



A citação do poema, o furo no romance: um entrelaçamento entre Italo Calvino e Marília Garcia

The Citation from the Poem, the Hole in the Novel: An Interweaving Between Italo Calvino and Marília Garcia

Marlon Augusto Barbosa

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

marl.augustbarbos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2312-3110>

Resumo: O objetivo desse ensaio é mostrar que tanto o livro *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), do escritor Italo Calvino, como o poema “Blind Light”, publicado no livro *Um teste de resistores* (2014), de Marília Garcia, estariam elaborando uma espécie de esboço, teste, deriva: no primeiro, esboço, teste, deriva de leitura, no segundo, esboço, teste, deriva de escrita. Em outras palavras: neste ensaio, a partir do encontro entre esses dois autores, seria preciso pensar como o romance e o poema recorrem, cada um do seu jeito, a um trabalho da citação que dramatiza um princípio de abertura do texto.

Palavras-chave: Italo Calvino; Marília Garcia; crítica literária.

Abstract: The purpose of this essay is to show that both the book *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), by the writer Italo Calvino, and the poem “Blind Light”, published in the book *Um teste de resistores* (2004), by Marília Garcia, would be elaborating a kind of sketch, test, drift: in the first one, by reading, in the second one, by writing. In other words: in this essay, based on the encounter between these two authors, it would be necessary to think about how the novel and the poem resort, each in its own way, to a work of citation that dramatizes a principle of opening the text.

Keywords: Italo Calvino; Marília Garcia; literary critic.

“Você vai começar a ler o novo romance
de Italo Calvino”

(Calvino, 1999, p. 11)

– com quem você está falando?
 ao que ele responde – *com o espectador*
 (...)

de algum modo essa menção ao espectador
 fura o filme e insere nele uma espécie de
 corte

(Garcia, 2014, p. 14)

Começo: “*um movimento ainda sem direção*”. O texto “*começa mais como uma visão / do que como um projeto*”. As primeiras notas do meu caderno, das folhas soltas e do canto das páginas dos livros e dos textos apontavam para a escrita de um ensaio que tentasse estabelecer alguns diálogos entre o romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), do escritor italiano Italo Calvino, e o poema “Blind Light”, publicado em *Um teste de resistores* (2014), da escritora brasileira Marília Garcia. Através desses diálogos, eu poderia pensar alguns pontos de contato entre um romance que se constrói através de cortes, interrupções e montagens e um poema que me parece ensaiar, testar no seu próprio corpo, em seus próprios versos, uma teoria do poema e, também, da citação, do corte e da montagem. O encontro entre os dois autores movimentaria alguns territórios que apresentam uma certa distância: não apenas o território da literatura italiana e o território da literatura brasileira, mas também os complexos territórios do romance e da poesia que, nem sempre, parecem estar distantes um do outro.

No início, quando comecei a escrever esse ensaio, ressoavam dois textos: 1. o texto *Os sertões dos campos* em que Augusto e Haroldo de Campos recuperavam através do acervo crítico d’ *Os sertões*, de Euclides da Cunha, uma expressão elaborada por Afrânio Coutinho: o “romance-poema-epopeia” (Campos, 1997, p. 11); 2. um texto intitulado “Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia” em que Márcio Seligmann-Silva afirma que “a teoria da poesia é já ela mesma uma teoria da prosa” (Seligmann-Silva, 2006, p. 95). Diante da página em branco que começava a receber suas primeiras inscrições, estendia-se – tanto no sentido temporal como em um sentido espacial (estendo agora sobre essa folha a tentativa de um *tecido*) – a potencialidade de um começo que estava para além desses textos que ressoavam: como uma deriva necessária.

Seria preciso recomençar: eu havia escolhido “*começar com uma pergunta*”. Na verdade, estender o começo desta análise com mais de uma pergunta: seria possível pensar a construção do romance de Italo Calvino a partir de alguns estatutos poéticos como o corte, a interrupção, a montagem e a repetição? Um poema poderia não apenas ensaiar a sua própria crítica, mas nos ajudar a ler um romance? Entre o romance e o poema, suspensos na instância de um começo – do começo da leitura em Calvino e do começo da escrita em Marília Garcia –, abria-se aos meus olhos uma infinidade de possíveis cenas de leitura e escrita que se fundavam através dessas primeiras perguntas que eu me fazia. Perguntas que entrelaçam dois caminhos – a própria palavra “leitura” como aquilo que sugere o estreitamento de um laço (de um laço entre dois autores): os caminhos de Italo Calvino e Marília Garcia se encontrariam justamente na possibilidade de um começo. Nessa possibilidade, nessa irrupção, tanto o romance como o poema estariam elaborando uma espécie de esboço ou teste: no primeiro, esboço e teste de leitura (na tentativa de se iniciar uma leitura), no segundo, esboço e teste de escrita (na tentativa de se começar um poema). Em outras palavras: a partir desse encontro, seria preciso pensar como *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e “Blind Light”, de Marília Garcia, elaboram um certo discurso crítico-teórico da citação, da multiplicidade, do corte, da interrupção, da montagem e da repetição como procedimento de diferença.

