

Poéticas do excesso: Adília Lopes e Marília Garcia

Poetics of excess: Adília Lopes and Marília Garcia

Letícia Costa e S. Ferro, Goiandira Ortiz de Camargo**

**Universidade Federal de Goiás (UFG)*

Resumo: Sabe-se que a produção lírica contemporânea vem se afigurando de forma tão diversa quanto dispersa, dando mostras de que mais é mais. Quer dizer: quanto mais aberta a toda sorte de estofo estético tanto melhor. Assim, este trabalho busca, por meio do emprego multiplicado da palavra excesso, pensar como isso se dá, especialmente, na poesia portuguesa e brasileira, na inscrição de Adília Lopes e Marília Garcia, respectivamente, nelas enfatizando a crise que as arruína, no que diz respeito às suas tensões. Estas, por sua vez, nos mostram que a noção extremista acaba não poucas vezes imputando à poesia contemporânea a ideia de anacronismo, ou, mesmo, de insuficiência, ainda que, não raro, se parta de tal noção para balizar criticamente a escritura dos versos.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Diversidade-dispersão. Excesso. Tensões.

Abstract: It is known that contemporary lyrical production has been represented in a diverse and dispersed way, showing that “more is more”, that is to say, the more it is open to all kinds of aesthetic padding the better. Therefore, taking such fact into consideration, this work aims at observing how the word “excess” is used in Portuguese and Brazilian poetry, written by the authors Adília Lopes and Marília Garcia, respectively. The analysis attempts to observe the crisis that has ruined these texts in what comes to their tensions. These poems, therefore, shows that an extremist notion might grant to contemporary poetry the idea of anachronism or, in the worst case, insufficiency, although such notion might be used in a critical way to guide the writing of the verses.

Keywords: Contemporary Poetry. Diversity-dispersion. Excess. Tensions.

*Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si,
para poder dar à luz uma estrela dançante.*

NIETZSCHE, em *Assim falou Zaratustra*, p. 41

La poésie est une religion sans espoir.

JEAN COCTEAU, em *Journal d'un inconnu*, p. 15

1 Onde a crise, o verso

A começar pelas asseverações feitas por Marcos Siscar (2010), em seu ensaio *Poetas à beira de uma crise de versos*, em que se toma nota de tensões que acercam a produção poética mais recente – estas aclaradas sobremodo pela história, pela legenda à filiação vária e, senão pela renúncia, ao menos, pelo ajuizamento reparador, do novo enquanto signo imprescindível aos canais legitimadores da arte –, é que se pode cotejar o *modus operandi* do poema neste tempo “crísico e de transes vulcânicos” (Edgar Morin), de “pós-utopia” (Haroldo de Campos), de “modernidade tardia” (Anthony Giddens), de “modernidade líquida” (Zygmunt Bauman), que compreende a contemporaneidade. Entre diversa e dispersa, a forma poética, hoje, vem figurando ora antinômica ora imbricada, donde o extremo, ao seu encontro, acaba não poucas vezes imputando-lhe a ideia¹ de anacronismo, ou, mesmo, de insuficiência; porém, não obstante, não se pode, ainda assim, furtá-lo da condição de baliza do ponto de partida das análises. Nesse aspecto, Siscar propõe que as tensões não superadas sejam reativadas, nelas buscando relançar a leitura da tradição, numa atribuição de sentidos outros “a fenômenos cuja interpretação histórica já ficou muito gasta ou indigesta” (2010, p. 103). Com efeito, o crítico trata com sopro relativista a afirmação do poeta Luis Dolhnikoff, para quem, a poesia contemporânea denega a contraposição de tendências antes por ela testemunhada, a saber: a visualista e a verbalista.

Mais: Dolhnikoff, conforme avisa-nos Siscar (2010), defende que do Concretismo para cá, com o ocaso das vanguardas, a “poesia visual” fora abdicada, distando daí possivelmente qualquer nome da alcunha de “poeta visual” – em que pesem os *sites*, as revistas literárias, peças de produção isoladas – para que se retornasse ao verso “por inércia”. O termo aspadado não apenas codifica o modo normativo de reprodução de uma citação, mas

¹ Artigo – exceto os poemas e citações – redigido em grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

segue explicitando o mote interessado à elaboração crítica de Siscar (2010), como, também, e, tanto melhor, ao que pretendemos com este estudo: discutir alguns dentre os vários *excessos*, seguidos de seus desdobramentos, em que a poesia contemporânea se encontra envolta, passando em revista para isso dois casos exemplares: o da poesia portuguesa e o da poesia brasileira, representados, aqui, respectivamente, pelos escritos de Adília Lopes e Marília Garcia.

