens e situações prosaicas, aditado a doses de ingenuidade proposital, vai além do lugar comum e cria tensionamentos bastante complexos, ao nos propor pontos de vista inusitados sobre situações ou sujeitos bastante conhecidos (a mulher de Lot, um terrorista, a fotografia de Hitler bebê). Partindo da observação detalhada do individual, a poeta alça voos mais altos e chega a regiões de alta complexidade, motivada pela dúvida de quem, ao invés de encontrar a resposta, multiplica as perguntas. (COMIN, 2017, p. 165)

Esse encontro entre o comum e o inusitado é um modo em que se mostra o jogo entre o interior e o exterior do poema, como podemos ver em um dos poemas lembrado por Comin, “Primeira foto de Hitler”:

Primeira foto de Hitler

E quem é essa gracinha de tiptop?

É o Adolfinho, filho do casal Hitler!

Será que vai se tornar um doutor em direito?

Ou um tenor da ópera de Viena?

De quem é essa mãozinha, essa orelhinha, esse olhinho, esse narizinho?

De quem é essa barriguinha cheia de leite, ainda não se sabe;

de um tipógrafo, padre, médico, mercador?

Quais caminhos percorrerão essas pernocas, quais?

Irão para o jardimzinho, a escola, o escritório, o casório
com a filha do prefeito?

Anjinho, pimpolho, docinho de coco, raiozinho de sol,
quando chegou ao mundo um ano atrás,
não faltaram sinais na terra nem no céu:
gerânios na janela, um sol primaveril,

a música de um realejo no portão,
 votos de bom augúrio envoltos em papel crepom rosa,
 pouco antes do parto, o sonho profético da mãe:
 sonhar com uma pomba - sinal de boas-novas,
 se for pega - vem uma visita muito esperada.
 Toc, toc, quem é, é o coraçãozinho do Adolfinho que bate.

Fralda, babador, chupeta, chocalho,
 o menino, com a graça de Deus e bate na madeira, é sadio,
 parecido com os pais, como um gatinho no cesto,
 como os bebês de todos os outros álbuns de família.
 Não, não vai chorar agora,
 o fotógrafo atrás do pano preto vai fazer um clique.

Ateliê Klinger, Grabenstrasse Braunau,
 e Braunau é uma cidade pequena mas respeitável,
 firmas sólidas, vizinhos honestos,
 cheiro de massa de pão e de sabão cinzento.
 Não se ouve o ladrar dos cães nem os passos do destino.
 Um professor de história afrouxa o colarinho
 e boceja sobre os cadernos.
 (SZYMBORSKA, 2011, p. 73)

O deslocamento proposto pelo poema se dá na forma dos ecos históricos das futuras ações deste bebê inocente, que, para a atualidade não é possível de ser enxergado desta forma, Szyborska desloca totalmente a forma como vemos a figura histórica, o interior do poema traz o começo da vida de uma criança comum, já o exterior a memória dos atos da pessoa adulta, a tensão fica neste lugar em meio aos dois. Resta ao leitor as duas pontas da história que não consegue juntar.

Com Gertrude Stein e sua escrita pautada no fluxo do pensamento, pudemos ver uma escrita que se debruça na insistência, que pode parecer, em um primeiro momento, mera repetição, mas vai além disso, pois ressalta as mudanças do pensamento, já que a fala pode ser a mesma, mas o instante em que é pronunciada é sempre outro. “Uma rosa

é uma rosa é uma rosa”, deste modo, demarca uma ênfase na diferença. Segundo Mina Loy:

The sentence ‘Rose is a rose is a rose is a rose.’ was written by Gertrude Stein as part of the 1913 poem Sacred Emily, which appeared in the 1922 book *Geography and Plays*. In that poem, the first ‘Rose’ is the name of a person. Stein later used variations on the sentence in other writings, and ‘A rose is a rose is a rose’ is probably her most famous quote, often interpreted as meaning ‘things are what they are’. In Stein’s view, the sentence expresses the fact that simply using the name of a thing already invokes the imagery and emotions associated with it. As the quote diffused through her own writing, and the culture at large, Stein once remarked ‘Now listen! I’m no fool. I know that in daily life we don’t go around saying ‘is a ... is a ... is a ...’ Yes, I’m no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years’. (LOY apud DOLHNOKOFF, 2010, s.p.)