No caso de Italo Calvino, trata-se, em um primeiro momento, para utilizarmos um verso de Marília Garcia, de *uma descontinuidade um furo* no próprio modelo convencional do romance, expondo aquilo que poderíamos chamar de “os seus bastidores”, isto é, a construção do próprio romance como narrativa:

o livro *Se um viajante numa noite de inverno* foge dos modelos convencionais e nasce a partir de uma montagem / cruzamento de estilos, gêneros e discursos diversos. O livro é escrito em vinte e dois capítulos – doze deles numerados (Capítulo 1, Capítulo 2, Capítulo 3, e assim sucessivamente...) e entre eles, 10 capítulos nomeados (“Se um viajante numa noite de inverno”, “Fora do povoado de Malbork”, entre outros romances). A separação entre números e nomes, segundo alguns críticos, está baseada no princípio de que apenas os capítulos numerados pertencem ao livro propriamente dito. Os capítulos nomeados são inícios de romances de outros autores dentro do livro principal – como se fosse uma montagem. O primeiro capítulo numerado não é

Se um viajante numa noite de inverno, mas o anúncio de uma leitura que está por começar, isto é, em processo, em movimento: “Você vai começar a ler (*Stai per cominciare a leggere*) o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*” – início marcado pela informalidade da segunda pessoa no presente progressivo. Leitura em processo, leitura que se estende. Como uma encenação do próprio ato de leitura, um “eu” rompe o branco da página e se dirige a um “tu” sobre um romance de um “ele”. (Barbosa, 2017, p. 22)

Esse início de puro movimento (de uma possível deriva, de uma possível errância), que avança sobre a instância do leitor e da leitura estabelecendo um *furo* nos alicerces da narrativa tradicional, é seguido por uma série de enumerações, isto é, uma série de possibilidades para o começo da leitura: “Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe” (Calvino, 1999, p. 11). O fluxo da narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno* procede a partir de interrupções, cortes no processo de leitura, repetições e buscas incessantes que *furam* e desarticulam a estrutura de um romance tradicional. Repetições e interrupções sem as quais, me parece, o romance não seria possível. O leitor e a leitora, personagens principais, lançam-se em um labirinto de livros, citações reais (ou não) e falsificações em busca de uma satisfação pelo prazer da leitura – prazer que é continuamente desviado e adiado. E é justamente a partir de um desvio que o texto chega até nós. O romance nos é roubado. A história é narrada a partir de uma possível recepção – um horizonte de expectativa estabelecido entre o leitor, o escritor e o texto que não é narrado. O narrador realiza um trabalho de identificação com a experiência do leitor, *produzindo furos na própria escrita*. Ele supõe e produz hipóteses de leitura: como um exercício de escuta. “Como você lê? Como você começa a sua leitura? Como você estabelece as suas conexões?”. Essas perguntas erguem um movimento que está além do imediatismo. Não temos um contato com a história, apenas com as impressões / sensações que o texto desperta. A história parece ser preenchida pelo excesso de barulho que emana das sensações que um texto poderia provocar em seus leitores; como se cada leitor instaurasse uma *sensação*, um *sentido* e uma imagem própria que só poderia pertencer a ele. Pelas páginas do livro vemos a perda da própria coisa da qual se fala. O narrador lê inúmeras hipóteses de cenas de leitura.

Mas eu preciso interromper a cena: um poema impressiona, sobressai, corta, fura e contamina toda a minha escrita (só posso fazer algo atravessado / olhar o poema atravessado / atravessar o seu início). O poema – esse intruso, esse que se hospeda de forma intrusa como um trabalho da citação, como um trabalho de enxerto. Recomeço e arremesso: tento estabelecer uma primeira formalização: “Blind Light”, o primeiro poema de *Um teste de resistores*, é dividido em 25 seções, mas apenas 24 delas são numeradas. A primeira seção não recebe um número. Ela parece, como bem destacou Heleine Fernandes de Souza (2017), uma “espécie de preâmbulo ou prefácio fora de lugar”. Nesse poema, logo nos seus primeiros versos – em um começo que está antes do próprio começo (antes da inscrição do número da primeira seção), mas que já é o começo –, encontramos aquilo que poderíamos chamar de uma experiência da delicadeza e do acolhimento, sobretudo no que diz respeito à criação. Isto é, o poema nasce / começa como se a partir das circunstâncias e delicadezas da própria vida. O poema, pelo menos esse poema de Marília Garcia, é aquele que parece hospedar e acolher: aquele que cede “uma hospitalidade generosa ao outro gênero, ao outro de qualquer gênero que venha parasitá-lo, habitá-lo ou manter seu hospedeiro” (Derrida, 2005, p. 22). Assim, autores, poemas, livros, filmes, links do Youtube... de alguma maneira, “atravessam” o poema e o transformam – dão-lhe uma forma-outra de poema. O trabalho da citação – na esteira do pensamento de Antoine Compagnon¹ – aparece através de uma interrupção, de um corte, de uma montagem. E o próprio poema revela os seus procedimentos:

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
(Garcia, 2014, p. 30-31)

¹ Ao se citar, na seção 9 do poema, o escritor americano Charles Reznikoff que “escreveu um livro chamado testemunho”, são recuperados nos versos os termos “tesoura” e “cola” – de modo latente poderíamos apontar para os títulos de capítulos do livro *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon (1996).

Não se trata, necessariamente, como no livro de Calvino, de uma cena de leitura. Uma cena de escrita nos é apresentada nesse fragmento. Trata-se de um recorte, de uma repetição, de uma montagem, de uma elaboração em processo: com essas imagens recortadas, montadas, elaboradas e coladas em uma nova superfície, a repetição não funciona como uma reprodução automática da mesma coisa, mas como uma produção da diferença. Como se fosse o trabalho de uma segunda mão: “copiados à mão”. O “corte”, o “*corte e [a] repetição*”, “a insistência” e “o verso” são então alguns modos de operar identificados como “*furos*” no poema: e nele ainda podemos ler: “alguns desses *furos* [poderiam] fazer a gente / ler um poema como *poema*” (Garcia, 2014, p. 29, grifos da autora). Ora, o poema se debruça sobre si mesmo (como uma dobra) e estabelece – aponta – as suas conexões, tornando-se “uma forma de leitura das coisas” (Garcia, 2014, p. 31): leitura do mundo, de outros livros, de outros escritores. O trabalho da citação surge como o furo em uma estrutura que poderia ser pensada como homogênea. Esse procedimento é como a técnica de corte e repetição que Giorgio Agamben – citado no próprio poema – vê no cinema e Marília Garcia vê, por sua vez, na poesia:

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
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
e *repetir* para pensar na poesia
corte e repetição
(Garcia, 2014, p. 16)

O deslocamento da leitura de Agamben – deslocamento dito no próprio poema – aponta para um outro furo: leitura que funciona também como aquilo que desloca e aquilo que corta – apontando para uma teoria da citação. Desse fragmento do poema podemos repetir os versos “posso deslocar a leitura do giorgio agamben / (ou *cortar*) / e *repetir* para pensar na poesia” – eu diria que também para pensar o romance de Italo Calvino. Se o poema de Marília Garcia parece apontar para um procedimento de corte e montagem que rasga o poema, tornando-o não apenas um rolo de filme, mas,

politicamente, se instituindo como aquilo que é capaz de furar, capaz de rasgar uma estrutura homogênea, mostrando que um poema pode ser construído a contrapelo; no livro de Italo Calvino, a interrupção e a montagem, que aqui eu proponho ler como aquilo que promove um corte na linearidade da história / narrativa, aponta para várias cenas de leitura. De diferentes modos, os autores parecem apontar para uma crítica às estruturas homogêneas.

“Blind light” – o título do poema já é uma repetição. Marília Garcia escreve à mão: “Luz cega”. Trata-se de uma citação: o título da obra de Antony Gormley – um grande aquário de vidro iluminado e esfumado por dentro, onde se entra. *Blind Light* como uma instalação-arquitetura-quadrado de Antony Gormley é iluminado por todos os lados: “uma caixa [luminosa] de vidro do tamanho de uma sala e cheia de névoa densa engolfa o visitante, que em si passa a ser parte da obra” (Dantas, 2012, p. 12). Ao entrar no quarto-dentro-de-quarto, segundo Antony Gormley, o visitante fica desorientado pela experiência visceral do ar totalmente saturado, em que a visibilidade é limitada a menos de sessenta centímetros. É uma citação, uma repetição e, também, deslocamento: de espaço – de 2007 para 2012, de Londres para o Rio; deslocamento também de língua: do inglês para o português. Nas palavras de Gormley:

A arquitetura deve ser um local de segurança e certeza sobre onde você está. Pressupõe-se que ela te proteja do clima, da escuridão, da incerteza. *Blind Light* mina tudo isso. Você entra nesse espaço interior que equivale a estar no topo de uma montanha ou no fundo do mar. É muito importante para mim que dentro dele você encontre o lado de fora. Também você se torna a figura imersa em um fundo sem fim, literalmente o assunto da obra”. (*Blind Light*, Hayward Gallery, 2007, tradução nossa)²

Blind light acaba então, segundo Gormley, com a segurança e a certeza. Entra-se em uma estrutura onde a vista e a identidade de quem está dentro se perde: são vultos, sombras, manchas pretas em um espaço branco. No entanto,

