

UMA DESCIDA AO MUNDO DOS MORTOS: AS ELEGIAS EXPERIMENTAIS DE MARÍLIA GARCIA

A DESCENT INTO HELL: THE EXPERIMENTAL

ELEGIES OF MARÍLIA GARCIA

Gustavo Silveira Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo:

Este artigo procura ler o último livro de poemas de Marília Garcia, *Expedição: nebulosa*, a partir das suas relações com a música, as teorias do luto e a memória das violências políticas da sociedade brasileira. Dividido em duas partes, o artigo analisa, emulando um certo modo derivativo e ensaístico muito frequente na obra de Garcia, alguns dos procedimentos de escrita e composição utilizados pela poeta, em especial a forma digressiva dos poemas e a combinação complexa que se dá neles entre recordação pessoal e reflexão sobre a linguagem poética e a história recente do país.

Palavras-chave: luto; memória política; eco; poesia brasileira contemporânea.

Abstract

This article seeks to read Marília Garcia's latest book of poems, *Expedição: nebulosa*, from the perspective of its relationship with music, theories of mourning, and the memory of political violence in Brazilian society. Divided into two parts, the article analyzes, emulating a certain derivative and essayistic mode very frequent in Garcia's work, some of the writing and compositional procedures used by the poet, especially the digressive form of the poems and the complex combination that occurs within them between personal recollection, reflection on poetic language, and the country's recent history.

Keywords: Mourning; Political Memory; Echo; Brazilian Contemporary Poetry.

Résumé

Cet article propose une lecture du dernier recueil de poèmes de Marília Garcia, *Expedição: nebulosa*, à l'aune de ses rapports à la musique, aux théories du deuil et à la mémoire des violences politiques au Brésil. Divisé en deux parties, l'article analyse, dans un style dérivé et essayistique caractéristique de l'œuvre de Garcia, certains procédés d'écriture et de composition employés par la poétesse, notamment la forme digressive des poèmes et l'articulation complexe qui s'y opère entre souvenirs personnels et réflexions sur le langage poétique et l'histoire récente du pays.

Mots-clés: deuil; mémoire politique; éco; poésie brésilienne contemporaine.

Para compreender o mais recente livro de poemas de Marília Garcia, *Expedição: nebulosa* (2023), é preciso retomar algumas definições conceituais de base que têm a ver com a música e a memória. Se os livros anteriores da poeta estão relacionados, de múltiplas maneiras, ao campo das artes visuais e do cinema, conforme a crítica mais atenta têm demonstrado¹, esse último, no entanto, vai buscar no universo do som uma referência construtiva fundamental. Em *Expedição: nebulosa*, o primeiro e mais importante desses conceitos é o eco, que parece estruturar muitas camadas de forma e de sentido no conjunto dos poemas, além de relacionar-se também com a questão da ausência e da morte, temas decisivos, uma vez que, segundo a própria autora: “este livro é uma / elegia / que afunda” (Garcia, 2023, p. 110). Dividido em duas partes, este artigo procura rastrear, a partir de um método de deriva e associatividade, algumas das referências principais do projeto poético mais recente da autora.

I

Dicionários e manuais científicos definem: eco é um fenômeno físico que ocorre, quando há repetição de um som (num intervalo não menor que 0,1 segundo depois da emissão de partida), dada a reflexão das ondas sonoras em determinadas superfícies. As ondas se propagam, vibram por si no ar e podem retroceder, refletidas e distintas, se encontram, de um lado, certo espaço livre para se espalhar e se expandir e, de outro, um obstáculo espesso que as bloqueie e as faça retornar, agora já transformadas em outra coisa. Para que exista o eco, é preciso o vazio. Só ecoa o som que insiste e continua, que permanece avançando apesar do abismo (no qual falta tudo, menos uma quantidade mínima de ar e um limite qualquer, uma barreira – ou, melhor dizendo, um fim. Sem ar, não há som; sem o limite de outros objetos e superfícies, não pode haver choque nem desvio – isto é, não pode haver reflexão e ressonância, ou seja, eco. Câmaras anecoicas chamam-se os compartimentos onde, pela ação dos abafadores e dos demais materiais de contenção de ruídos, não há propagação de ondas sonoras – mas nelas, nessas câmaras hermeticamente fechadas, também não existe o completo silêncio. Conforme lembra John Cage (2019, p. 8-9): para o compositor norte-americano, um homem dentro de uma câmara anecoica não está apartado da música – ele ainda será capaz de ouvir, sem cessar, os sons compassados que vêm de si, em especial os ruídos surdos de seu sistema nervoso central, o barulho contínuo da circulação de seu sangue.

¹ Cf. “*Emplazamiento y ruina: trayectos del poema de Marília Garcia*” (Porrúa, 2021) e “Tudo o que em mim pensa está filmando (Marília Garcia em câmera lenta)” (Frias, 2023).

Ao fazer tal afirmação, Cage talvez quisesse dizer que cada indivíduo é, em última instância, produtor e emissor de uma música contínua, que soa em si enquanto a vida nele ainda pulsa e que, em condições normais, isto é, sem os recursos amplificadores utilizados nas performances e demais intervenções da arte experimental, são apenas os indivíduos, isoladamente, que podem ouvir sua música própria. Cada pessoa é, nesse sentido, corpo-música. E música, não convém esquecer, é eco. Um tipo bastante específico e especial de eco. Novamente John Cage: música é um modo particular de “organização do som” (Cage, 2019, p. 3), longe de qualquer aura ou sacralidade. Para Cage, somos o som, o vazio, a superfície refletora, o eco. Tudo junto, em operação incessante, insistente como um coração qualquer que segue batendo. Para saber do coração, para vê-lo e ouvi-lo em movimento através da carne e dos ossos, é preciso recorrer a uma máquina que produz ecos – o ecocardiograma escreve o coração, traduz em signos legíveis o puro movimento, o som grave e oco.