A frase ‘Rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa’ foi escrita por Gertrude Stein como parte do poema de 1913 *Sacred Emily*, que apareceu no livro de 1922 *Geography and Plays*. Nesse poema, a primeira ‘Rosa’ é o nome de uma pessoa. Stein posteriormente usou variações na sentença em outros escritos, e ‘Uma rosa é uma rosa é uma rosa’ é provavelmente sua frase mais famosa, muitas vezes interpretada como significando ‘as coisas são o que são’. Na opinião de Stein, a sentença expressa o fato de que simplesmente usar o nome de uma coisa já invoca as imagens e emoções associadas a ela. À medida que a citação se difundiu através de sua própria escrita e da cultura em geral, Stein certa vez observou: ‘Agora ouça! Eu não sou boba. Eu sei que na vida cotidiana não saímos dizendo ‘é um ... é um ... é um ...’ Sim, eu não sou boba; mas acho que nessa linha a rosa é vermelha pela primeira vez na poesia inglesa por cem anos. (tradução nossa)

Partindo destas leituras possíveis de Stein, também nos aproximamos da característica de montagem, que lembra o cinema, presente em sua obra. Exatamente o tipo de montagem que faz Marília Garcia em seu poema, os cortes, as repetições, que tornam possível enxergar o poema enquanto poema, que dá a ver o jogo entre o interno e o externo da poesia.

Além disso, a presença da figura da autora em suas obras traz consigo a relação intrínseca entre realidade e ficção que nos aponta Josefina Ludmer, Stein desloca constantemente sua escrita entre o interior, com sua vida, e o exterior, mistura-se a ela.

Segundo Dolhnokoff (2010), a arte, ao longo de sua trajetória, foi apropriando-se de certa consciência de sua técnica, o método de produção passou a ser mais valorizado.

A arte como ciência e consciência da arte deriva, por sua vez, da arte como des-ilusão. Todo artista sempre soube que arte é artefato. Da Vinci, século XV: ‘A pintura é coisa mental’. E treino manual e técnico, a ser praticado nos ateliês de artes e ofícios. Técnica que, até o século XIX, esteve porém a serviço da imitação da realidade, logo, da ilusão figurativa (ou narrativa). O *Inocência X* de Velásquez é o retrato de *Inocência X*. O *Inocência X* de

Francis Bacon é o retrato do *Inocência X* de Velásquez. Quando Poe escreve um perfeito poema romântico, ele o faz para demonstrar não se tratar de um perfeito poema romântico. A arte moderna é a arte da perda da possibilidade de ingenuidade. *After such knowledge, what forgiveness?* (DOLHNOKOFF, 2010, s.p.)

A arte, desta forma, requer esforço para ser criada, não parte somente da inspiração, como afirmou Szyborska em seu discurso pelo Nobel, há uma busca pelo que ainda não se sabe e a forma como se faz essa pergunta muda ao longo do tempo, mas a questão continua.

Essa relação pode ser vista também em outras referências de “Blind Light”, como por exemplo, a escritora e tradutora Hilary Kaplan, que, através de seu método de tradução baseado na “transcrição” proposta por Haroldo de Campos, faz a “recriação” das obras que traduz. Tendo em vista que Kaplan se dedica à tradução de poetas contemporâneos, seu trabalho autoral, desta forma, apresenta resquícios destas produções. Em uma entrevista para a revista inglesa *Modern Poetry in Translation*, Hilary Kaplan afirmou que poemas de procedimento levantam uma questão interessante quanto à tradução:

Deve a tradução enfatizar o conteúdo ou seu processo de composição? O que é o ‘poema’? Para a publicação na MPT, escolhi traduzir a língua da Angélica, os resultados do procedimento dela, para transmitir os resultados da busca dela e sua composição específica. Outro caminho, que debati com Angélica, envolvia eu fazer minha própria busca utilizando equivalentes em inglês aos termos dela, para traduzir o procedimento (KAPLAN; DUGDALE; VILLA-FORTE, 2014, p. 49 apud VILLA-FORTE, 2017, p. 61, tradução do autor).