2 Onde o verso, o excesso

Uma primeira ideia de excesso corre à conta do retorno do verso assimilado à prática inerte, mobilizado pela qualificação imprópria a ele atribuída quando inscrito na ordem refutadora das pesquisas poética e histórica, resultando por isso, como dispara Dolhnikoff, em produção acrítica. Fato é que assertivas como essas, de tão incisivas que são, impulsionam empenho contra-argumentativo já no que concerne à crença da integral viabilidade dos polos; estes que, aos olhos da contemporaneidade, resistem ao baú lacrado dos conceitos, para serem encontrados a braços com a máquina que a tudo consubstancia. Assim, as tentativas de se haver com a poesia contemporânea operacionalizam-se deliberadamente quando são atraídas pela escrita intrincada e pelo aceite da ressonância, como boas receptoras do domínio literário demasiado largo que hoje, bem mais que antes, cobra-se que elas sejam. Tão logo, não há dúvidas de que ter trazido novamente o verso à baila, fazendo cabê-lo na conta justa da poesia “tagarela, reordenadora do signo que foi pulverizado nas vanguardas de 1950 e 1960” (MALARD, 2006, p. 74), implicou assimilá-lo ao reclame crítico feito pelo momento político da época. Momento que, nas palavras de Letícia Malard, “exigia que se ouvisse o poeta” (2006, p.75) no endosso de sua loquacidade associada à “poesia de pesquisa” (2006, p. 75), isto é, à poesia de base erudita, temática e formalmente falando; que, enfim, desfetichizaria a palavra-objeto afetada de tanto radicalismo e insubmissão.

Se a retomada do verso não se encerra problematizante, segundo afirma Dolhnikoff, esta só pode ser “concebível única e exclusivamente da perspectiva [...] da vanguarda concretista, reafirmada pela afirmação do visual como espaço da história da manifestação crítica em poesia” (SISCAR, 2010, p. 104). Ocorre que o verso deixa de figurar como potência criativa apenas quando acolhido como fenômeno datado e, portanto, referencializado. Noutros termos, malgrado a pedagogia concretista tenha feito uso “da ideia do esgotamento do verso, num determinado momento, para justificar o interesse crítico de sua ênfase no visual”, isso não nos permite “minimizar o fato de que a poesia brasileira nunca deixou de ser escrita em verso” (SISCAR, 2010, p. 105). Mesmo porque é inegável a relação estreita que o próprio Concretismo guardou com o verso, qual fosse, pelo veio da criação,

pelo veio da transcrição – este, argutamente, dissipado nas muitas traduções realizadas por seus integrantes. Nesse sentido,

[...] a ideia da superação concretista do verso foi menos intensamente um fato poético do que resultado de uma força de interpretação teórico-crítica que, é preciso lembrar, dizia respeito a uma visão geral de poesia (produtiva, “verbivocovisual”), e não exclusivamente ao suporte visual (SISCAR, 2010, p. 106, grifo do autor).

Dessa feita, faz-se necessário clarear a compreensão concretista e de alcance dramático, que parece tornar crível o verso não por força de sua superação ou simplesmente de sua possibilidade enquanto forma poética, mas porque faz com que o mesmo passe ao largo da condição de inerte.

Ou seja, ao sonhar com o que se poderia fazer além do verso, o Concretismo tornou mais sensível o caráter contraditório e dramático da habitação da própria linguagem, seu elemento problemático e urgente, sua seiva histórica (“inercial”) específica, seus lugares de saturação, o dilema em que consiste a ideia de sua superação (SISCAR, 2010, p. 106, grifo do autor).

O trato pertinente à herança concretista deve, então, ser aquele que tenha como premissa não o ceticismo do verso, mas o que dele se pode decantar como pesquisa da linguagem e, por conseguinte, da história. Estando a reboque disso,

[...] o poeta melhora a percepção da dificuldade da *forma* não apenas ou não exatamente no sentido da matéria estendida no espaço, como era vista em consonância com os diversos formalismos críticos das décadas de 1950 a 1970, mas no campo de uma singularidade historicamente situada e, ao mesmo tempo, absolutamente indeterminável (SISCAR, 2010, p. 106, grifo do autor).

Dotando o Concretismo de impacto outro, desacostumado do senso comum de sua fortuna crítica, é que se consegue, finalmente, requalificar não apenas a ideia de fusão e a de concorrência entre as ditas inflexões poéticas verbais e visuais, mas também, sobremaneira, a da própria noção conceitual de forma que, como bem demonstra Siscar (2010), parece mesmo exceder o conforto das dicotomias. A unir todas as coisas, ao sabor de um “rizoma” (Deleuze e Guattari), cujos motivos, invocações e convocações exercitados têm uma mesma “finalidade sem fim” (CICERO, 2005), a poesia, sendo nossa coetânea, só nos deixa

reconhecê-la em trabalhada síntese, inflada de saberes que, antes de tudo, distendidos, valem o calor da hora da contemporaneidade.

No entanto, a ideia do fim do ciclo histórico do verso, tão veementemente atribuída ao Concretismo – ainda que nele essa ideia esteja encarnada como “grande *blefe*”, na feliz ressalva de Siscar (2010, p. 106, grifo do autor) – e que, em Mallarmé, resida sua rubrica de origem – correndo aos olhos do grande lance de dados – é pertinente à apreensão dos complexos meios de interatividade, dos quais a arte contemporânea se serve, tomando-os como parte de sua confraria. À lembrança de Mallarmé, rente a *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso], impõe-se o ensaio *Crise de vers*, também, de sua autoria, em que há a postulação do verso coagulando-se em irritação, enervação e crítica; jamais em interrupção ou colapso histórico. Para chegar a essa compreensão, é preciso, conforme ensina Siscar (2010), que se acate uma tradução menos linguística e mais hermenêutica do título do ensaio, isto é, onde se lê *Crise do verso*, deve-se ler *Crise de verso* ou *Crise de versos*. “O detalhe, nesse caso”, avisa o autor de *O roubo do silêncio*, “não é insignificante e não se restringe à variação estilística de uma preposição. A opção diz respeito, de modo mais amplo, à discussão engajada diretamente pelo ensaio” (SISCAR, 2010, p. 107). Isso porque o *de*, nesse contexto, cumpre não apenas a função ativa de genitivo, mas, e, proficuamente, a função passiva de explicitar o elemento no qual ocorre a crise.