É curioso como a Marília Garcia interessam também, ainda que de outra maneira, os sons produzidos pelo coração humano. Se Cage localiza na pulsação do corpo, nos ritmos biomecânicos que formam a vida, uma conexão com as frequências e harmonias dos “assim chamados sons musicais” (Cage, 2019, p. 4), para a poeta esses mesmos sons são índices de presença e móveis da memória. “O coração é o primeiro significante / *ritmado*” (Garcia, 2023, p. 78, grifo da autora), anota Garcia, citando e reescrevendo a psicanalista francesa Françoise Dolto. No poema “Arquivos cardiográficos”, Marília dá voltas em torno desse significante, o coração, e os sons que ele produz. Para a poeta, eles ditam o ritmo geral de tudo, atando as duas pontas da vida, nascimento e morte. As batidas ritmadas despertam o mundo, transformam-se em voz, são marcas que se inscrevem no tempo. Diante da morte iminente da mãe, assistindo-a doente – o que vai ser pontuado diversas vezes ao longo do livro, como se os poemas fossem antecipando (como fazem motivos e variações musicais) o momento final e mais alto –, a poeta põe-se a pensar, a partir de redes de associações e de imagens, sobre o lugar da música dos batimentos cardíacos. Começa pelo momento do parto: “[...] o perigo ao nascer é o silêncio: / se o bebê não ouve o coração da mãe / ele pode apagar” (Garcia, 2023, p. 78); e vai até o instante definitivo da morte, atenta às formas sonoras da vida que se esvai.

A poeta deseja reter “um som que pudesse / ser o *último significante*” (Garcia, 2023, p. 81, grifo da autora), guardar assim um arquivo cardiográfico que pudesse ser o rastro audível, espécie de música final que capturasse a presença da mãe, e que indicasse, na sua materialidade de ondas, ecos e frequências, a direção da resposta à pergunta insistente (e talvez insolúvel) que martela, como um refrão ao longo do livro: “*onde está o ritmo do começo?*”

(Garcia, 2023, p. 80, grifo da autora). Quanto ao nascimento, a poeta aponta que ele só se dá, de fato, pelo ritmo. O som de um corpo se transfere ao outro, transmitindo (ou como que autorizando) a vida: ao ouvir o coração da mãe, o bebê regula a sua própria frequência e pode nascer. O ritmo, nesse caso, é ressonância. Os corpos vibram juntos e, por essa conexão sonora e corporal, para além da linguagem verbal ou de qualquer sentido, existem juntos. Diante do silêncio, o mesmo efeito de enlace vibratório (a mesma potência de eco) pode não se dar: sem os batimentos cardíacos de referência, Marília registra em tom ensaístico, o coração da criança, involuntariamente, pode desligar.

Do coração², antes já se disse: é violáceo, vermelho-sangue, tem gosto amargo e o tamanho de um punho fechado. E também: o coração é simples e direto: bate sem parar enquanto pode. Quando não suporta mais, estaca, interrompe, congela. O som cessa e vem o silêncio, mas um outro tipo de silêncio. Um vazio dispersivo, sem centro convergente em torno do qual os sons ao redor (ou que vinham de dentro) poderiam crescer e se impor. A morte, diferentemente do silêncio, é a lacuna aberta que não pode ser mais preenchida, cujo intervalo se prolonga indefinidamente, sem contraponto ou equivalente possível. A morte inocula uma espécie de silêncio absoluto no espaço interior de um único corpo (ou vários, a depender das circunstâncias, mas a morte é sempre individual, sempre única, para sempre insubstituível). Nessa perspectiva, só ali, na inteireza sem arestas e sem limites da morte, não haverá mais eco. Mas a desapareição súbita e final do outro – a morte é sempre do outro – não faz calar o mundo. Antes o contrário.

Diante da morte é que os outros corpos, as outras vidas que ficaram, fazem ecoar a vida que passou. Repercutem-na, ressoam no rastro da sua vibração. O eco e a vida. Se há vida, há eco (haverá, pelo menos, sempre som). O que equivale a dizer: são os vivos, os que restam, afinal, aqueles que ecoam – fazem eco, fazem ecoar: são eles que absorvem o espaço vazio provocado

2 A relação entre coração e música (via som), relação que desencadeou, historicamente, uma série de reflexões como as de John Cage e uma rede de metáforas usadas frequentemente, para dizer do aspecto vital dessa arte. Entre poesia e coração, também há uma relação importante. Segundo Celia Pedrosa, no ensaio “Com o coração na mão”, as menções ao coração indicaram, através do tempo, “o valor da poesia, inclusive em suas relações com a noção de lirismo e suas diferentes realizações” (Pedrosa, 2023, p. 116). Imagem ao mesmo tempo privilegiada e clichê do discurso poético, o coração é signo do afeto (sobretudo do amor) e da verdade na poesia, índice do elemento sentimental, que configura certa tradição da lírica que se fortalece a partir do Romantismo. Em contraponto a isso, Jacques Derrida propõe que a poesia é aquilo que passa e se retém no coração, aquilo que é sabido, por isso, de memória (saber de cor). Não há poesia sem coração – o que não implica confissão ou qualquer forma de derramamento verbal ou sentimental. Conforme Derrida: “Chamo poema àquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo que* a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua mal distingo da palavra coração. *Coração*, no poema ‘aprender de cor’ (a ser aprendido de cor), já não nomeia apenas a pura interioridade, a espontaneidade independente, a liberdade de se atingir activamente, reproduzindo o rastro amado. A memória do ‘de cor’ entrega-se como uma oração, é mais seguro, a uma certa exterioridade do autômato” (Derrida, 2003, p. 8, grifos do autor).