A busca pela ênfase no processo de composição ou no conteúdo é algo que pode ser visto no poema de Marília Garcia, “Uma partida com Hilary Kaplan”, presente em *Um teste de resistores*, como podemos observar no trecho a seguir:

quando você diz
 apagar
 quer dizer
 deixar de existir?
 como é que se apaga
 uma pessoa?
 riscar um mapa de um ponto a outro

significa que é possível alterá-lo?

ou tem o mesmo

sentido de apagar com

uma borracha?

(GARCIA, 2014, p. 87)

As perguntas que remetem a Hilary Kaplan, em seu papel de tradutora, deslocam o seu papel para o de escritora, recriando o poema em sua língua. Há um diálogo com a autora do poema original, mas a passagem deste poema para outra língua desloca seu sentido, transforma-o em outro. Como uma espécie de colagem, a montagem de um poema em outra língua também lembra o processo de outra referência de Marília Garcia, agora no campo do cinema, Godard. O seu trabalho de vanguarda é o que inspira o método como foi escrito “Blind Light”, com o “corte”, a “repetição” e os “furos” que deslocam este papel do poema, e que o reafirmam enquanto tal, a própria menção à poesia reforça o caráter do poema.

Percebe-se, deste modo, que o deslocamento aparece na poesia contemporânea através deste jogo entre o interno e o externo, mas não de forma fortuita, pelo contrário, como uma construção que remete a trajetória da arte, seja ela na forma de poesia, literatura, cinema, música, artes plásticas. O que reverbera nas obras contemporâneas é a discussão da noção da poesia por estar neste lugar entre o interior e o exterior da poesia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando a pergunta que iniciou este trabalho “[...] por que é assim tão difícil falar/ de poesia?” (GARCIA, 2014, p. 15), aqui nos permitimos afirmar que isto é devido ao deslocamento presente na poesia, mais especificamente, o presente na poesia contemporânea. Logo no título “Blind Light”, que retoma a instalação de Antony Gormley, em que não se pode afirmar ao certo o que está dentro e o que é o fora, já temos uma referência da forma como o poema se desenvolve. A discussão da noção de poesia é constante, mas não é feita através de um jogo de palavras intrincado, pelo contrário, como na montagem de um filme, esse questionamento se dá a ver, há o excesso de luz sobre a questão, tudo é posto às claras e o leitor segue, como que acompanhando essa análise, mas, por isso mesmo, desloca o próprio imaginário do que é um poema. Segundo Gormley quando fala de sua obra, encontrar o exterior a partir do interior da instalação é fundamental, desta forma, ela mostra-se como uma tentativa de deslocar a visão do público, tocando principalmente no modo de ver do indivíduo que se desloca pelos espaços urbanos. Os ecos desta proposta ressoam em Marília Garcia, que se pergunta: “entrar no espaço interior equivale a sair?” (GARCIA, 2014, p. 26). Na obra de Gormley podemos observar a relação entre o localizar e o deslocar, em que o sujeito deve “encontrar seu exterior” se deslocando por dentro da instalação de arte.

Procurando entender como se dão essas discussões sobre a poesia é interessante observar o desenvolvimento de “Blind Light” em seu aspecto de uma produção contemporânea, que segue algumas tendências da produção poética atual. Em suas 25 seções podemos ver que não há uma métrica regrada nos versos, o poema é escrito todo em minúsculas e, com exceção de dois pontos de interrogação, não são utilizados sinais de pontuação, ao longo da leitura percebem-se as pausas, como que na cadência de quem lê em voz alta, a forma do poema não se delimita, não se fecha, o que propicia, de certo modo, o deslocamento desta leitura.