No referido ensaio, Mallarmé confere relevo às implicações históricas que a poesia herdou com a ausência de Victor Hugo. À existência daquela, para Mallarmé, estaria diretamente condicionada à existência deste, donde a morte do autor de *Os miseráveis* não poderia significar outra coisa senão a morte do próprio verso, e, em termos mais precisos, a do verso alexandrino, em que a métrica e a rima, à época, cumpriam bem a finalidade de requinte poético. A isso se junta a crise da concepção “declamatória e encantatória da poesia”, que põe em jogo não o “abandono da linha interrompida a que chamamos verso”, mas de seus “excessos”, uma vez que a sensibilidade do presente o transforma “naquilo que é *quase* o verso tradicional, mas que não chega a sê-lo” (SISCAR, 2010, p. 108, grifo do autor), graças ao enorme saldo permitido por sua forma. Com efeito, não é impertinente afirmar que a morte de Victor Hugo, de outra parte, tenha ressoado em favor da poesia prospectiva, à medida que o verso, não mais se restringindo a um único nome, poderia singrar rumos distintos, novidadeiros, livres. Isso posto, pode-se dizer que, “historicamente, o texto de Mallarmé é muito menos um epitáfio para o verso do que um elogio do verso livre, no que este tem de atualidade (de ‘crise’) e de capacidade de mobilizar a tradição” (SISCAR, 2010, p. 109, grifo do autor).

Esse o ponto que distancia Mallarmé das operações destruidoras e bélicas propostas pelas artes de vanguarda. Estas que, no anseio do novo, propuseram a incursão pelo viés mais radical, logo confirmada pelo corte com a tradição. Já os brancos visuais que atravessam *Un*

coup de dés não desdizem o verso, ao contrário, dizem-no de modo mais alargado, cuja visualidade adquirida, numa otimização proveitosa do espaço, traça não a revitalização do verso, mas seu próprio contorno, deslocando de vez o debate conceitual. “Ou seja, se há proximidade entre o verso e o elemento espacial, é na medida em que esse espaço designa ou figura um certo tipo de organização do verso e da versificação” (SISCAR, 2010, p. 110-111). Onde a dicção, o verso: essa a equação proposta por Mallarmé, ao expandir o campo poético numa inscrição aprofundada não apenas em semiótica verbal, mas em “organização de sentido, baseada na reflexão sobre o ‘interregno’, a hesitação, o ‘entredeois’” (SISCAR, 2010, p. 112, grifos do autor). Tal afirmação dá-nos o suporte necessário para encorpar a poesia afora da forma enrijecida, não numa alternância de polos, mas numa conjugação bem tramada e jamais definitiva de todas as coisas, cuja impureza se produz à medida mesma de seus excessos.

Em suma, a forma [da poesia] não está apenas no caráter verbal ou visual, no uso de relíquias da tradição ou de transferências de suportes: está antes no acontecimento da crise, na irritação do entrelugar, ou, para dizer com uma figura própria à versificação: na experiência da “diérese” (hesitação entre corte e prolongamento, figura estudada por Michel Deguy, 2007) (SISCAR, 2010, p. 115, grifo do autor).

3 Onde o excesso, o verso arruinado

Pensando mais vagarosamente essa forma poética que se faz acompanhar de excessos, a recorrência às “travessias de gêneros”, no dizer de Maria Esther Maciel (2006), torna-se iluminadora e igualmente propositada ao chamado de uma escritura que justapõe limites e se apropria do verso livre, numa refiguração ainda mais apaixonada, que é essa vigorada na contemporaneidade. Maciel (2006) descreve, de maneira concessiva, o quadro da poesia atual, quando da impossibilidade da classificação definitiva e suficiente dos gêneros, como legitimação de sua alternância, dada a ver pela ideia de trânsito. Movimento que promove o desvio das configurações físicas legitimadoras e se coloca no “espaço sem moldura de uma temporalidade transversa” (MACIEL, 2006, p. 105), avultando sua marca, espécie de cifra, que lhe é incisiva, mas não menos problemática: a do acúmulo, e que, ainda por cima, é móbil. Se *a priori* isso supõe uma possível identidade sumária, quanto à reunião das obras de boa parte dos poetas do final século XX, num outro momento, é o que, repercutindo o dizer profético de Haroldo de Campos (apud SCHWARTZ, 2003), deixará em pânico a revisão diacrônica dessa época, a tomar nota da crescente expansão/pluralização de dicções, seja em inscrição de autoria variada, seja em inscrição de autoria singular; mas,

em ambos os casos, devidamente autorizada por esse “tempo de entrecruzamentos culturais no qual a palavra *híbrido* tornou-se um adjetivo recorrente também no campo cultural” (MACIEL, 2006, p. 105, grifo da autora).