² “Architecture is supposed to be the location of security and certainty about where you are. It is supposed to protect you from the weather, from darkness, from uncertainty. *Blind Light* undermines all of that. You enter this interior space that is the equivalent of being on top of a mountain, or at the bottom of the sea. It is very important for me that inside it you find the outside. Also, you become the immersed figure in an endless ground, literally the subject of the work.”

paradoxalmente, no poema, o excesso de luz provoca um acolhimento. “Blind Light”, como releitura de *Blind Light*, é um poema que rasura em seus versos mais do que um gesto de não visibilidade. Ele expõe uma certa legibilidade das coisas. Há uma espécie de experiência que é da ordem da possibilidade de se escrever / ler com a insegurança, a incerteza, a falta de visibilidade e a escuridão. Georges Didi-Huberman, a partir de *The Black Box*, de Tony Smith, diz algo a respeito de uma dificuldade diante de um excesso de escuridão – que no caso do poema de García pode ser entendido como um excesso de luz – que nos ajuda a pensar o excesso de luz/referências como uma nuvem de possibilidades. É preciso entrar lentamente no poema e ensaiar os próprios passos porque “os objetos perdem sua estabilidade visível”; a dificuldade de se enxergar revela, para nós, “a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos” (Didi-Huberman, 2010, p. 99). A citação em excesso aparece como uma espécie de luz que amplia o poema.

A obra aparece então, como instrumento óptico visto por “olhos míopes ou irritados” (Calvino, 1999, p. 20) pelo excesso de neblina e imprecisão que circulam os parágrafos do livro:

São talvez meus olhos, míopes ou irritados, que veem esse bar assim embaçado e brumoso; no entanto, não está de todo descartada a ideia de que o ambiente, ao contrário, esteja saturado de luz, a qual irradia de tubos fluorescentes, reflete-se nos espelhos e invade todos os recantos e interstícios. (Calvino, 1999, p. 20)

É a partir de cenas críticas que permeiam o livro do início ao fim que Calvino edifica uma teoria moderna a partir da citação e recitação em segredo de muitos discursos para restabelecê-los e reorganizá-los. Das relações que se estabelecem entre o escritor e a leitora emanam muitos questionamentos que permeiam a Teoria Literária: como se escreve uma obra? Como se lê uma obra? É possível dar conta de uma obra plenamente? É possível escrever tudo? Quando essas cenas assumem um caráter de cena crítica, de uma só vez apresentam crise e sintoma, isto é, a partir delas podemos entender, num só golpe, a sua estrutura e o seu abalo. A totalidade se mostra fragmentada, o seu abalo é também resistência.

Um dos narradores de Calvino ainda aponta para o fato de que o livro é uma espécie de instalação-arquitetura-quadrado como a proposta por Gormley:

As páginas que estou escrevendo deveriam também elas evocar a fria luminosidade de uma galeria de espelhos onde um número limitado de figuras se refrata, reverte-se, multiplica-se. Se minha figura parte em todas as direções e desdobra-se em todos os ângulos, é para desencorajar aqueles que me perseguem. (Calvino, 1999, p. 167)

Trata-se de uma perda da visibilidade, um elogio ao plano sensível e a todas as suas possibilidades. Conexões – “o caminho é feito cruzando as linhas” (Garcia, 2014, p. 40): Antony Gormley, Marília Garcia, Italo Calvino... O olhar se intensifica. O poema de Marília surge como uma abertura ao múltiplo – um elogio ao múltiplo; e lança, em seus próprios versos, um olhar sobre as possibilidades da criação – e sobre as possibilidades de leitura. A realidade aparece como uma infinidade de ficções, redes, conexões, cruzamentos, recortes, cortes e recepções.

um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas
e faz pensar em conexões e relações que não existiam ali antes

o que eu queria
era me apropriar dessa possibilidade
de mudar de direção

e de refazer as conexões

(Garcia, 2014, p. 16)

Refazer as conexões: entrelaçar *Se um viajante numa noite de inverno* e “Blind Light” pela experiência sugestiva do olhar e de suas possibilidades – estreitar um laço entre um romance e um poema. Se o romance de Calvino tem seu início pautado nas inúmeras possibilidades de uma posição de leitura, o poema de Marília Garcia está, por outro lado, pautado nos inúmeros modos de se começar um poema. Como eu leio uma obra? Como eu começo um poema? Esses começos poderiam ser pensados no horizonte da própria experiência. Trata-se de uma experiência da escrita e da leitura. Experiências que se estendem a partir de dois tempos verbais: em Calvino, presente progressivo; em Marília Garcia, futuro do pretérito. Movimentos que estendem e que se ensaiam no próprio ato: da escrita e da leitura. Encenação teórica: todo ato de encenar é, quase sempre, antecedido por um ensaio. O ensaio é, por excelência, o lugar da errância, do transitório, da oscilação e do desastre (Eyben, 2011, p. 283). É justamente contra um princípio de regulamentação e totalização que o romance de Italo Calvino e o poema de Marília Garcia encenam o seu próprio ensaio crítico.