A ideia de escrever sobre o processo de escrita utilizando-se do mesmo funciona como uma tentativa de “reordenar o discurso”, uma expressão que pode auxiliar a forma de olhar para este poema. Os versos são entrecortados por outros, assuntos são mencionados e, depois de outro trecho do poema, retomados, lembrando as anotações de um leitor de textos teóricos retomadas, o que relembra a formação acadêmica da autora, que pode servir de aporte para lermos sua obra, já que aspectos de sua vida pessoal atravessam o poema. Retomando uma das referências trazidas pela autora,

“Blind Light” é construído como uma montagem de um filme que se destaca, a partir de “cortes”, “repetições” que propiciam os “furos” através dos quais podemos encontrar o “exterior” do poema, assim como reportar ao seu interior, estes “furos”, longe de fazer uma quebra na obra, reforçam o aspecto de poesia deste. Assim como o cinema de Godard, marcado pela interferência desse externo, da lembrança de ser o filme um filme, a referência à poesia no poema reforça o seu caráter enquanto tal, delimita que ainda estamos no poema, por mais que o deslocamento tenha nos levado além.

Podemos mesmo afirmar que no poema analisado o movimento de deslocar-se desenha uma cartografia da produção escrita, conduzida pela autora, que se coloca em primeira pessoa e nos traça um roteiro de seu cotidiano e de suas condições de produção. Condições estas que acompanhamos de perto em sua escrita, já que a primeira preocupação da autora é estabelecer um espaço e um tempo para seu poema, dar um contexto, dessa forma, conduzir a leitura, dado a sua experiência em ler em voz alta, dar o tom necessário à forma como é lida. “[...] poderia começar situando o tempo e o espaço/ *contexto* hoje é quarta-feira dia 27 de novembro/ e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia [...]” (GARCIA, 2014, p. 11).

Todavia, para empreender a análise de como se dá este deslocamento é fundamental observar as condições de aparecimento da metáfora do deslocamento, já que seu aparecimento é resultante de uma construção do discurso, que não se dá no exato momento da enunciação, mas carrega uma memória. Desta forma, foram observadas as condições para que a metáfora da poesia como deslocamento fosse possível no poema de Marília Garcia, as quais foram analisadas levando-se em consideração as referências que aparecem no próprio poema.

Retomando-se com mais profundidade as referências trazidas pela poeta ao longo do poema, pudemos ver a influência do lugar de produção, do tempo, dos autores que se revelam em meio à obra. A memória do lugar, por exemplo, é imprescindível para compreender a partir de onde este sujeito do poema fala, a história do Centro Universitário Maria Antônia unida à formação acadêmica da autora, é fundamental na constituição desse sujeito do poema. Partir deste lugar não é um mero acaso da escrita, mas desloca o leitor para esta história que carrega em seu interior, já que, devido à proximidade da poeta com o leitor, este é levado a perguntar-se o que, de fato, é realidade e o que é ficção.

Como dito anteriormente, esta poesia possui características de uma pós-produção, deslocando para fora do texto, para outras mídias e referências, já que as

fronteiras, como visto, não são delimitadas entre as formas de arte. Desta forma, o atravessamento de outros discursos provindos destas outras artes é constante na poesia de “Blind Light”, assim como podemos ver com a relação do poema com o cinema de Godard, mais especificamente com o filme *Pierrot le fou*, o qual, além de atravessado por diversas referências artísticas, também tem um caráter de metalinguagem, em que características da produção cinematográfica são propositalmente mostradas.

Podemos ver, deste modo, uma escrita que desloca o papel do sujeito que movimenta-se entre o ficcional e o real. Este pensar sobre a noção de poesia em meio à própria poesia pode ser vislumbrado no que discute a escritora argentina Josefina Ludmer, em *Literaturas Pós-Autônomas*, que afirma que as escrituras atuais estão buscando “fabricar um presente”. “Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem ‘em êxodo’” (LUDMER, 2007, p. 1). As formas de escrita contemporânea possuem uma fronteira tênue entre ficção e realidade, assim como no poema de Marília Garcia, Ludmer discute o mesmo ponto que nos questionamos na leitura de “Blind Light”, será isso poesia?

