ESSE POEMA É UMA PERFORMANCE: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE PRODUTOR E EU LÍRICO EM "PARQUE DAS RUÍNAS" DE MARÍLIA GARCIA, A PARTIR DE UMA ABORDAGEM SISTÊMICA

ESSE POEMA É UMA PERFORMANCE: *AN ANALYSIS OF THE RELATION BETWEEN PRODUCER AND LYRIC SELF IN "PARQUE DAS RUÍNAS" BY MARÍLIA GARCIA BASED ON A SYSTEMIC APPROACH*

Mariane Pereira Rocha[1]
[http://orcid.org/0000-0002-0126-8063]

Aulus Mandagará Martins[2]
[http://orcid.org/0000-0002-0590-1890]
DOI: 10.30612/raido.v15i38.14534

RESUMO: O presente artigo objetiva discutir a poesia de Marília Garcia em *parque das ruínas* (2018) a partir da abordagem sistêmica proposta por Itamar Even-Zohar (2013), com ênfase na reflexão sobre o lugar do produtor dentro da poesia contemporânea e sobre as fronteiras entre eu lírico e eu biográfico na obra de Garcia. Entende-se que essa poesia é um lugar privilegiado para discutir determinados aspectos de organização do sistema literário, bem como que essa lírica impossibilitaria uma abordagem mais convencional, cujo enfoque fosse somente aquilo que é intrínseco ao texto, visto que a poeta está em constante diálogo seja com outros poetas e tradutores, seja com vídeos e blogs, seja com seus livros publicados anteriormente.

Palavras-chave: Marília Garcia; Sistema literário; Poesia contemporânea.

ABSTRACT: This article seeks to discuss the poetry of Marília Garcia in parque das ruínas (2018) from the systemic approach proposed by Itamar Even-Zohar (2013), with an emphasis on reflection on the place of the producer within contemporary poetry and on the boundaries between lyrical and biographical in Garcia's work. It is understood not only that Marília's poetry is a privileged place to discuss certain aspects of the organization of the literary system, but also that this lyric would preclude a more conventional approach, whose focus was only that which is intrinsic to the text, since the poet is in constant dialogue, whether with other poets and translators, with videos and blogs, or with her previously published books.

Keywords: Marília Garcia. Literary system. Contemporary poetry.

1 Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFRS).

2 Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 42 – 52 | maio/ago 2021

Marília Garcia, poeta carioca, publicou seu primeiro livro, *20 poemas para seu walkman*, em 2007. Onze anos depois, escreve seu sexto livro de poemas, *parque das ruínas* (2018) que, assim como os livros anteriores, apresenta poemas fragmentados, os quais se aproximam da oralidade, da narração e estabelecem diálogos com outras áreas, como as artes, o cinema, a fotografia e a filosofia. Há, no entanto, algumas características que diferenciam essa produção das demais, por exemplo, o fato de, apesar de todos os livros de Garcia terem uma conexão forte com as imagens, *parque das ruínas* ser o primeiro a integrar fotografias e outras materialidades visuais aos poemas. Anteriormente, a aproximação com o visual se dava apenas através da menção às imagens ou ainda da incorporação das mesmas à sintaxe dos poemas.

Além disso, os três poemas que compõem a obra *parque das ruínas* (o primeiro, mais longo, com o mesmo título do livro, o segundo chamado "o poema no tubo de ensaio" e o terceiro, espécie de anexo, chamado "p.s.") ultrapassam a materialidade do livro, já que repetem e modificam versos que já foram anteriormente divulgados ao público, sejam em outros livros, sejam em eventos literários. Assim, Marília Garcia parece desestabilizar algumas das relações de poder dentro da literatura, já que frequentemente atribui ao produto-poema um papel tão significativo quanto o do produtor-poeta. Esse agora não somente está inserido no texto, através de uma poesia essencialmente autorreferencial, como também detém o poder sobre seus poemas mesmo após a publicação final, já que os textos retornam modificados em livros diferentes, constituindo, assim, uma lírica que nunca está finalizada nela mesma.