poderia começar de muitas formas
 e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
 que vai se definindo
 durante o trajeto
 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 antônia
 também faria uma pergunta
 nesse caso *com quem estou falado aqui hoje?*
 poderia começar contando que me mudei para são Paulo
 há exatos 3 meses
 e que esse convite do maurício
 foi como um gesto de
delicadeza e acolhida
pensando bem *poderia resumir*
minha curta experiência nesta cidade
com a palavra *delicadeza*
 poderia começar de muitas formas
 mas escolhi começar com uma pergunta
 que me fez a hiliary kaplan
 (Garcia, 2014, p. 12)

O poema se inicia através de um processo anafórico – a repetição do “poderia começar” (Garcia, 2014, p. 11) – que instaura um princípio de repetição. O poema lança a sua própria pergunta: “um dispositivo que produza a repetição pode produzir novas formas de percepção?” (Garcia, 2014, p. 22). O poema não apenas faz a pergunta como encena a sua própria resposta. A anáfora – que é também uma insistência que já marca a abertura de uma diferença no interior da própria repetição – estabelece uma série de possibilidades de começo: a viagem, o movimento, o tempo, o espaço, a recepção, a tradução... Em *Se um viajante*, o leitor personagem procura, em uma livraria, o novo romance de Italo Calvino para comprá-lo. O seu trabalho de busca / passeio / deriva dentro da livraria se dá através de uma pista visual, de um índice específico que quase se perde em meio a outros índices. A livraria aparece *borgeamente* – tal como uma biblioteca de Babel – como uma biblioteca de infinitas possibilidades:

Já logo na vitrine da livraria, identificou a capa com o título que procurava. Seguindo essa pista visual, você abriu caminho na loja, através da densa barreira dos Livros Que Você Não Leu que, das mesas e prateleiras, olham-no de esguelha tentando intimidá-lo. Mas você sabe que não deve deixar-se impressionar, pois estão distribuídos por hectares e mais hectares os Livros Cuja Leitura É Dispensável, os Livros Para Outros Usos Que Não a Leitura, os Livros Já Lidos Sem Que Seja Necessário Abri-los, pertencentes que são à categoria dos Livros Já Lidos Antes Mesmo De Terem Sido Escritos. Assim, após você ter superado a primeira linha de defesas, eis que cai sobre sua pessoa a infantaria dos Livros Que, Se Você Tivesse Mais Vidas Para Viver, Certamente Leria De Boa Vontade, Mas Infelizmente Os Dias Que Lhe Restam Para Viver Não São Tantos Assim. Com movimentos rápidos, você os deixa para trás e atravessa as falanges dos Livros Que Tem A Intenção De Ler Mas Antes Deve Ler Outros, dos Livros Demasiado Caros Que Podem Esperar Para Ser Comprados Quando Forem Revendidos Pela Metade do Preço, dos Livros Idem Quando Forem Reeditados Em Coleções De Bolso, dos Livros Que Poderia Pedir Emprestados A Alguém, dos Livros Que Todo Mundo Leu E É Como Se Você Também Os Tivesse Lido. Esquivando-se de tais assaltos, você alcança as torres do fortim, onde ainda resistem os Livros Que Há Tempos Você Pretende Ler, os Livros Que Procurou Durante Vários Anos Sem Ter Encontrado, os Livros Que Dizem Respeito A Algo Que O Ocupa Neste Momento, os Livros Que Deseja Adquirir Para Ter Por Perto Em Qualquer Circunstância, os Livros Que Gostaria De Separar Para Ler Neste Verão, os Livros Que Lhe Faltam Para Colocar Ao Lado De Outros Em Sua Estante, os Livros Que De Repente Lhe Inspiram Uma Curiosidade Frenética E Não Claramente Justificada.
(Calvino, 1999, p. 13)

Essa multiplicidade de começos, essa viagem pelos “livros que...”, essas tantas possibilidades – e a repetição de “os livros” não deixa de ser um processo anafórico (no sentido da enumeração) no interior de um romance – e essas tantas conexões, no poema e no romance, “[duplicam] a complexidade do mundo real, onde percebemos um número ilimitado de fenômenos [que] traz [uma] complexidade [do mundo real] para dentro do mundo verbal” (Oliver, 2008, p. 47). Segundo Élide Valarini Oliver:

Busca ainda, se continuarmos a explorar essa linha de interpretação, nomear detalhadamente o número de fenômenos, objetos e eventos que vemos diante de nós a cada momento e que, devido a essa mesma complexidade, acabamos selecionando e reduzindo para podermos agir no mundo sem que venhamos a sucumbir ao excesso de estímulos ou de informação. Ocorre que, nesse processo de escolha e redução, no mais das vezes simplificamos demais nossas percepções. Ficamos com o habitual, o conhecido, o clichê. Mas, ao lermos uma lista, uma enumeração, revisitamos o objeto ou o fenômeno em questão, atribuindo a cada elemento uma ideia, uma sensação, uma lembrança. (Oliver, 2008, p. 47-48)

É a experiência do olhar e da possibilidade que estão inscritas de forma latente e manifesta nos versos do poema de Marília Garcia e nas enumerações de *Se um viajante numa noite de inverno*. Essa experiência do olhar, no poema, se manifesta mais claramente após uma pergunta da Hilary Kaplan sobre o referencial: “um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas” (Garcia, 2014, p. 12). Mas esse referencial, esse material da poesia surge do mutável e do efêmero, daquilo que normalmente não é considerado material poético, “que não seriam ‘próprios’ à poesia” (Magalhães, 2017, p. 160). Trata-se de um choque. Choque já percebido por Walter Benjamin (1996) e por tantos outros leitores da poesia moderna, sobretudo da poesia de Charles Baudelaire – desses elementos que surgem da errância dos próprios olhos que cruzam uma cidade: velhos, lésbicas, carniças, prostitutas, passantes: “começa mais como uma visão / do que como um projeto” (Garcia, 2014, p. 40). Mas, dessa vez, os olhos não atravessam apenas a cidade, mas também diversas obras literárias. Parece-me, que nesses primeiros versos do poema, através das possibilidades de um começo, se destaca uma experiência individual na criação e na leitura que, no entanto, não exclui todos os elementos que podem saltar aos olhos e por eles serem recolhidos: “para qual direção os nossos olhos se dirigem” (Garcia, 2014, p. 11). Os versos podem ser lidos como uma pergunta: para quais objetos nossos olhos se dirigem? O poema que também é um ensaio tateia as possibilidades do real, dando uma certa dignidade poética para as coisas.

Se um viajante numa noite de inverno descreve uma receptividade do leitor com relação ao conjunto de sensações – e de sentidos – que o romance pretende direcionar-lhe. Essa receptividade precisa ser construída com base na ideia de que ela é muito reduzida algumas vezes,

em primeiro lugar porque [a] leitura muitas vezes pressada e desatenta não capta ou negligencia certo número de sinais e intenções efetivamente contidos no texto, em segundo lugar porque há sempre alguma coisa essencial que permanece fora da frase escrita. (Calvino, 1999, p. 207)

A escolha de uma posição dentro de um número grande de possibilidades não pode excluir as outras. É preciso ter consciência de que, a cada escolha se abdica inúmeras outras escolhas.

O viajante pode ser lido como um grande romance sobre a experiência sensorial e sobre o poder sugestivo das frases. Ele também tateia as possibilidades do real. Os leitores podem se apropriar das possibilidades das frases e mudar de direção como Marília Garcia coloca em seu poema: é exatamente isso que o narrador do *Viajante* parece dizer aos seus leitores. Mas ele não diz: quem diz é o poema de Marília Garcia. Como traduzir uma experiência de leitura? Essa parece ser a pergunta que está no poema de Marília Garcia e no romance de Italo Calvino. Essa experiência sensorial substitui o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência do olhar. O texto nasce de sua própria potencialidade. O processo anafórico vai discretamente se eclipsando (Garcia, 2014) no poema de Marília: o fragmento da seção não numerada, *para qual direção nossos olhos se dirigem*, retorna de diferentes modos, se repete:

há uma semana
participei do encontro *autorias e teorias*
no centro universitário maria antonia
a convite do mauricio salles vasconcelos
no primeiro dia do encontro
o agustín fernández mallo
contou sobre a trilogia *nocilla dream*
escrita quando ele estava com o quadril quebrado
deitado em uma cama na Tailândia no segundo dia
o damián tabarovsky comentou seu ensaio
a literatura de esquerda e no terceiro dia li este texto
que começou com a pergunta da hilary
já citada
depois na mesma mesa
o roberto zular falou sobre as muitas vozes que existem hoje
e sobre as ficções performativas

Se um viajante numa noite de inverno e o poema “Blind Light” parecem fundar uma teoria do sujeito não mais pautada nos acertos, mas, sobretudo, na possibilidade do erro – da errância, da deambulação – e de todos os caminhos novos que ele pode abrir. Não se pode esquecer que, etimologicamente, a palavra “erro” está relacionada com um “movimento sem direção”. Se na narrativa de Italo Calvino a viagem – que ganha seus contornos durante o deslocamento dos personagens – tem o seu início a partir de um erro, em Marília Garcia, o erro se encontra através da perífrase de uma viagem: “um movimento ainda sem direção / que vai se definindo / durante o próprio trajeto” (Garcia, 2014, p. 11). Assim, o romance e o poema são fundados sobre um movimento, sobre uma viagem, sobre uma errância, sobre uma deriva.