O “dentro-fora” que aparece no poema relaciona-se diretamente com o questionamento levantado na leitura do poema de Marília Garcia sobre a noção de poesia. “Blind Light” não se parece com um poema a que estamos acostumados, parece com a realidade ficção, vemos a forma de um relato de experiência, é uma poesia em êxodo das formas tradicionais, trazendo para dentro de si aspectos da vivência da autora. Novamente aqui, podemos observar o dentro (o poema) relacionando-se ao fora (outros autores, textos, discursos), e, neste atravessamento, uma nova forma de ler essa poesia toma lugar. As referências que atravessam o poema apontam para a discussão sobre a noção de poesia, a qual se dá na margem, não no centro. Percebe-se que a maioria dos autores citados por Marília Garcia fala da margem, tem um estilo de escrita que destoa do clássico e tradicional. Este aspecto se dá pelo constante diálogo entre duas formas, o interior do poema, o modo como ele se constrói, as condições de produção, e seu exterior, as referências que faz, os detalhes da vida da autora que aparecem nos versos.

Retomando Josefina Ludmer, “muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros do que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2007, p. 1).

Questionamento que é retomado por: “entrar no espaço interior equivale a sair?” (GARCIA, 2014, p. 26), continuando a constante reflexão do que é interno e externo ao poema. Um questionamento válido para se pensar a poesia contemporânea, em que este procedimento, de inclusão deste sujeito que escreve em meio à obra, é comum.

O que nos perguntamos constantemente ao analisar “Blind Light” é onde podemos afirmar que começa o poema e onde começa o relato desse cotidiano do artista. A dualidade entre interno e externo nos acompanha desde o início do poema de Marília Garcia, considerando-se a instalação de Anthony Gormley, em que quem está no interior deve buscar o exterior e não há limites bem delimitados entre os dois espaços. O excesso de luz que cega, não permitindo que se encontre a saída ou se saiba ao certo se está dentro ou fora da instalação, é justamente o que se propõe em “Blind Light”, o poema, em que esse excesso se demonstra a partir da constante repetição de autores e métodos, como quem procura, de dentro do poema, dissecar este modo de fazer poesia.

O “furo”, que nos leva ao outro lado para ver o poema enquanto tal, reafirma o deslocamento proposto, desloca-nos para dentro da obra quando cita o cotidiano do poeta, assim como desloca para fora, em busca das referências que traz em seu interior, o que nos faz estabelecer uma leitura na fronteira entre os dois lugares.

Entretanto, podemos ver que a metáfora do deslocamento não está somente no poema de Marília Garcia, mas na poesia contemporânea de modo geral, como podemos ver observando os poemas de seus dois co-editores na revista *Modo de Usar &co.*, Ricardo Domeneck e Angélica Freitas.

Em um dos poemas de Domeneck de sua obra *A cadela sem logos*, vemos nos primeiros versos aparece a inexistência das fronteiras entre o real e o ficcional, “falar hoje exige/ elidir a própria/ voz”, o que demanda que o poeta se mostre no poema. Mais à frente, “as transações/ inventivas demandam/ que a base venha/ à tona”, como que retomando o questionamento de Marília Garcia “entrar no espaço interior equivale a sair?”.

Nos poemas de Angélica Freitas observa-se o deslocamento para o exterior do poema através das referências a outros autores, assim como na poesia de Marília Garcia, como no poema “liz e lota”, por exemplo, em que a escritora Elizabeth Bishop é deslocada de seu lugar: “imagino a bishop entre cajú”, o deslocamento começa por este estranhamento na inserção desta figura neste ambiente e continua através da aproximação que estabelece-se no poema com a relação entre Bishop e Lota.