Diante dessa profusão de dicções tão complexa, quanto dispersa e esquiva – porque com grande assiduidade nela se formam “algaravias” que ressoam a tradição como sibilina “câmara de ecos” (Waly Salomão) –, é consenso dizer que sua compreensão prescinde de aspectos quando não apenas provisórios, tumultuosos, no que respeita a conciliação dos contrários, por vezes, reiterada, de tão aportada ao lugar das incertezas. Ou ao “des-lugar” ou ao “lugar do *ex-cêntrico*”, esses os lugares ocupados pela poesia, uma vez que ela, “por definição, é clandestina, é carbonária. Isso, à primeira vista, parece não ser bom para a poesia, mas, em compensação, lhe garante um espaço de liberdade” (CAMPOS, 2010, p. 76, grifo do autor). Liberdade que tem encontrado seu endosso constantemente nas incursões da prosa dentro da poesia, fazendo com que esta tenha uma forma/fórmula cada vez mais reticente, resultante de sua verve questionadora, não obstante, carecida de resposta definitiva. Dizendo de outro modo, “cada autor experimenta as forças e fraquezas da pequena peça em prosa para descobrir que há o mesmo tanto de ambas, e que está se afastando cada vez mais de uma fórmula dada” (SCOTT, 1989, p. 286). Assim, o poema, uma vez afetado de prosa, alarga campo e alcance, gênero (estilo) e recepção, cujo influxo formal, para ser coerentemente compreendido, deve tirar proveito de noções de teor muito diverso, de sorte que sua construção, para falarmos como Foucault, se torne incrédula de todo e qualquer deslumbramento proporcionado pela taxinomia, filiando-se à “extravagância de encontros insólitos”, pois é nela onde está todo o “poder de encantamento” (2002, p. X).

Assim é que a poesia contemporânea conjectura ocupar o “não-lugar da linguagem” (FOUCAULT, 2002, p. XI), à medida que a superposição dos elementos reverbere um espaço impensável, desestabilizando as relações estáveis, mas que, de outra parte, salvasse o seu ambicioso “lugar-comum”, uma vez que ela, a poesia, é ficcional e afeita tão latentemente à ordem da linguagem. Nesse sentido, à possibilidade do impossível (paradoxo) coloca-se a disposição da experiência da linguagem (voz imaterial) entre as palavras e as coisas, tendo em conta o crivo de um olhar e de uma atenção. Se, portanto, a taxinomia nos conduz a

[...] um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações [...] (FOUCAULT, 2002, p. XIV-XV),

não é impertinente dizer que a literatura, e mais essencialmente ainda a poesia, se encontre afinada com a loucura, já que, segundo Foucault (2001), a literatura formaliza-se por meio

de uma escrita extremamente singular, que, uma vez distinta de todas as outras, pode, não raro, chegar a comprometer o código da língua, de sorte a aturdir a comunicação. Por esse motivo, compreender a literatura como “o risco sempre corrido e assumido por cada palavra de uma frase de literatura, o risco de que a frase, e depois todo o resto, não obedeça ao código” (FOUCAULT, 2001, p. 159) implica também na admissão de outro sentido à sentença de sentido acostumado. Dizendo de outra maneira: uma mesma frase, malgrado a cadeia de significantes seja a mesma, resulta em sentidos profundamente desiguais quando pronunciada de modo ordinário e quando pronunciada de modo literário. Isso porque “pode ser que, em última análise, nenhuma” das palavras que compõem a frase “tenha exatamente o sentido que lhes damos quando a pronunciamos cotidianamente, pode ser que as palavras tenham suspenso o código de onde foram retiradas” (FOUCAULT, 2001, p. 159).

O fato de dotar de loucura a arte literária, no que tange ao caráter da transgressão, não significa, porém, conferir à literatura uma inoperância de sentido, mas trazer à cena uma linguagem que consiga potencializá-lo, desautomatizá-lo ou desregrá-lo (Rimbaud), atingindo sua formalização. Que o torne, enfim, obra. Com isso, a simples experiência de escrita revolvida do *fait divers*, por exemplo, pode exercitar sua expressão com outra força, quando destinada ao espaço e tempo da poesia, deixando-nos conhecer o excesso de lexicalização que os signos podem chegar a imprimir. Gesto que, ademais, deslinda-se no exercício crítico da auto-operância poética, pois que o apuro de suas especificidades e atributos alude ao transbordamento de sentido, assinalando um para-além da reflexão: pensar *sobre* a escritura passa a ser também pensar *a* escritura, uma vez que esta refluí para dentro da “prosa do mundo” (FOUCAULT, 2002). Isso porque a simples “abolição da preposição sugere a abolição da separação e da mediação entre o pensamento e a coisa pensada. É como se o pensamento não ficasse *sobre*, isto é, acima ou, de algum modo, *fora* do mundo, para pensá-lo” (CICERO, 2005, p. 230, grifos do autor). Daí não serem nada fortuitas as afirmações que atravessam este poema de Adília Lopes:

Quanto mais prosaico
mais poético

A poesia
(escreveu Novalis)
é o autêntico real absoluto
isto é o cerne da
minha filosofia
quanto mais poético
mais verdadeiro (LOPES, 2006, p. 60),

visto que nele a poeta, ao secundar o aforismo romântico de Novalis – “A Poesia é o verdadeiro real absoluto. Isto é a essência da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro” (1992, p. 69) – teoriza a poesia como uma forma a ser vazada de prosaísmo se pretensão a recepção da verdade ela vier a ter. Dessa teoria, duas são as questões que se impõem. A primeira diz respeito aos desdobramentos encarnados pelo prosaico na poesia, que aponta tanto para o teor cursivo da escritura, quanto para a relação direta de história e arte, formulada como referência indubitável da realidade, logo, que se institua a verdade como esperado corolário. A segunda questão concerne ao fato de Adília ser descendente de Baudelaire, como bem lembra Celia Pedrosa (2011, p. 198). Tal descendência, por seu turno, é o que a faz versejar entre irônica e paródica.