Giorgio Agamben, em “A imanência absoluta”, recupera uma pergunta de Michel Foucault: “Não deveria ser reformulada toda a teoria do sujeito, já que o conhecimento, mais do que a abertura à verdade do mundo, está enraizado nos ‘erros’ da vida?”³ (Agamben, 2015, p. 332). Agamben procura responder às perguntas de Foucault com duas outras perguntas fundamentais: o que pode ser um conhecimento que já não tem como correlato a abertura ao mundo e à verdade, mas apenas a vida e a sua errância? E como pensar um sujeito a partir do erro?

Uma errância e, também, uma vida-poema errática (*errância* informe, avanço errático): ultrapassar a fortaleza do método e dar lugar ao labirinto do pensamento: talvez, essa seja uma das grandes marcas da narrativa de Italo Calvino e da poética de Marília Garcia. Ao formular uma série de perguntas no interior do romance e do poema, o romance e o poema transformam conceitos rígidos em ideias abertas e estabelecem uma série de reflexões sobre o próprio ato de escrita e de leitura. Italo Calvino e Marília Garcia fazem de seus projetos poéticos novas formas de relação, novas formas de redenção no mundo e com o mundo. Recorto e inverto as primeiras palavras da *Teoria do romance*, de György Lukács: afortunados são os tempos nos quais os limites e as barreiras são derrubadas em prol de novas formas de conhecimento, novas possibilidades de se enxergar e moldar a vida (Lukács, 2000, p. 25). Dar forma à vida... Como começar? Com uma estrutura fragmentada e babélica – babel que agrupa, em *Um teste de resistores*, diferentes formas discursivas: *links* da internet, citações

³ “Est-ce que toute la théorie du sujet, ne doit pas être reformulée, dès lors que la connaissance, plutôt que de s’ouvrir à la vérité du monde, s’enracine dans les «erreurs» de la vie?”

de filmes, listas, ferramentas de busca do *Google*; e no *Viajante*: discurso teórico e discurso literário –, a desordem da vida, o inacabamento do dia a dia e as perguntas das quais nós não temos as respostas são encenadas no interior do próprio romance e do próprio poema:

talvez o discurso possa seguir
 circulando talvez importe fazer
 perguntas e não definir quem fez
 o quê
 (Garcia, 2014, p. 19)

Há no poema uma insistência do “talvez” – uma repetição que ecoa por quase todas as suas seções: “talvez o discurso possa seguir”, “talvez em alguns casos”, “talvez eu não tenha escutado a pergunta”, “talvez algo impreciso inicialmente”, “talvez seja difícil falar de poesia”, “talvez importe fazer”, “talvez importe fazer perguntas”. Essa insistência aponta para um discurso que vai tateando o caminho, se chocando com as possibilidades – como espécie de deriva continental. Utilizo essa expressão seguindo o verbete “Dérive des continents” da *Encyclopédie Universalis*: “os continentes se moviam como navios em um fundo oceânico bastante plástico”⁴ ou como se os continentes estivessem “ancorados na superfície do globo, como jangadas presas no gelo, sendo seus movimentos devidos à expansão do fundo do oceano”⁵. “Navires” ou “radeaux”: são os termos utilizados pelo teórico que escreve o verbete. Deriva que coloca em contato, em movimento diferentes textos e diferentes espaços: Brasil, Londres, França, Itália – movimento que aproxima e afasta esses textos e espaços como uma deriva continental; como uma espécie de *engano geográfico* instaurado no poema: onde as fronteiras literárias e nacionais se chocam, onde o poema é também uma narrativa de viagem.

23.
 ao escrever o *engano geográfico*
 tomo o poema de emmanuel hocquard
 uma narrativa de viagem

⁴ “les continents se déplaçaient comme des navires sur un fond océanique assez plastique”.

⁵ “ancrés à la surface du globe, tels des radeaux pris dans la glace, leurs déplacements étant alors dus à l’expansion du fond des océans”

como modelo para narrar a viagem que fiz até ele
 faço minha viagem com um caderno
 pensando no poema dele
 escrevo a viagem
 e ela acontece
 a viagem de emmanuel hocquard
 é uma viagem na direção do passado
 já que ele se desloca em busca da memória
 repito a viagem dele de outra maneira
 pois não vou a tanger nem volto ao passado
sua viagem a tanger será aqui ele me disse um dia
 será que a minha viagem seria
 na direção do futuro?
estamos no futuro
 diz o filme do chris marker
 o procedimento de fazer uma viagem
 me leva ao lugar me leva ao *ter lugar*
na leitura do outro
acabamos por chegar em nós mesmos
 ele diz
 e eu olho para a câmera
 (Garcia, 2014, p. 39)