pela ausência, tornam-se espaços abertos nos quais os sons finais emitidos pelos mortos vão ser repetidos e vão diferir. É o que acontece nos poemas de *Expedição: nebulosa*: as palavras e os ruídos dos mortos vêm à tona, sobem à superfície do texto (e do mundo dos vivos) e se fixam, transformados, em nova tessitura sonora: “seus gestos / não terminam / são memória / ritmada” (Garcia, 2023, p. 109). E também, ainda uma vez sobre a morte da mãe: “trago seu nome / dentro do meu // você vai // eu fico // lia cabe em / marília” (Garcia, 2023, p. 109). Os sons voltam (como os nomes), são arquivados, permanecem – mas ao retornar já são outra coisa, novos sons, significantes diferentes, uma mistura da voz (o mais singular e distinto dos ruídos humanos, o equivalente sonoro da assinatura) daquele que partiu e daquele que reteve o som e o lançou adiante ao escrevê-lo.

O eco indicia a vida e mantém vivos, de algum modo, os que já não estão. Eco é memória: repetição diferida, vestígio e transformação. Memória é eco: as superfícies inertes do mundo recebem a massa sonora de tudo e guardam dela alguma parte. Devolvem esse resíduo, repercutem, fazem o som soar novamente. Mantém a música tocando – mas a música nunca é a mesma. Como a memória, como o eco, a música é sempre diferente, ainda que traga consigo traços, emissões, ondas do passado. A estrutura tradicional do poema guarda em si algo dessa lógica. A poesia, desde as suas origens, sobretudo de suas origens orais, é feita de reiterações de sons, repetições significativas que trazem (e atualizam) o passado de volta. Rimas e refrões funcionam como ritornelos, produzindo encadeamentos sonoros que são, no plano da composição, formas da memória e materializações do pensamento analógico.

Para Octavio Paz, a rima, desdobramento particular do ritmo, é uma tradução do tempo, uma maneira de tentar, pela poesia, controlá-lo. Daí a afinidade, na linguagem ritmada – seja ela canto, seja poema, seja prece – com os rituais, as cerimônias e todas as fórmulas de invocação dos mortos ou do sagrado: “o ritmo não é medida: é visão de mundo” (Paz, 2012, p. 66). As rimas, antes de mais nada, são ecos. Seus vários tipos correspondem aos diferentes modos de fazer retornar, no corpo do poema, o som sobre o som. Retorno ou dobra que cria encontros e sentidos inesperados, ao revelar as afinidades de uma palavra ou de um verso com outro, baseado não no significado racional ou aparente que possam ter, mas na sobreposição sensorial, no encantamento musical ou imagético que se estabelece entre eles. Em *Expedição: nebulosa*, a mais notável incidência da rima se dá justo no fecho do livro, quando a poeta assinala: “o fim aqui é um/ sim” (Garcia, 2023, p. 110). Com esses versos, Marília Garcia indica o encontro entre contrários proporcionado pela coincidência sonora, uma vez que a afirmação da vida, o desejo de seguir em frente, repete e transforma o som da palavra que aponta para a morte. O dado paradoxal do fim que nada encerra, mas que se abre

no tempo, fim que é simultaneamente da vida e do livro, conhece nesses versos simples da poeta uma síntese efetiva. Uma rima que se organiza, em múltiplas camadas, como um eco de longa duração.

A ressonância, a vibração de ondas que perfaz o arco acústico – o ato físico do eco – é, para o ensaísta brasileiro Tato Taborda, um “modo de relação”, forma de estabelecer laços, por vibrações de mesma frequência ou de frequência e altura comparáveis, entre dois ou mais corpos. São forças de engajamento, “campo estendido” capaz de acolher conexões inesperadas, fricções do mundo diverso que se põe em tensão. O eco, nesse sentido, é um laço – ligação fugidia (fantasmática, se poderia dizer) entre dois fenômenos – explicitação do “*encordoamento interior* dos corpos” (Taborda, 2021, p. 21, grifo do autor), elemento – uma ressonância – que “não diz respeito a um estado emocional, e sim a um modo relacional no qual sujeito e mundo colocam-se numa relação responsiva” (Taborda, 2021, p. 22). É de responsabilidade que trata Tato Taborda. Ser responsável é, como se sabe, estar disposto a responder por algo, pôr-se aberto e disponível para alguma coisa (corpo, palavra ou acontecimento) que está fora de si. Para os vivos, é preciso, muitas vezes, tornar-se responsável pelos mortos – nos termos de Vinciane Despret, autora de um ensaio decisivo sobre a questão, seria necessário deixar-se “atravessar por ‘maneiras de ser’ que exploram os mortos e os vivos juntos” (Despret, 2023, p. 32), desfazendo a separação radical que ordena a relação que as culturas ocidentais, de um modo geral, mantêm com a morte e os mortos. Recordá-los a partir de um dever de memória e cultivo. Deixar que os mortos afetem os vivos, guiem, de certo modo, a vida. Isto, ainda segundo Despret, seria o mesmo que “honrar e herdar, dar ao passado um lugar e efeitos no assim chamado futuro do presente” (Despret, 2023, p. 69-70). Dever, resposta, memória. O diálogo com os mortos, a continuidade do trabalho que deixaram. Tudo isso está em *Expedição: nebulosa*.