Como paródico já se definiu o discurso propriamente moderno, fundado em uma autoconsciência que reivindica o outro – outro tempo, outro espaço, outra identidade, outra linguagem – para negá-lo e assim pode reafirmar-se. Como irônico, ao contrário, pode-se compreender o discurso impropriamente moderno – a ironia é sempre marca de uma impropriedade – em que a relação com o outro supõe colocá-lo mas também colocar-se a si mesmo simultaneamente em jogo, suspendendo identidades, dicotomias, hierarquizações (PEDROSA, 2011, p. 198).

Acresce-se a isso, com a devida contagem temporal que dista Baudelaire de Adília, a apropriação que esta, ao seu modo, faz daquele, quando o que se está em jogo, segundo Pedrosa (2011), são os procedimentos da ambiguidade, da reversibilidade, da transitividade e da pluralização que, mais uma vez, instauram, agora em *topos* português, a estetização profanada da poesia. Ocorre que essa relação de aproximação dos poetas é o que atribui à Adília o efeito transgressor de exceder em modelo transitivo, irresolvido, a identidade da poesia e, por conseguinte, da própria figuração do sujeito² na contemporaneidade. Desestabilizando reflexivamente, não mais em revezamento, mas a um só tempo, a experiência do real e a experiência do lírico, a autora de *Irmã Barata*, *Irmã Batata* entroniza, angustiando a influência baudelaireana, uma poesia de ênfase incerta e efêmera, de clave demolidora e, portanto, em crise. Onde a crise, a ruína. Esta, então, a partilha do fim: Adília e Baudelaire são poetas sintomáticos de fim de século e isso se torna especialmente significativo, “na medida em que o *fin-du-siècle* XIX trouxe, e continua trazendo, importante contribuição para a reflexão sobre a literatura”, mesmo aos nossos dias, “em que se confundem o final do século XX e o início do XXI e se intensificam os questionamentos

² Oportuno lembrar que o próprio nome “Adília Lopes” é a ficcionalização do sujeito civil de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, por ela própria escolhido.

sobre a herança moderna, sobre o próprio significado de herança e de modernidade” (PEDROSA, 2011, p. 197).

Daí que

O texto escrito
é a pessoa
a menos

A carta a letra
não são a pessoa

Nem sempre a pessoa
agrada
nem sempre a pessoa
é amada

Com a pessoa viva morta amada desagradada ausente presente
as cartas as letras são sempre mortas

Um mapa não é uma terra (LOPES, 2006, p. 48)

Note-se que esses versos sublinham a hesitação, redefinem, pois, o direito do poema não em ser apenas uma coisa ou outra, mas em ser as duas simultaneamente quando assim lhe aprouver. Falar do eu, aqui, apesar de sua camuflagem, é tocar na gênese subjetiva da ficção como na gênese objetiva da realidade, de modo que no poema o termo conciliatório incumbe-se de abrandar os riscos: o fingimento pessoal distendido ao poético que – valha-nos Fernando Pessoa – livra o sujeito do que foi ou do que ainda lhe continua sendo de desagrado. Dessa maneira, sobre escritos a sério ou a criar, ou, no “entre” – o que nos permite pensar num gesto de propositada, mas não menos oportuna aporia – move-se Adília. Sua expressão formaliza-se, de início, bifurcada, para, aos poucos, ir demonstrando que o sentimento das “identidades perdidas” (Michael Hamburger) no modernismo instaurado pode imprimir-se de forma ainda mais dispersa na contemporaneidade. A geografia, epistemologia que se assume delimitadora de territórios, nesse caso, serve-se do literário; por meio dele, a poeta então dedilha o incerto, o diluído, a desordem. Torna a poesia o lugar vertiginoso, de onde se fala monoliticamente a realidade/a verdade. Modo estéril de (se) categorizar.

No trato com a forma de pensar *sobre/a* poesia, Marília Garcia, de outra parte, parece corroborar com a poeta portuguesa, ao versar em sentença um tanto aproximada:

Le pays n'est pas la carte,

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

II.

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

III.