Esse talvez tenha sido também uma espécie de modelo para narrar a viagem que fiz até o poema e o romance. Eu olho para o poema-câmera, para o romance-câmera. O leitor, o autor, o narrador, o poeta... precisa constantemente ir e vir / partir e retornar, como se a viagem nunca tivesse um fim. Clarice Lispector, *recitando* Luís de Camões de forma latente, escreve em *Um sopro de vida*: “Cada novo livro [cada novo poema, cada nova narrativa] é uma viagem [, uma deriva, um movimento]. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes *revelados*”. Revelados: como uma foto *revelada*. Reler, rearticular, escandir, caminhar, atravessar: são essas palavras que fazem parte do nosso repertório e que nem sempre são utilizadas quando atravessamos um labirinto textual. Um verdadeiro escritor questiona nossa maneira de ler, nos força a reler e a novamente reler a fim de afinarmos nossa voz à dele ou o contrário, desafinarmos com a sua voz, já que nem toda opera é feita com os mesmos timbres. É através deste processo de releitura e rearticulação que Se um viajante numa noite

de inverno vai estimular em seus leitores uma travessia labiríntica que constantemente elabora um – esforço de retorno: que pensa o retorno, que diz o retorno e que afirma que não se pode esquecer o retorno. É preciso seguir em deriva, seguir a deriva, olhar para a câmera.

Ainda na seção 23 do poema de Marília, podemos ler:

no livro *20 poemas para o seu walkman*
depois de percorrer tantos caminhos
não encontrei o que eu buscava
eu nem sabia o que eu buscava
mas não encontrei
os personagens voltam em momentos diferentes do livro
tentando sobreviver em um geografia estranha
se afogam se perdem não têm uma bússola
para achar os caminhos
nem um gps *pensando no leitor do ipod*
mas o caminho é feito
cruzando as linhas do poema
e atravessando
os furos
(Garcia, 2014, p. 40)

Cruzando as linhas do poema, as linhas do romance, o trabalho da citação fura o texto. Trata-se de construir e desconstruir aquilo que poderíamos chamar, como dito um pouco mais acima, borgeanamente, de um poema, de um romance biblioteca de Babel. Tal questão não deixou de ser apontada por Marlon Augusto Barbosa em sua dissertação de mestrado sobre o livro de Italo Calvino:

a confusão imposta pelo castigo de uma queda se converte em fusão prodigiosa que [segundo Teresa Cristina Cerdeira (2012)] nasce de uma saudável convivência com a diversidade – sobretudo, discursiva. Uma queda pautada sobretudo na perda e na abertura da concepção de poesia e crítica. (Barbosa, 2017, p. 39)

Não mais inscritas, quem sabe, sob o signo de uma fantasmática totalidade. Trata-se, talvez, como eu tentei demonstrar, como eu tentei encenar, seguindo os passos dos dois autores, de uma confusão que se faz fusão – ou reorganização. Trata-se do estabelecimento de uma comunidade discursiva

(de uma biblioteca de citações)⁶ que se constrói na ética do – viver junto, do conviver: uma comunidade poética, narrativa que se reconhece no agrupamento de sobrevivências e na visibilidade dos bastidores da escrita e da leitura.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BARBOSA, Marlon Augusto. *A espessura das sombras: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense. 1996. (Obras escolhidas, v. 3).

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Os sertões dos campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DANTAS, Marcello. *Corpos presentes*. In: *Antony Gormley: corpos presentes – Still Being* [Catálogo]. Textos W. J. T. Mitchell, Agnaldo Farias; curadoria Marcello Maia Dantas; trad. Renato Rezende. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁶ Ver, nesse sentido, o ensaio de Marlon Augusto Barbosa intitulado “A biblioteca de Anghel”, publicado na Revista *Alea*, vol. 24/3 de set.-dez. de 2022. Trata-se de uma pesquisa sobre a poesia de Golgona Anghel que aponta para um trabalho da citação/cintilação que torna legível a construção de uma biblioteca.

EYBEN, Piero. *Abismo por paixão (ensaios)*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017.

FERNANDES, Heleine. Uma escrita a se fazer. Blog *O cuidado da poesia*. Revista Cult. 19 jan. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-escrita-se-fazer/>. Acesso em: 27 out. 2022.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

MAGALHÃES, Danielle. A poesia como um teste de resistores. *Revista Escrita*. Rio de Janeiro, n. 23, p. 160-176, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/35Sn2i6>. Acesso em: 13 out. 2022.

OLIVER, Élide Valarini. *Rabelais e Joyce: três leituras menipéias*. São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maria Jorge Vilar. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia. *Revista Terceira Margem*, v. 10, n. 15, p. 95-111, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15074/9959>. Acesso em: 21 out 2022.