Deste modo, podemos ver que o jogo entre o interior e o exterior da poesia caracteriza-se pela metáfora do deslocamento. Há um entre-lugar de onde se escreve, mas este não é estanque, como afirma Ludmer, está em êxodo, e este êxodo é justamente o constante deslocamento entre o dentro e o fora do poema, o que permite caracterizar esta obra enquanto poesia contemporânea.

No entanto, assim como a poesia contemporânea esta análise não se limita, como bem aponta Marília Garcia quando fala dos *20 poemas para ser lidos em tranvia*, de Oliverio Girondo, “[...] seus 20 poemas caminham com a escuta aberta [...]”, ainda “[...] seus 20 poemas estão em movimento” (GARCIA, 2014, p. 37). Este movimento sugerido pela autora é uma das principais características da poesia contemporânea, um discurso que resgata certa memória da poesia, que baseia-se na tradição para criar este discurso novo, através da metáfora do deslocamento, que nos leva continuamente para dentro e fora do poema, somos levados a observar a poesia como deslocamento.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Andreia Manuela Passos de. **Gertrude Stein e o Cubismo Literário**. 2008. 146f. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) – Universidade Aberta, Porto, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. In: **Imageetmémoire**. Hoëbeke, 1998.
- AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. Cubismo e fluxo do pensamento em Gertrude Stein. **TODAS AS LETRAS Z**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 51-69, maio/ago. 2015
- ALMEIDA, Ana Bela Simões de; BALTRUSCH, Burghard. Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa – uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTUDOS GALEGOS: MULLERES EN GALICIA: GALICIA E OS OUTROS POBAS DA PENÍNSULA, 7, Barcelona, 28 a 31 de maio de 2003. **Actas...** Barcelona, 2003.
- ATTIE, Juliana Pimenta; SILVA, Natali Fabiana da Costa e. Impressionismo e fluxo da consciência em Jacob's Room e Bolero de Ravel. In: **RevLet – Revista Virtual de Letras**, v. 05, n. 02, ago./dez, 2013.
- AZEVEDO, Carlito. **Sublunar**. São Paulo: 7Letras, 2001.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BELO, Stephania Amaral Silva. Literatura, artes plásticas e música em Pierrot Le Fou, de Godard. In: JOGO DO LIVRO, SEMINÁRIO LATINO-AMERICANO: PALAVRAS EM DERIVA, 12, 2, Belo Horizonte, 2018. **Anais...** Belo Horizonte, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Walter Benjamin, Sociologia**. 2.ed. Tradução e organização Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BISHOP, Claire. **Installation Art: a critical history**. Routledge, NY, 2005.
- BOSCO, Francisco. Roland Barthes, entre o clássico e a vanguarda. In: **Alea**, vol. 6, n. 1, jan./jun. 2004.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANÇADO, Marcia. **Manual de semântica**: noções básicas e exercícios. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CAPARELLI, Sérgio; GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; KMOHAN, Gilberto. Poesia visual, hipertexto e ciberpoesia. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n.13, dez. 2000.

DANIEL, Cláudio. Oliverio Gironde, o poeta do trágico paradoxo. In: **Portal Vermelho**, ago. 2015. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/268991-1>. Acesso em: 13 ago. 2018.

DELLEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DOMENECK, Ricardo. **A cadela sem logos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DOLHNIKOFF, Luis. Gertrude Stein: um fracasso moderno. In: **Sibila**, Revista de Poesia e Crítica Literária, ano 18, jun. 2010.

EVANGELISTA, Lúcia. A ironia do diário íntimo na poesia de Adília Lopes. In: **Revista Desassossego**, n. 7, jun. 2012.

FERREIRA, Helder. Gertrude Stein: uma escritora para o século 21. In: **Revista Cult**, mar. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/gertrude-stein-obras-ineditas/>. Acesso em: 20 out. 2018.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua intangível**: o discurso na história da linguística. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004.