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

(pode ser apenas a janela
aberta que carrega os papéis) (GARCIA, 2007b, p. 31-32)

que do francês para o português investe-se desta incisiva fala: “O país não é o mapa,” nela desassimilando a poesia de qualquer fronteira. O descarte do mapa, como Adília o fez. De seus limites arrancados do espaço ao lírico que se articulam os versos: essa a medida da subjetividade no poema, predominantemente terceirizada. Não se insurgirá daqui, porém, uma escrita impessoal: a transferência para outrem é apenas parte da transitividade, que funciona como dispositivo encorajador da prosa, sendo a outra, espécie de fenomenologia do mundo, experiência de consciência desse mesmo mundo, que, deliberadamente, renuncia habitá-la, porque vagueia (des)orientada pela atribuição de seus próprios sentidos. É nessa incursão imprecisa, saltada à vista tanto na perda espacial quanto temporal – posto que à história narrada no passado, agregam-se falas conjugadas no presente –, que vemos a linguagem sendo conduzida a uma empreitada para lá de aturdida, pois assinala certo vazio, o qual acomete o sujeito, quando da revisão de seu deslocamento a esmo somado ao imperativo: “não pensa/ nisso com frequência”.

Não é inopinado o fato de Marília Garcia ter ido buscar no francês – idioma estrangeiro aos demais versos escritos em português, que compõem todo o poema – a forma, nada aplainada, de dizer o estranhamento que está por vir, como se fosse um aviso prévio, revelado em efeito dominó: onde uma língua estrangeira, onde o percurso estrangeiro. Percurso afeito ao estranho, ao desconhecido. Uma viagem sinuosa, de esgarçado destino, cuja frente pressupõe que esteja não um “sujeito turista”, isto é, aquele que literalmente mapeia toda a trajetória, mas um “sujeito viajante”, o que tanto “dispensa limites” quanto “concorre ao perigo” (CALIXTO, 2007). Firma-se, assim, o efeito de linguagem tão somente cabível ao enunciado literário, que, não por acaso, imprime-se inspirado no poema. Do poeta – também, não por acaso, francês – Emmanuel Hocquard³, Marília se vale, ao conceber a criação, tanto quanto ele, como “espaço de passagem”. Concepção que se traduz no “gesto de nomear as coisas para separá-las e o modo de reuni-las através da ‘frase’”, donde “aparece aquilo que as separa e simultaneamente as une” (GARCIA, 2008, p. 239). Como o que interessa, nesse caso, é menos o *quê* e o *onde* que o *como*, a percepção da travessia passa a obedecer ao indicativo lírico, nele pesando as tintas, sua forma de exceder o limite da realidade, conquanto isso lhe valha alguma “margem de erro”. Uma vez excedido tal limite, o poema se dispersa, como papéis jogados à janela, e oferece àquilo que é imanente à arte, o seu modo de ser insubstituível, à medida que nela estão contidas, “melhor do que ideias, *matrizes de ideias*”, conforme bem lembra Merleau-Ponty (2002, p. 118, grifo do autor). Ou seja, a arte “nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, ela nos

³ Emmanuel Hocquard é apenas um dentre tantos nomes que compõem, direta ou indiretamente, a poética de Marília Garcia. Nela, é recorrente, ainda, a presença inspirada, apropriada ou encarnada de outras referências, como é o caso do poeta e ativista norte-americano George Oppen, da fotógrafa francesa Lise Sarfati, da poeta marginal Ana Cristina Cesar.

ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 118). Este o motivo pelo qual acaba fazendo com que a arte se assente em riscos: a necessária redefinição de seu valor ambíguo e irreduzível. De “defeito provisório” – do qual ela possa querer livrar-se – passa a “preço que se deve pagar para ter uma linguagem conquistadora, que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 118-119).

Guardemos, pois, essas afirmações com o máximo de zelo ao lermos os dois próximos poemas:

DE CIMA

sair outra vez nesta
direção: é escuro, em alta
velocidade no meio dos faróis
bem-vindo a este mapa
embora ele não indique
um acesso a
 algo real. como uma
superfície recoberta de cores
e uma faixa de movimento
atravessando com suas patas de
oceano. não sabe realmente
a direção dos peixes no aquário ele dizia
personne ne sait vraiment mas falava de um
radar ou algo
com ondas parecido com o dia
de definir o som da sua voz. como
o apego pela caixa de cartões
perfurados guardada sob a cama
ou ver tudo em 3D ao sair do
táxi: move as nadadeiras
azuis, o cabelo escorrido pelo ombro
lembrando de subir o túnel
da vila suíça e lá no alto, como nos andes,
um lago de seres coloridos
teria dançado com ela
a menina de vestido laranja
eram iguais os dias e a voz ecoava
pelo microfone sem definir
nenhum som. (GARCIA, 2007a, p. 63)

de Marília, e este, de Adília:

Dois poemas sobre a minha rua

Quando encostam
ou abrem
o portão
do Pátio do Duarte
na minha rua sossegada
à tarde
é como se músicos
afinassem os instrumentos
antes do concerto

Nas grades
pintadas de verde
do quartel
a glicínia
de flores lilases
encaracola (LOPES, 2007, p. 7)