Entende-se, nesse sentido, que a poesia de Marília é um lugar privilegiado para discutir determinados aspectos de organização do sistema literário (Even- Zohar, 2013a), entre eles a relação entre produtor, eu lírico e eu biográfico. Essa lírica impossibilitaria, ainda, uma abordagem mais convencional, cujo enfoque fosse somente aquilo que é intrínseco ao texto, visto que a poeta faz inúmeras referências a outros poetas e tradutores, a vídeos e blogs e aos seus próprios livros. Dessa forma, o objetivo desse artigo é fazer uma análise da obra *parque das ruínas* (2018) a partir da abordagem sistêmica de Even-Zohar (2013a), refletindo especialmente sobre o lugar do produtor na poesia contemporânea. Para o autor, a abordagem sistêmica vai, justamente, permitir que se estabeleça uma nova relação com o texto literário:

> a ideia de sistema tornou possível não só explicar adequadamente fenômenos "conhecidos", mas, também, desconhecidos. O funcionalismo alterou profundamente tanto as estruturas como os métodos, as perguntas e as respostas de todas as disciplinas em que foi introduzido (EVEN-ZOHAR, 2013b, p. 1).

Observamos que, se a modernidade, pautada nas discussões estruturais, instaurou a morte do autor em detrimento de um estudo literário focado no texto e nas suas estruturas, a discussão sistêmica parece reinserir o produtor na discussão sobre o texto literário. De acordo com Even-Zohar,

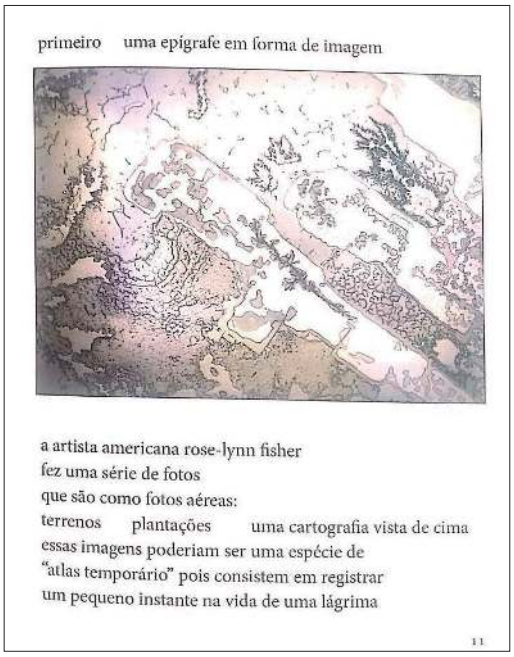
> Tem havido uma grande ausência de teorias da literatura do ponto de vista da produção. Infelizmente, quando a tradição cultural de colocar o escritor no centro da literatura foi abolida, e começou a impor-se o estudo "textocêntrico", os velhos modelos exegéticos invadiram os novos métodos "interpretativos" que surgiram para concentrar-se na "compreensão do texto". Esta classe de "compreensão",

> certamente, deu por certo o que o texto existe de alguma maneira que não é necessário questionar, muito menos pesquisar, pois está "aí", e tudo o que nos fica (a nós mortais) é decifrar seus segredos (EVEN-ZOHAR, 2013a, p. 31).

Sendo assim, o escritor, dentro de uma lógica sistêmica, ocupa um papel importante, visto que todos os elementos do sistema literário desempenham função significativa e se relacionam, sem hierarquia entre eles, uma vez que "o 'texto' já não é o único, nem necessariamente o mais importante em nenhum sentido, aspecto, ou inclusive produto desse sistema" (EVEN-ZOHAR, 2013a, p. 30).

Além disso, a noção de produtor que Even-Zohar discute vai além daquele escritor/autor que produz textos, mas também inclui todo agente literário que efetivamente mantém uma produção política e interpessoal de imagens, estados de ânimo e opções de ação. E é nesse sentido que tal noção parece adequada ao falarmos do poeta contemporâneo, visto que uma definição a qual o colocasse apenas no lugar do escritor que entrega seu texto pronto ao leitor não daria conta de abarcar a complexidade daquilo que a contemporaneidade exige da figura do poeta.[3]