A passagem em que essa junção de fatores parece mais evidente no livro de Marília Garcia talvez seja o poema “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)”, no qual a poeta, por entre as voltas de um poema longo e fragmentado, lembra o amigo Victor Heringer, morto há alguns anos. A partir das evocações da cidade do Rio de Janeiro, de onde ambos são, e de passeios a pé pela cidade de São Paulo, a figura do amigo e de seu trabalho ergue-se no poema. O trânsito pelo espaço e pelo tempo, passagem entre o passado lembrado e o presente da escrita, a poeta vai chamar de expedição. Ao longo desse poema-périplo, Marília recorda projetos artístico do amigo, projetos que ela retoma e refaz, a seu modo, em *Expedição: nebulosa*.

O principal deles entrelaça todos os motivos que se refratam no livro: cartas geográficas, andanças, lembranças do Rio em meio às ruas de São Paulo, uma certa sensação de exílio e não pertencimento que orientava a

vida na nova cidade, enfim. O projeto consistia em sobrepor, com a ajuda de cálculos e angulações específicas, os mapas das duas cidades para encontrar, a partir desse encaixe, “em sp os pontos correspondentes / aos lugares afetivos do rio” (Garcia, 2023, p. 53). Com isso, seria possível, para o amigo (que não chegou a realizar o trabalho) e também para a própria poeta, “percorrer a nova cidade / como um palimpsesto / mantendo em eco a resposta da outra cidade” (Garcia, 2023, p. 53). A passagem final desse longo poema, diagramado como diálogo teatral, mas no qual uma das partes não responde às perguntas da poeta, apenas repetindo, como um eco, as últimas palavras de cada verso, sintetiza o desejo de Marília (que nesse passo parece confirmar algumas das ideias de Vinciane Despret) de continuar a conversa, prolongando o contato entre eles mesmo depois da morte. Também estabelece a ausência da cidade perdida com um elemento fulcral do jogo afetivo, proposto para a evocação do amigo. Num esforço de retomada e reconstituição das palavras de Victor Heringer – palavras que ao mesmo tempo penetram o texto da poeta e como que o guiam –, Marília recompõe, modificando-os, versos de um dos seus poemas. Versos que dramaticamente repercutem a distância e a saudade da cidade ausente e que fazem das batidas do coração um modo pungente de escrita: “*as linhas das / montanhas do rio // são as linhas de um / eletrocardiograma*” (Garcia, 2023, p. 56, grifos da autora).

Feita essa deriva, algo digressiva, por certos aspectos do livro de Marília, é preciso voltar, ainda uma vez, à relação entre música e memória. A música interior que ressoa como fluxo refaz em deriva e descontinuidade lógica o que passou. Pontos de esquecimento combinam-se com o vivido e formam um novo tecido, como o eco. Nele, grãos de silêncio incrustam-se ao som e modificam-no. Não há fixação mórbida do mesmo. Vida, memória, movimento, diferença. Dessa rede de sentidos, talvez se possa depreender: o eco é uma imagem para o luto. Propagação que é impulso e leva à frente a memória dos mortos. Reflexão que não espelha ou quer restituir o vivido, mas que antes escrutina, revolve, pesa e examina a perda. Sabe a perda e reinventa a vida a partir dela. Não há passividade, portanto, nesse processo – aquilo que ecoa trabalha, luta consigo mesmo, estranha-se.

O luto ressignifica o vivido. A energia ativa que dele se desprende – do luto, do eco – faz-se das forças do passado perdido. Mas, em algum momento, essas energias tornam-se nova presença: transformação, metamorfose. A ausência presentificada, um outro ser? Eco fantasma diz-se de certos processos de silêncio e falibilidade tecnológica. Eco, luto, *revenant*: aquilo ou aquele que retorna e continua a ressurgir sem controle – de modo sempre intempestivo.

Conforme Jacques Derrida, em *Espectros de Marx*, aquilo que retorna sem cessar se estabelece como espectro, emanção indeterminada:

É alguma coisa, justamente, e não se sabe o que é, o que é presentemente. É alguma coisa, justamente, e se sabe se precisamente isto é, se isso existe, se isso responde por um nome e corresponde a uma essência. [...] Não se sabe se está vivo ou morto (Derrida, 1994, p. 21).

Eis o ponto: o retornante, o eco daquilo ou daqueles que voltam, não se sabe bem se estão entre nós ainda ou se já desapareceram para sempre. Essa indecidibilidade entre presença e ausência não se resolve: o retorno espectral inscreve o perdido de um modo ao mesmo tempo presente e ausente. Ausência presentificada, presença etérea, uma espécie de vazio em que alguma coisa ainda ressoa, vibra. Eis aqui, em linhas muito gerais, o esboço de uma teoria do luto que propõe Derrida – um prolongamento incerto, e potencialmente infinito, da presença dos mortos sobre o mundo dos vivos. Contra Freud, mas também com ele, o filósofo francês pensa que o luto não é uma operação de resultado certo, nem uma tarefa que se possa cumprir com prazo seguro e lógica resolutiva.

O trabalho do luto, nesse sentido, é um trabalho sem fim – renova-se continuamente, vai e volta, repete-se e varia, amplia a vida e a faz ser, o que talvez sempre tenha sido, uma convivência ativa entre vivos e mortos. A espectrografia, a ciência dos espectros que se liga ao “aparecimento do inaparente” (Derrida, 1994, p. 169), é um contraponto à ontologia tradicional: em francês, *hantologie*, o termo para a assombrologia derridiana, soa identicamente à *ontologie*, estabelecendo assim um jogo de palavras de sentido crítico, segundo o qual a estabilidade do ser e da metafísica da presença passariam a ser instabilizados com a proximidade sonora e conceitual que tem com os fantasmas. Esse campo de estudos, inaugurado pela proposição de Derrida, volta-se para a zona indeterminada das presenças fugidias e das ausências maciças, que marca tantas áreas do saber e tantas práticas sociais – imiscuindo-se, desde Marx, na teoria do valor e do fetiche, de um lado, e nas reflexões sobre o sujeito e a linguagem conduzidas por Freud e a psicanálise, de outro.