No primeiro, note-se que a experiência poética – em nome das coisas que excedem a realidade, de singulares e inusitadas que são, porque se inscrevem no marcador artístico – mostra-se afim da imagem, seguindo o contorno, extensão e ângulo do olhar de quem a experiência/ experienciou, deixando, pois, a relação sujeito-objeto estreitada: tanto mais se supre o intervalo existente entre eles, quanto mais, perceptivelmente, aparentam ser uma só coisa. “O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência”, de modo que basta uma primeira aparição para que o sujeito a retenha e a suscite, seja recordando-a, seja sonhando-a, como a meio caminho entre os tempos: “o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 2000, p. 19). Na memória das imagens, na permuta da nitidez para o obscurecimento, graças ao achado da recordação que a todas as coisas modifica, é que o sujeito, visivelmente afetado, dá a ver correções de ordem múltipla, coleções de júbilo, revisões de tormenta, algum resgate de candura etc. A poesia de Marília diz muito desse processo resultado quimérico que se está buscando compreender, ou seja, a experiência excedida de “um acesso a/ algo real”. Na linguagem que se adensa no sentido da visualidade – “como uma/ superfície recoberta de cores/ e uma faixa de movimento/ atravessando com suas patas de/ oceano” –, o poema estrutura-se, advertindo uma constelação de imagens não decalcada do modo de ser das coisas, de sorte que sua apreensão se dá por meio do dado e fundamentalmente de sua construção. Soma que, ao fim e ao cabo,

resultará em produto imaginário. Assim, o dado que se chegar ao sujeito e nele persistir – pois “toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir” (BOSI, 2000, p. 20), pode muito bem fazê-lo “sair outra vez nesta/ direção”, ainda que assombreada, porque lhe soa desconhecida (“*personne ne sait vraiment*”), ou mesmo o oposto, ainda que previsível, quando comparada ao deslocamento dos peixes, no pequeno espaço de um aquário, como à informação de norte que um radar possa oferecer. Como no *Le pays n’est pas la carte*, a viagem subjetiva encerra-se sem qualquer cartografia: no lugar do mapa, as afecções, reveladas desde a escuta querida “de um radar ou algo/ com ondas parecido com o dia/ de definir o som da sua voz” ao simples “apego pela caixa de cartões/ perfurados guardada sob a cama”.

Com efeito, focar todas essas imagens é também sinalizar para o que de comum no coração de todas elas há: a coloração rítmica e aleatória que se condensa no saber subjetivo e sensível. Que essas imagens perfazem-se noutras, como em um “jogo de alianças e negações que lhe dá aparência de mobilidade” (BOSI, 2000, p. 26), é fato que prescinde de todo esforço lógico empreendido por uma concepção de história, cuja práxis se define linear e objetivamente. Logo, a alta velocidade no meio dos faróis, uma superfície recoberta de cores, o movimento das nadadeiras azuis, a menina de vestido laranja..., são o capricho de Marília e sua imaginação poética que não é “um sulco riscado pelo desejo” (BOSI, 2000, p. 26), mas o acúmulo de muitas imagens postas a serviço do movimento de reprodução de sua consciência e, por que não dizer, na hora de seu devaneio? Não obstante, no que respeita a essa particularidade, ainda na esteira de Bosi (2000, p. 27-28), gostaríamos de esclarecer duas coisas: 1) que os sonhos podem ser a ponte de toda criação e 2) que “as efígies do cotidiano, as ficções da vigília e os fantasmas do sonho com todo o seu tesouro de um saber sensível” não podem constituir-se como acervo de qualquer experiência cultural se não forem trabalhados em processo de expressão, dado pela palavra articulada. Mais uma vez, dá-se a palavra à palavra, no seu modo mais transubjetivo, quer dizer, no seu modo de elidir o intervalo entre corpo e objeto. Entre sujeito e mundo.

Prova disso é que *Dois poemas sobre a minha rua* também concorrem para o acesso ao real em fala que não a geográfica propriamente dita – como se pode imaginar pelo título – a não ser enquanto ponto de partida a ser logo superado, excedido. Dividido em duas estrofes, o poema de Adília dá-se a conhecer, portanto, menos localizado e mais crítico, mas uma crítica dada à conta dos fragmentos impressionistas que, face às expectativas ordinárias, ultrapassam em larga escala o simples retrato factual, arruinando-o e expandindo-o a um só tempo, inclusive. É, pois, entre “ironista” – a expressão é de Rosa Maria Martelo (2004) – e lírica, que a poeta insurge-se – desde logo pela forma como, acionando a tensão, sua escrita redescreve o mundo – segundo sua óptica, amplamente “compreendida no âmbito da diversidade de jogos de linguagem” (MARTELO, 2004, p. 110). À mediania sonora – na escuta ruidosa, logo desafinada e incômoda, proporcionada pela abertura de um portão, ao

que fica sugerido, de ressecadas dobradiças – oferece-se a compensação de outra ordem, a visual, transposta pela bela imagem do movimento espiralado das flores lilases que se avultam quando em contraste ao verde da grade, mesmo que esta seja de um quartel.