Ao pensar na poesia de Marília Garcia através desta abordagem sistêmica sugerida por Even-Zohar, conseguimos ser capazes de entender alguns aspectos da obra que uma leitura focada apenas no intrínseco ao texto não daria conta. *parque das ruínas* (2018) está em diálogo explícito com toda a produção poética da autora, o que podemos perceber já no primeiro poema do livro, de mesmo título. Esse poema, com algumas alterações, havia sido lido pela poeta na Casa de Rui Barbosa em abril de 2017, com o título "tem país na paisagem?". Na ocasião, Garcia fez a leitura dos versos do poema ao mesmo tempo em que reproduzia em um projetor uma série de fotos. Tal leitura está agora disponível no canal do YouTube[4] e da poeta e conta com a seguinte descrição: "Tem país na paisagem?' passou a se chamar 'Parque das ruínas' e integra novo volume da autora publicado pela editora Luna Parque (2018)". No mesmo ano, o poema "tem país na paisagem?" compôs o livro *Câmera lenta* (2017), vindo acompanhado da descrição: "(versão compacta)". Nessa versão compacta de cento e vinte seis versos, não há a presença de fotos, porém se manteve o eixo do poema que foi lido na


primeiro uma epígrafe em forma de imagem

a artista americana rose-lynn fisher
fez uma série de fotos
que são como fotos aéreas:
terrenos plantações uma cartografia vista de cima
essas imagens poderiam ser uma espécie de
"atlas temporário" pois consistem em registrar
um pequeno instante na vida de uma lágrima

11

(GARCIA, 2018, p. 11)

3 É interessante ainda considerar, conforme nos lembra Beatriz Resende, que o escritor contemporâneo é também uma figura pública, cuja vida pessoal e interesses importam e são, constantemente, compartilhados com os leitores através das redes sociais e dos eventos literários. Segundo a autora, festas e festivais literários mostram "uma nova habilidade dos escritores contemporâneos – para o bem e para o mal – de serem também uma espécie de performer, revelando a persona do autor ou mesmo recusando- se a exercer este papel, como fez o genial J.M. Coetzee, ganhador do prêmio Nobel" (RESENDE, 2008, p. 16).

4 https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 42 – 52 | maio/ago 2021

Casa de Rui Barbosa: um eu lírico que, todo dia às 10 horas da manhã, fotografava a mesma ponte. Em "Parque das ruínas", encontramos, então, a mesma versão estendida que já havia sido lida na ocasião, desta vez, acompanhada das fotografias que, se no evento haviam sido projetadas, aqui são reproduzidas entre os versos e estrofes, compondo o conteúdo do poema, como veremos posteriormente.

Há, aliado a isso, fortemente marcada durante todo o poema, a presença de um "eu", o qual é manifestado em dois planos. No primeiro, há um relato de experiência, através do qual o eu lírico conta alguns acontecimentos de sua vida, incluindo o que a levou a escrever o texto:

> gostaria de começar contando o que aconteceu
>
> no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto eu estava no rio de janeiro
>
> e tinha ido ver uma exposição do jean-baptiste debret num museu chamado "chácara do céu"
>
> em determinado momento da exposição
>
> eu queria tomar um café mas lá não tinha café para tomar um café
>
> era preciso sair da "chácara do céu"
>
> e ir ao museu ao lado chamado "parque nas ruínas" (GARCIA, 2018, p. 15).

No outro plano, há inserções de trechos do diário do eu lírico, os quais estão postos com a fonte em itálico e com um subtítulo entre colchetes, seguido de uma inscrição da data e horário. Em ambas partes – relato e diário – fica sugerida a possibilidade que este eu seja o eu biográfico de Marília Garcia. Por exemplo, na terceira parte do poema, a poeta relata o que a levou ao movimento de tirar diariamente as fotos da *pont marie*, em Paris:

> em 2015 fiz uma residência na frança
>
> ao chegar lá comecei a tomar notas:
>
> para entender o que estava vendo para inventar uma rotina (...)
>
> a pergunta que eu fazia era a seguinte: como lidar com o próprio lugar?
>
> [...]
>
> como eu não sabia o que eu queria entender
>
> decidi começar um diário que tinha apenas uma regra: todos os dias deveria tirar uma fotografia
>
> do mesmo lugar / na mesma hora
>
> e partir dela para fazer o diário (GARCIA, 2018, p. 23).