Esse conjunto de ideias diz respeito, de modo radial, ao que sucede na poesia de Marília Garcia. O seu livro pode ser definido com uma viagem ao mundo dos mortos, ou ainda uma expedição incerta aos lugares incertos habitados por espectros, seres cuja presença se prolonga e se desdobra para a poeta, mas cuja materialidade e duração não obedecem mais ao mesmo regime de sentido que rege os encontros e relações convencionais. Para lançar luz sobre esse território problemático proposto pela poeta, território

simultâneo da perda e da reinvenção da vida, será preciso retornar, uma última vez, aos sons e aos ecos. Retornar à música e sua importância decisiva, ainda que esquiva, em *Expedição: nebulosa*. O eco volta sobre o som, confunde-se com ele e o indetermina. Repetição-em-diferença. O eco é então como o pensamento. Refletir é mentar – fazer da mente a câmara de ecos em que as ideias se refletem, e chocam, e se espatifam – revolvidas, escrutinadas. O eco é o pensamento que acontece em movimento, que vai se desdobrando em ondas sucessivas depois de ser tocado pelo rumor de um evento, pela tensão com uma coisa ou um corpo. As ideias como reverberação pulsante do mundo.

Uma outra definição para o eco vai dizer: eco é rumor – barulho surdo e abafado. Ou ainda: presença inquietante, espectral. Essa palavra está agora associada a uma aparição incapturável; um borrão cuja nitidez é impossível. Roland Barthes, em *A câmara clara*, ensaio clássico sobre fotografia e morte, vai dizer que as imagens fotográficas têm, em si, um *spectrum*, isto é, uma condição inquietante, que tem a ver com o espetáculo (uma das raízes da palavra espectro, como se sabe), aquilo que dá a ver, produz e apresenta imagens. O *spectrum* da fotografia, e é isso o que interessa a Barthes, tem algo de terrível, porque está sempre ligado ao “retorno do morto” (Barthes, 1984, p. 20). Os mortos retornam em cada fotografia, mas é uma volta enevoadada, nebulosa. Nada de coisas (ou ideias, ou sons) claros e distintos. Espectro, *spectrum*, como o eco, é também confusão. Indefinição relativa, aparição estranha. Ou impureza acústica, falsete. É o som que não se percebe bem – ou não se percebe de modo algum. Impossível distingui-lo, afinal, de outros sons. É como a sombra do morto – rastro de uma presença irrecuperável, um objeto (a fotografia), tão somente indicial: “a fotografia fala [...] com certeza *daquilo que foi*” (Barthes, 1984, p. 127, grifo do autor). Em certas ocasiões, misturam-se o som emitido e a sua reverberação. Não se percebe, mas lá está. É como o tempo – o rumor do tempo. O tempo é um motor de baixa rotação que se move subterraneamente – em meio ao qual tudo o mais que existe vai fervilhando. Quase em silêncio, esse motor rumoreja: opera por sob as coisas. Enraíza-se.³ Ecoa por baixo da terra, por assim dizer. É preciso, talvez, colar o ouvido no chão para senti-lo (o tempo).

Ou então, ainda para senti-lo de outro modo, mais próximo, seria necessário ainda descer “*para o centro da terra*” (Garcia, 2023, p. 83, grifo da autora) – fazer o percurso de uma frase lembrada que escapa da superfície inerte dos dias e perfura o corpo; a partir de um mote específico, a memória começa a ecoar sem parar. Propaga-se e vai preenchendo todo o território interior – a memória, como a consciência que se tem de si e dos outros no tempo, desdobra-se: permite reconhecer a si e aos outros, permite também

³ Marília Garcia, no poema “Então descemos para o centro da terra” anota: “fico imaginando debaixo da terra / o eco das memórias de cada uma / das raízes” (Garcia, 2023, p. 102).

estranhar tudo o que está ao redor. Diante da perda, diante do trabalho do luto, a memória ocupa o espaço deixado por aquele que não existe mais e, em algum momento, pronunciou as palavras que ecoam na lembrança. *Uma frase distraída / feita só para pontuar o / movimento* (Garcia, 2023, p. 88, grifo da autora) diz a poeta. As palavras pronunciadas ao acaso pela mãe, sempre que desciam ao universo subterrâneo do metrô, voltam e ganham novos significados. Às vezes, uma frase lembrada é o que basta ou é a única coisa que restou. Uma frase: um refrão. Senha de passagem, amuleto ou chamado. Ponto de ligação entre o íntimo (a dor da perda de um parente) e o público (a dor acumulada por um conjunto amplo e incerto de pessoas num intervalo mais ou menos largo de tempo).

Essa mesma frase, repetida e rearranjada pela escrita, sustenta-se como um verso. Passa, de uma frase ritmada dita ao acaso (*Então descemos para o centro da terra*), para outro registro: lembrada tempos depois, a voz que a emitiu já definitivamente perdida, a frase (agora um verso, ou mais que isso: um dodecassílabo, o verso por excelência, com seu corpo longo, ritmo marcado e aspecto grave) penetra fundo na consciência e ali fica ecoando, indo e voltando, modificando-se a cada turno. Não é mais uma frase que pontua um deslocamento urbano: é agora um convite para descer ao mundo dos mortos – realizar uma catábasis. *Eu penso que a memória entra pelos olhos*, anotou uma vez Herberto Helder, poeta português que pensava a partir do cinema (cf. Helder, 2014). Em seu livro, Marília o repetiu, transformando, porém, o dito: “*a memória entra pelos olhos e vemos*” (Garcia, 2023, p. 103, grifo da autora). É como se ela dissesse “a memória entra também pelos ouvidos”. Transforma-se o amador na cousa amada. Transforma-se o amador. Transforma-se, aquele que lembra, em noite extintora (de novo, aqui, é Herberto Helder quem diz, ecoando Camões e as lições de todos os poetas místicos, sem esquecer os surrealistas). A memória entra também pelos ouvidos. E reverbera. E estronda. E transforma-se, finalmente, em escrita. Da escuta à escrita. Da leitura (uma outra forma de ouvir) à escrita. Passagem. Eco. A escrita como máquina de ecos.