GALVÃO, Raquel Machado. Influências, referências e intertextos poéticos: aparições de Elizabeth Bishop em Ana Cristina Cesar e Angélica Freitas. In: **REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS**, ano 4, v.2, n. 7, dez. 2013. (TEMÁTICO “Literatura e Marginalidade: Reflexões sobre o cânone e a crítica literária”)

GARCIA, Marília. **A topografia poética de Emmanuel Hocquard**. 162 f. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói-RJ, 2010.

_____. **Engano Geográfico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **Um teste de resistores**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GERONIMO, Vanessa. A Teoria da Transcrição de Haroldo de Campos: O Tradutor como Recriador. **Qorpus**, n. 13, 2014.

GIRONDO, Oliverio. Carta abierta, a “La Púa”. In: **Martin Fierro**, ano 1, n. 2, Buenos Aires, mar. 1924.

GORMLEY, Antony. **Blind Light**. Projects, 2007. Disponível em: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/241#p1>. Acesso em: 12 mar. 2018.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Tradução: Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

LOPES, Ellen Cristina Nascimento. Girondo, Oliverio. 20 Poemas para ler no bonde. Fotografias de Horacio Coppola. Tradução de Fabrício Corsaletti e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014, 112 p. In: **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 329-337, mai-ago. 2017.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. **Ciberletras** - Revista de crítica literária y de cultura, n. 17, jul. 2007.

_____. **Aquí America latina**: una especulación. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MAGALHÃES, Danielle. A poesia como *um teste de resistores*. In: **Revista Escrita**, n. 23, Rio de Janeiro, 2017.

MARTELO, Rosa Maria. Adília Lopes – ironista. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2 sem. 2004.

MIGUELOTE, Carla da Silva. Intermidialidade e “efeito cinema” na poesia contemporânea. In: **Revista Eco Pós – arte, tecnologia e mediação**, v. 18, n. 1, 2015.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa. In: **Cena em Movimento**, n. 1, UFRGS, 2009.

ORLANDI, Eni P. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. 2. ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. Apresentação. In: _____. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 2. ed. rev. e aum. Campinas: Pontes, 1987.

OTTE, Georg. BENJAMIN, Walter. Passagens de Walter Benjamin. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006. In: **Revista do CESP**, v. 27, n. 37, jan./jun. 2007.

PÊCHEUX, Michel. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. O papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 3. ed. Campinas: Pontes, 2010.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução: EniP. Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

_____. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Tradução: José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

_____; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: EniP. Orlandi. Campinas: Unicamp, 1988.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el próximo milenio. **CuadernosLirico**, 9, sep. 2013.

PRZYBYCIEN, Regina. A poesia de Wislawa Szymborska: a história vista das margens. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, jan./jun, 2005.

PÜSCHEL, R. de S. Mallarmé: the shattered poetry. **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 81-97, 2008.

REBOUÇAS, Danio Bezerra; FREITAS, Luma Almeida de; CUNHA, Roseli Barros. Oliverio Girondo: as vanguardas e a construção de identidades latino-americanas pós-revolução industrial. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 9, Fortaleza, 2013. **Anais...** n. 4., Fotalenza, 2013.

REIS, Julya Tavares. **Modos de usar**: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Leituras desaturizadas**: tempos precários, ensaios provisórios. Valdir Prigol (Org.). Chapecó: Argos; Recife: UFPE, 2017.

SANTIAGO, Silviano. Singular e Anônimo. In: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, n. 5, 1986.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas argentinas anos 20**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SILVA, Andréa Catrópa da. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema? In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 55, p. 309-323, set./dez. 2018.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. Trad. de Regina Prazybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VALERY, Paul. Situação de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Ivo Barroso (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. Euvres I. Paris: Gallimard, 1997. In: PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze. O ideário poético de Paul Valéry. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12, Curitiba, jul. 2011. **Anais...** Curitiba, 2011.

VILLA-FORTE, Leonardo. Voz e expressão na escrita recreativa. In: **Scriptorium**, v. 3, n. 1, jan./jun. 2017.