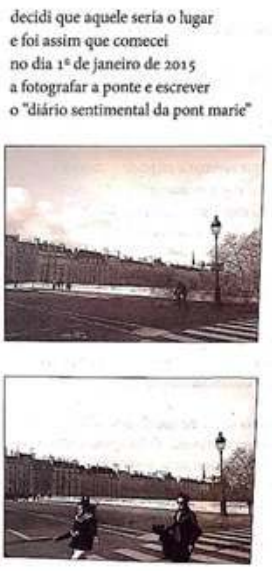
Sabemos que essa experiência pode se relacionar com a experiência biográfica de Marília, visto que, na contracapa do livro, encontramos a seguinte informação: "A autora agradece ao Prêmio Icatu de Artes que lhe concedeu uma residência na Cité Internationale des Arts, entre dezembro de 2014 e julho de 2015, por onde estes dois textos passaram". A poeta, então, esteve na França e possivelmente conviveu com a ponte a qual ela faz referência no poema.

Os trechos citados acima são, ainda, precedidos por uma fotografia da ponte, sozinha, na parte superior da página, em um ângulo no qual podemos ver o nome dessa em primeiro plano, no que parece uma tentativa de enfatizar o lugar que foi escolhido pela poeta:



(GARCIA, 2018, p. 22).

Ao aliar uma fotografia da ponte que está citando aos versos do poema, a hipótese da predominância de um eu biográfico se fortalece, visto que as fotografias podem ser lidas como uma tentativa de dar veracidade à informação que está sendo contada. As fotografias são, afinal, ainda entendidas como comprovantes de algo que foi vivido ou experienciado, um comprovante do real, já que, desde sua invenção no começo do século XIX, elas foram entendidas como uma representação da "verdade". Susan Sontag (2004) afirma que "a fotografia tem a reputação pouco atraente de ser a mais realista e, portanto, a mais fácil das artes miméticas" (SONTAG, 2004, p. 34). É justamente por essa suposta aproximação da fotografia com a realidade que ela vai ser associada àquilo que é verdadeiro. Essa "reputação" que a fotografia carrega continua cercando-a até os dias de hoje, apesar de todas as mudanças que o processo fotográfico sofreu ao longo das décadas, e parece irromper de uma característica inerente à sua própria técnica: a impossibilidade de existir sem um referente, seja ele objeto, pessoa ou paisagem. Existe, de fato, uma *Pont Marie* em Paris e, independente das fotos terem sidas ou não tiradas pela poeta, o gesto de incluí-las no poema confere a ele uma possibilidade de real:


decidi que aquele seria o lugar
e foi assim que comecei
no dia 1º de janeiro de 2015
a fotografar a ponte e escrever
o "diário sentimental da pont marie"

(GARCIA, 2018, p. 24).

A poeta, então, ao utilizar as fotografias, explicita uma possível vinculação com a realidade, que daria determinada verossimilhança à experiência que narra. Na quinta parte do poema, o eu lírico problematiza, ainda, o fato de utilizar fotografias junto ao poema:

> aqui faço um intervalo
> para um pequeno comentário sobre esse trabalho:
> [eu costumo falar este texto mostrando imagens
> são ao todo 240 imagens]
> [uma vez me perguntaram se esta apresentação
> não estava muito ilustrativa]
> [- você fala em *ruína*
> e insere uma imagem de *ruína*]
> [você fala em *ponte*
> e traz várias imagens da mesma *ponte*]
> [qual a relação das imagens
> com o texto?]
> e eu não soube responder (GARCIA, 2018, p. 40, *grifos da autora*).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 42 – 52 | maio/ago 2021

Aqui, outro uso da fotografia é revelado: a fotografia enquanto ilustração daquilo que se fala. De fato, grande parte das fotografias utilizadas pela poeta durante seus poemas repetem informações que já estão dadas pelo texto verbal. Apesar disso, dificilmente poderíamos afirmar que a função das fotografias em "Parque das ruínas" é apenas ilustrar aquilo que se fala, visto que o eu lírico está o tempo todo elaborando essa utilização das fotografias, em um processo reflexivo sobre seu funcionamento. A própria motivação para as fotografias da *pont marie* surge de filmes que discutem também os usos do dispositivo fotográfico:

> tive vontade de fazer o "diário sentimental da pont marie" depois de ter visto alguns filmes
>
> que enumero aqui
>
> primeiro *smoke (cortina de fumaça)*
>
> o personagem principal auggie é dono de uma tabacaria e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos ele tira uma foto da esquina da tabacaria
>
> tem mais de 4.000 fotos
>
> numa manhã
>
> auggie mostra as fotos para paul um velho amigo a princípio o amigo acha que são todas iguais
>
> afinal partem do mesmo ângulo e enquadram o mesmo ponto
>
> mas aos poucos nessa repetição dos dias paul *vê*
>
> [...]
>
> numa das fotos tirada anos antes ele *vê* a esposa que já tinha falecido
>
> num momento da vida em que os dois não estavam juntos
>
> ela aparece congelada num instante
>
> enquanto eu fazia as fotos da pont marie percebi que me interessava em *smoke*
>
> a insistência a repetição
>
> – seria possível ver a passagem do tempo nesta repetição? (GARCIA, 2018, p. 28-29, *grifos da autora*).

Além da citação ao filme *Smoke*, reproduzida acima, o eu lírico ainda fala de outro filme que a motivou a escrever o diário: "ao escrever o diário/ também pensava no filme *blow-up*". Nesse filme, de 1996, dirigido por Michelangelo Antonioni, o protagonista Thomas é um fotógrafo que está fazendo fotos de um casal em uma tarde no parque e, somente mais tarde, ao revelar as fotos e ampliá-las, ele percebe que, no canto de uma das fotografias, há algo que ele entende ser um cadáver. A partir daí, Thomas desenvolve uma obsessão por essas fotografias e pelo parque e uma trama psicológica se desenvolve. Garcia discute o movimento que acontece neste filme:

> ele amplia as fotos ele amplia tanto que perde
>
> o todo – perde a paisagem e chega a um espectro
>
> um borrão
>
> um fora de foco

ele estaria alterando a realidade com o seu procedimento?
para tentar ver alguma coisa
ele precisa olhar de muito perto

aqui lembro que o ricardo piglia
analisa algumas fotos de borges quando está quase cego
borges tem um livro diante do rosto
e se coloca muito perto do livro tentando ler:
o olho fixo sobre a página a página contra o olho
ele tenta enxergar no fiapo de luz que ainda resta
este que é um dos maiores leitores do século
diz piglia e no entanto para ler precisar chegar muito perto
às vezes a leitura é um jogo de escala:
é preciso se aproximar a ponto de perder o todo
mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto (GARCIA, 2018, p. 31-32).

A reflexão da poeta é, nesse sentido, perpassada por essas referências de modos de *ver*. Em ambos os filmes, conforme reflete o próprio eu lírico, discute- se a questão de algo que estava escondido, em segundo plano, e veio à tona através da fotografia, seja um sentimento, seja um mistério a ser resolvido. Há, dessa maneira, uma reflexão que nos aproxima de um entendimento de fotografia debatido por Walter Benjamin (2017) na primeira metade do século XX. Para ele, existe algo na natureza que não pode ser capturado pelo olho nu, mas que se revela, quando fotografado, trabalhando nosso inconsciente ótico:

> A natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar darmo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude no momento na fração de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação – capta esse momento. Só conhecemos esse inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise (BENJAMIN, 2017, p. 55).

Merece destaque, ainda, o fato da poeta se interessar pela "insistência e repetição" que entende acontecer no filme *Smoke*. Essa prática está presente na lírica de Marília em diferentes níveis: a repetição das fotografias diárias da *pont marie*, talvez a mais clara, uma vez que inspirada diretamente pelo filme; a repetição das fotografias dentro da própria obra, "[você fala em ponte/ e traz várias imagens da mesma ponte]"; e, por fim, a repetição dentro da própria poesia, os versos que se repetem ao longo do poema, e os versos de outros poemas que voltam para esse livro, constituindo uma repetição também ao longo de sua obra. A poesia de Marília, em vários momentos, torna-se redundante e repetitiva. Esse movimento, porém, conforme vimos nas reflexões da poeta, não é arbitrário e busca causar um efeito de leitura, o qual atinge: a reflexão sobre os métodos e modos de dar a ver.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 42 – 52 | maio/ago 2021