II

Marília Garcia, artista profundamente ligada ao espaço e a tudo que pode transformar o espaço em texto (“engano geográfico”, “topografia das lágrimas”, “Paris não tem centro” e “parque das ruínas” são alguns dos títulos ou imagens que utilizou e que singularizaram o seu trabalho poético e performático), tem se voltado, nos seus textos e apresentações mais recentes, para a notação circunstanciada do tempo. Escrever o tempo é, como se sabe, a tarefa fundamental da poesia lírica. Inscrever o sujeito no tempo, e não nos fluxos unidirecionais da História, é a base da experiência poética da linguagem.

Ao poema, cabe o instante – a sua reinvenção como revelação epifânica ou a escavação multidirecional do tempo, seja em direção ao passado e à memória, seja no rastro do futuro, especulando ficcionalmente o que pode vir a ser.

Expedição: nebulosa, vem se realizando em torno da busca e da reelaboração contínua de eventos específicos, acontecimentos cujos indícios o sujeito da escrita percebe refratados em toda parte, em si e nos objetos, nas leituras que faz e na trama dos dias e das ações mais comuns da vida. A narratividade que atravessa os seus poemas vem daí, dessa tentativa de recolher e alinhar com os recursos da escrita ficcional, que, no entanto, também se entremeia com as divagações especulativas do ensaio e as derivas das intervenções performáticas e das “instalações de palavras” (cf. Porrúa, 2021, p. 41), o fluxo que arrasta os eventos fundamentais: a morte, o nascimento, as viagens, o percurso tortuoso da criação artística, passagens da infância e do convívio com os amigos. Procurando conectar os fios soltos da vida e da memória, a poesia da autora faz-se a partir de um processo de experimentação tateante que toma a linguagem como laboratório de testes e os eventos que formam a matéria dos poemas como ponto de interrogação. A incerteza paira sobre todas as coisas, e a poeta vai como que tecendo associações de ideias e imagens em torno dos nós fundamentais do texto, adiando o momento de nomeá-los mais claramente, circunscrevendo, ao redor deles, um halo complexo de hipóteses, comentários, associações de ideias e narrações parciais.

Expedição: nebulosa, como já ficou dito antes, é um livro de recordação e luto. Recordação, como se sabe, é fazer passar novamente o mundo pelo coração. São três os eventos que reverberam em toda a estrutura de *Expedição: nebulosa*: a morte repentina e brutal de um amigo, Victor Heringer, deixou em aberto, interrompido e sem resposta um diálogo pessoal e criativo; o nascimento da filha Rosa, irrupção furiosa de vida, a tatuagem de um sim no centro das perdas, naquilo que parecia uma época marcada pelo fim e pela desagregação de certezas e zonas seguras; e, por fim, a morte da mãe, cujo apagamento foi se dando aos poucos, trazendo consigo uma maré de recordações – todo um rol de associações que envolviam pequenas violências testemunhadas na infância, lembranças da gestação da filha, passagens do Rio e a evocação mais ampla de mortos e vítimas de outra época, muito anterior à perda experimentada pela poeta: os torturados, assassinados e desaparecidos da ditadura civil-militar brasileira (1964–1985). Eles emergem, no livro, em meio à vivência de uma dor muito pessoal, e sua lembrança expande a experiência, lança-a em direção às fraturas ainda hoje presentes na sociedade brasileira.

O luto, trabalho de reinvestimento libidinal e de energia em torno do objeto perdido (cf. Freud, 2010), impõe transformações e sobretudo continua no tempo, prolonga o tempo passado, dilata a experiência. Transforma-se o amador, que precisa desligar-se daquilo que ama e que

agora está perdido, e transforma-se a coisa amada, que tem de passar de membro-fantasma, ausência lancinante que impede a vida de continuar, a memória incorporada, amuleto que traz a perda para dentro do sujeito – sempre conforme o raciocínio “Luto e melancolia”, cujo componente clínico e cujo horizonte patologizante são bastante visíveis. Feito o trabalho do luto, o sujeito seria capaz de transformar-se em plataforma possível para novos começos: “o fim aqui é um / sim”.

Proposto o problema de outro modo, no entanto, seguindo na esteira de pensadores como Jacques Derrida, Vinciane Despret ou Mark Fisher,⁴ é possível considerar que o luto não procura apagar, mas trazer para o mundo dos vivos a presença dos que se foram. Torná-los presentes, não os apagar para se livrar deles e de todo o peso que representariam, para uma retomada positiva dos ritmos da vida presente. Nesse sentido, a operação de alargamento e passagem feita pela poeta em “Então descemos para o centro da terra” é exemplar daquilo que pode ser, nessa perspectiva política, o trabalho do luto. Em meio ao sofrimento individual, o sujeito da escrita amplia o escopo das lembranças: da perda familiar, particular, e vai à dor social, às perdas coletivas que toda a comunidade conheceu nos anos de perseguição e extermínio dos opositores da ditadura.