Neste poema de Marília:

II. rue de fleurus

daquela janela, a placa no lado
oposto da rua com as iniciais de g.
s. não ouve nada muito bem, mas ainda
deve esperar o frio muito fino, tomar o
trem a chuva o meio-
fio contornar o jardim – e ali o vendedor
de crepes tinha fechado o negócio. o livro começa
com uma pergunta ao acaso sobre esta
cidade, mas o principal nem supõe –
como chegar ao ponto de encontro
com o filme começado. todas as vezes
perdia a estação e traçava rotas
diversas (tentava explicar trocando de cabines
e ligando diversas vezes por
dia, em deslocamentos
aéreos.) (GARCIA, 2007b, p. 12),

por seu turno, novamente o *topos* rua aparece, mas, aqui, ainda mais distante de sua acepção conceitual, pois nesses versos ela se anima de acordo com as inquições, angústias e pontos de vista da mundividência, tanto mais particular, quanto universal, do sujeito. É por meio dele que sua imagem nos apresenta. A menção à janela como recorte do olhar, o paralelismo proposto a situações as mais distintas e o gosto novamente pelo deslocamento são os elementos que desarmam a discursividade linear da prosa tradicional e instauram a poesia. Poesia dissoluta, que encontra na escavação do cotidiano sua infinita existência, sempre em busca de rotas diversas, de respostas que se, por um lado, parecem inexistir sobremaneira porque hesitam entre som e sentido, por outro, excedem-se ao serem entreouvidas, de tão dissipadas que estão, quer seja, num simples filme, livro, telefonema etc.

Essa figuração de subjetividade na poesia de Marília, que tanto desce à “rue de fleurus”, como é vista “De cima”, só poderia concretizar-se com estabilidade afugentada, em “forma de movimento para em que tudo se desloca incessantemente, em viagem e em torno da ideia de viagem – lida, lembrada, planejada, sonhada, e assim mesmo também vivida em ato” (PEDROSA, 2010, p. 37). Além disso, o encadeamento dos versos dispostos numa

discursividade esgarçada, descompassada e, diga-se de passagem, pouco dada à pontuação – lugar comum de sua poética –, de muitos deslimes, enfim, é o que nos habilita situar a poética de Marília ao lado da poética de Adília, uma vez que as duas culminam com a ideia de excesso, amplamente direcionada. Tanto quanto ou tão mais que violarem gêneros, dando-lhes não apenas a coragem da prosa, mas da imagem – afinal quem ousaria negar à poética de ambas tamanha aderência visual? –, o que fazem é uma lírica eminentemente “saturada de cultura” (empréstimo da expressão de Otto Maria Carpeaux a Murilo Mendes) – muitas são as inspirações, apropriações e encarnações, de alcance e domínio os mais diversos – e, portanto, de identidade, valorada por uma subjetividade sempre em trânsito. Não encontramos em Adília Lopes e Marília Garcia apenas isso, mas um conjunto de experiências particulares que formam uma poética autocrítica expressa com astúcia e agudeza, dispersão e unidade que a natureza da contemporaneidade faculta e sua forma aprova, hesitando, pois, de excedida que é.

Referências

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 19-47.

CALIXTO, Fabiano. Três jovens poetas admiráveis: a poesia de Angélica Freitas, Marília Garcia e Ricardo Domeneck. In: *Trópico* – Revista de Cultura da UOL, São Paulo: 01. mai. 2007. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2869,1.shl>>. Acesso em: 07 jun. 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Um encontro entre Juan Gelman e Haroldo de Campos. In: _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010. p. 75-89.

CICERO, Antonio. O destino do homem [Hölderlin]. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 225-268.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. Trad. de Roberto Machado. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 137-174.

_____. Prefácio. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. IX-XXII.

GARCIA, Marília. De cima. In: *Revista Modo de usar & co.* Rio de Janeiro: Berinjela outros livros, 2007a. p. 63.

_____. *20 poemas para o seu walkman.* São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b. (Coleção Ás de colete; 17).

_____. Um teste de solidão: Passagens em Emmanuel Hocquard. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 239-247.

LOPES, Adília. *Caras baratas: antologia.* Seleção de Elfriede Engelmayer. Portugal: Relógio D'Água, 2004.

_____. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada.* Lisboa: &etc, 2006.

_____. *Caderno.* Lisboa: &etc, 2007.

MACIEL, Maria Esther. Travessias de gênero na poesia. In: _____. PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Org.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 102-109.

MALARD, Letícia. Poesia e vida social na pós-modernidade: década de 1980 - Brasil. In: _____. *Literatura e dissidência política.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 73-84.

MARTELO, Rosa Maria. Adília Lopes – ironista. *Scripta* – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro Luso-afro-brasileiros da PUC de Minas Gerais – Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2º sem. de 2004. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte01_art07.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta. In: _____. *A prosa do mundo.* Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 71-143.

NOVALIS. *Fragments de Novalis.* Seleção de Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

PEDROSA, Celia. A poesia e a prosa do mundo. *Gragoatá* – Revista de Pós-graduação em Letras da UFF – Niterói, n. 28. p. 27-40, 1º sem. de 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata28web.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2011.

_____. Adília e Baudelaire: leituras do fim. In: _____. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: Editora da UFF, 2011. p. 197-209.

SCHWARTZ, Adriano. Haroldo irmão siamesmo. *Folha de S. Paulo*, 14 set. 2003. Mais! Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200305.htm>>. Acesso em: 29 maio 2011.

SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: MALCOLM, Bradbury; MC FARLAINE, James (Org.). *Modernismo*. Guia geral: 1890-1930. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 254-262.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 103-116.

LETÍCIA COSTA E S. FERRO

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil. E-mail: icesf@bol.com.br.

GOIANDIRA ORTIZ DE CAMARGO

Professora Titular da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadora da Rede Goiana de Pesquisa em Leitura e Ensino de Poesia. Pesquisadora do CNPq. E-mail: goiandira.lettras@gmail.com.