O circuito da memória e das ações performáticas relatadas no poema, que envolvem a construção de uma mapa de raízes que se erguem do chão, vindas das árvores do bairro do Paraíso, em São Paulo, conhece uma inflexão particular na décima quarta parte do texto:

meu percurso termina
no dia que conheci o trabalho
operação tutoia
de fernando piola
em 2007
piola propôs à delegacia que fica na rua tutoia
fazer um “trabalho paisagístico” no jardim deles
seria um trabalho que duraria um período de vários meses
pois era preciso tratar o jardim plantar e esperar
as plantas crescerem

ele removeu parte das plantas do jardim da dp
e plantou em seu lugar sementes de espécies

⁴ A referência aqui é o livro *Fantasma da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*, de 2022.

com a folhagem vermelha
conforme as plantas foram crescendo e saindo da terra
sua folhagem foi aparecendo:
e o contorno do prédio onde antigamente funcionava
o doi-codi foi ficando todo vermelho
o prédio parecia mergulhado no sangue que tinha sido
derramado ali
piola fez o vermelho passar pela raiz

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

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

a memória entra pelos olhos e vemos

nele a elegia inversa não é apenas
um gênero poético
mas *político*
(Garcia, 2023, p. 102-103, grifos da autora).

Os fantasmas de outra época materializaram-se no presente do poema, levantando-se, quase literalmente, como desdobramentos das raízes de árvores, e arbustos, e flores intensamente vermelhas; brotaram do solo do passado por intermédio de uma ação performática-conceitual da qual Marília Garcia se apropriou e que quis assinalar, no momento histórico brasileiro em que foram escritos os poemas, os anos do governo de extrema-direita que engolfou o país entre 2019–2022, aquilo que nesses anos e nesse projeto de poder havia de repetição cega, pura iterabilidade, em relação aos anos da ditadura civil-militar brasileira. A retomada dessa intervenção artística que buscou resgatar simbolicamente o sangue das vítimas que sofreram no DOI-Codi, o principal centro de detenção ilegal e violência repressiva, patrocinado pelos militares entre as décadas de 1960 e 1970, acentua o caráter crítico do livro da autora, voltado não apenas para a memória histórica, mas também para a discussão do momento presente.

Se a performance retomada por Marília se realizou como ato de sabotagem das políticas de desmemória que vigoram no Brasil e como

recuperação ritual do sangue derramado, em *Expedição: nebulosa* a intervenção encaminha-se para outra direção. São os sons das raízes das árvores da rua Tutoia que estão no foco de ação de Marília. Essas raízes recordam os mortos, é claro, mas elas perfazem também, em sua trama vital, o caminho de descida em direção ao fundo. Elas estão ligadas à jornada subterrânea da catábasis. As raízes trazem do fundo o som lento e grave do que existe no abismo do chão. A intervenção que a poeta faz e anota – “eu observo e anoto” (Garcia, 2023, p. 85) – quer registrar, com o auxílio de um microfone e um gravador, os ruídos que vêm de baixo, do espaço invisível onde se confundem raízes e cabos de fibra óptica, mas também do mundo dos mortos, de certa maneira. As raízes repetem, de modo evidentemente transformado, o chamado contido no verso-título do poema, “Então descemos para o centro da terra”. As raízes descem, mas trazem de volta algo do que estava oculto, lançando-o à luz do dia e ao circuito das coisas vivas. É como se as raízes e todas as plantas daquela performance, em seu ciclo vital, perfizessem os movimentos involuntários do trabalho do luto: descer, mergulhar na obscuridade, procurar lentamente o caminho da luz, trazer à tona, transformado, aquilo que pertence ao reino dos mortos, como uma catábasis – roubar dos mortos aquilo que parecia estar definitivamente perdido.

Repetidas, revividas – as circunstâncias do livro parecem estar em desacordo com o vivido. Mostram-se incertas, estão cercadas de dúvidas. Não reconstroem o passado na sua inteireza: são retalhos de frases que vem à tona como versos e são reescritos aos arrancos, em associação vertiginosa com outros tempos e outros sentidos, conversas interrompidas que ficam sem resposta, projetos criativos que não podem ser retomados – mas geram novas ideias, desdobrando-se em diferença. *Expedição: nebulosa*, bem como o livro anterior de Marília Garcia, *Parque das ruínas*, estão imbuídos da tarefa de deixar falarem os mortos. Tudo o que, nesse livro, passa novamente pelo crivo do coração não permanece ileso. Indetermina-se. Ganha densidade e profundidade, passa a ser matéria de especulação, fonte de novas perguntas e de procura.

Expedição: nebulosa – o título do volume oferece uma síntese não do seu sentido, mas de seu método de trabalho fundamental: no presente da escrita – uma escrita que só pode ser pensada no presente, uma vez que se dá a ver como atividade processual, que expõe os meandros que a vão formando no momento mesmo da representação da escrita que aqui tem lugar; e também: o elemento performático que atravessa a escrita só pode ser pensado numa espécie de presente contínuo, uma vez que escrever, nesse livro, é relatar uma ação que, estando na base do movimento que deflagrou a composição do poema, vai repartindo-se em outras ações, debatendo-se em novos movimentos que levam sempre de volta à torrente da escrita, que assim

parece ir retroalimentando-se. O que é o mesmo que dizer: atualizando-se, criando o efeito do presente imediato que se transforma em ato criativo.

Expor a si enquanto se faz, mover as engrenagens do texto, no mesmo momento em que parece inventá-las. Isso é escrever sem regras e em risco. É ignorar, mas não de todo, as restrições e limites dos gêneros literários, antes tomá-las como um convite e um horizonte – porém nunca uma regra. Poema, ensaio, narrativa – experimentos improváveis, isto é, aqueles que não podem ser reduzidos a fórmulas demonstrativas. Improbabilidade é acaso e aventura. É fazer da escrita o cenário (ou o território, mesmo com as implicações políticas do termo) propício para a partilha da incerteza – escrever, nesse espaço problemático, nunca será apenas relatar o que está pronto e tem sentido acabado, mas ofertar ao leitor o que oscila informe e perturba pela sua indecidibilidade.

Trata-se de uma poética do exame e da medida e, por isso mesmo, uma poética do corpo. Mas não é o caso, na poesia de Marília, de uma retomada dos ideais do desregramento dos sentidos, nem da formulação de uma linguagem que emule e acompanhe as descobertas que a carne e a imaginação vão fazendo à custa da destituição da consciência, do eu e da razão. Essa é uma poética do corpo, mas também do pensar dele inseparável. É o próprio pensamento que vai se pondo à prova na poesia de Marília Garcia, o que se dá por meio do estabelecimento de dispositivos criativos de matriz conceitual, oriundos da *conceptual art*, que buscava transformar o discurso sobre a arte no próprio objeto artístico, e que vão dando à linguagem da autora a dimensão ao mesmo tempo de descrição e de comentário explicativo, de relato do processo e de narrativa de ações sucessivas, que se vão encadeando no tempo e no espaço em redes associativas, como derivas ou jogos significativos cujas regras são, elas mesmas, a base de todo o trabalho criativo.

Essa poesia tateante e de testes, de natureza processual e entrançada, na qual um evento leva ao outro (sem que haja aqui uma lógica de causas e consequências estritas), um verso leva ao outro, uma citação ou episódio conduz ao outro, as conclusões (os desfechos, o fechamento dos sentidos disseminados) vão sendo adiadas no mesmo momento em que as *imagens-síntese*, metáforas que transfiguram e transtornam o real, processo-base de certa escrita poética mais convencional, vai também sendo postergada em detrimento de uma linguagem insistentemente literal, que apresenta paciente e nomeia as coisas do mundo, os movimentos a empreender, a sucessividade dos gestos que se acumulam. A própria forma do texto poético da autora – quase se poderia dizer, a forma muito peculiar do verso em Marília Garcia – revela a indeterminação fundante que estrutura o seu projeto.

Às vezes alongando-se, às vezes respirando curto, o corte do verso não entrega o seu sentido – não se ajusta sempre ao andamento narrativo das

cenas-poema; não parece querer fazer coincidir som e sentido, ao fundar-se na perseguição de um ritmo encantatório; não desliza também para a prosa, resistindo a ela sempre alguns passos antes do salto, mantendo acesa a estranheza de uma fala entrecortada que lembra a cadência da voz (mas não se esgota nela), remete à funcionalização do relato ou da indicação de ações artísticas (mas não se objetiva em tantos momentos), nem se modela a partir dos fragmentos e citações que a atravessam e costuram. A frequência do verso em Marília (no sentido de um fenômeno físico, com rotação e velocidade específicas) permanece em movimento, experimental a cada passo, ajustada à matéria e à experiência poética particular que vai se escrevendo. Está aberta e radicalmente indeterminada a forma de seu verso: é como o ajuste da perspectiva (ora perto demais do objeto, ora deslocado dele e em sobrevoo) que tem lugar no ensaio; ou ainda: os seus versos têm os mesmos torneios verbais imprevisíveis (em extensão e efeitos) das frases de uma ensaísta hábil.

O ensaio (como o poema) é a forma da incerteza (cf. Starobinski, 2018). Caixa de ressonâncias, laboratório de ideias, sons e imagens, o ensaio multiplica perguntas e torna opacas as ficções que são criadas para conferir legibilidade aos acontecimentos. O luto talvez seja o território de tudo que não é mais seguro, porque foi tocado pela instabilidade de tudo que fenece e, ainda assim, tem de continuar. Avançar, aos tateios, no espaço da indeterminação das formas e dos textos, como faz a autora, não se separa, neste seu último livro – e nos poemas que continua a escrever, das performances que continua a realizar – do avançar lentamente, a passos inseguros, mas de olhos e ouvidos abertos, no mundo ífero das coisas perdidas – aquelas que, a qualquer momento, podem retornar, intempestivas, e emergir, endereçando-se ao presente e ao desconhecido.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAGE, John. *Silêncio*. Trad. Beatriz Bastos e Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução: Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam*. Tradução: Hortência Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2023.

- FISHER, Mark. *Fantasma da minha vida*. Tradução: Guilherme Ziggy. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Ensaio de metapsicologia e outros textos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194.
- FRIAS, Joana Matos. Tudo o que em mim pensa está filmando (Marília Garcia em câmera lenta). In: FRIAS, Joana Matos. *Oscilações*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2023. p. 241-276. (Coleção Documenta).
- GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- PAZ, Octavio. O ritmo. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 56-73.
- PEDROSA, Celia. Com o coração na mão. In: DASSIE, Franklin Alves; GLENADEL, Paula (org.). *Poesia e gesto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023. p. 111-146.
- PORRÚA, Ana. Emplazamiento y ruina: trayectos del poema de Marília Garcia. *Estudios de Teoría Literaria*, v. 10, n. 21, p. 30-43, 2021.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? Tradução: André Telles. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018. p. 12-25.
- TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

Gustavo Silveira Ribeiro. Professor de Literatura da Faculdade de Letras da UFMG e um dos editores da *Ouriço – Revista de Poesia e Crítica Cultural*.

E-mail: gutosr1@yahoo.com.br

Declaração de Autoria

Gustavo Silveira Ribeiro, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 07/01/2026

Aceito em: 03/03/2026