Vimos, ainda, nas estrofes citadas acima, que além das menções aos filmes, Garcia cita ainda Ricardo Piglia e Jorge Luis Borges. Ricardo Piglia, não casualmente, analisa fotos de Borges quando este está quase cego. O eu lírico, então, compara esse movimento com a leitura, em um "jogo de escala", às vezes nos aproximamos e perdemos o todo, outras vezes nos afastamos e perdemos o detalhe. Nos interessa, entretanto, a maneira com a qual poeta utiliza o intertexto: Rose-Lynn Fisher, Debret, Georges Perec, Harun Farocki, David Perlov, Jacques Roubaud, Montaigne e Borges são alguns dos nomes que ela menciona. Para Luciana di Leone, essa rede utilizada pela poeta constitui um método poético, "o método pelo qual o poema se dispõe a olhar o que está suspendido ao seu redor, o método da perplexidade ante as partículas de outros poemas, de outros discursos, de outros tempos" (2015, p. 131). Para a autora, não se trata ainda de investigar cada uma das citações, já que a pergunta "a que se refere?" não é relevante aqui:

> Ou seja, se encarado como desafio hermenêutico, o poema apareceria como hermético e endogâmico (duas caras da mesma moeda), e não passaria de uma circulação familiar de citações, colocando o leitor no lugar do voyeur, sedento. Mas, ao contrário, a condição de leitura que esse poema solicita é de um leitor já despido de toda vontade de gritar *eureka*; por isso não é um poema didático, nem mimético, nem nada que ajude numa formação (LEONE, 2015, p. 133).

Assim, não é necessário partilhar do mesmo repertório da poeta para que haja um entendimento de seu texto. Marília rompe com aquilo que tradicionalmente é esperado de um poema, seja a utilização da citação como forma de estabelecer parâmetros de leitura para o seu próprio texto, seja com a própria estrutura do verso e das estrofes, já que insere fotografias, colchetes, itálicos, diálogos, diários, cartões postais e cenas de filmes em seu texto. As referências que a poeta utiliza, nesse sentido, estão postas não como uma forma de dar continuidade a uma tradição poética e se vincular a determinada corrente, mas como uma organização de vestígios e uma coleção de objetos e rastros.

Compreendemos, assim, que o poema, para Marília, é um lugar para pensar o próprio desenvolvimento lírico. O poema é lugar de reflexão sobre a escrita e, portanto, pode ser editado, repensado, replanejado. De fato, ao longo de "Parque das ruínas", a poeta deixa explícito a existência de adições e modificações no poema, como na terceira estrofe, quando o eu lírico menciona que os versos que agora o leitor lê já foram apresentados anteriormente:

> eu estava neste lugar
>
> olhando a vista do parque das ruínas
>
> quando chegou um e-mail de um professor da UERJ a universidade do estado do rio de janeiro
>
> ele me chamava para um encontro
>
> onde apresentei *este texto* que você está lendo (GARCIA, 2018, p. 15-16, *grifo nosso*).

Ao fazer menção ao processo de produção do poema nos próprios versos desse, a poeta nos revela que o processo é tão importante quanto o produto final, visto que ele é também matéria de poesia. Dessa forma, sua função de produtora se torna evidente,

não há uma tentativa de esconder a figura do poeta, pelo contrário, a todo tempo somos lembrados que o poema foi escrito por alguém e que este alguém pode mudar as regras da leitura a qualquer momento. É possível ver isso também no poema "o poema no tubo de ensaio", seção "[1,2,3 testando]":

> quando comecei a escrever este texto
>
> para uma jornada sobre o ensaio na unifesp
>
> eu queria falar de um poema do escritor americano charles bernstein o poema era um teste chamado "um teste de poesia"
>
> eu queria começar falando daquele teste mas acabei sendo levada a falar de outro teste (GARCIA, 2018, p. 59).

A imagem poética do "teste", ou ainda de "testar a poesia", que perpassa todo o poema, é interessante e contribui para nossa hipótese de que o processo da produção poética é uma questão importante para poesia de Marília. Um teste é, afinal, um ensaio de alguma coisa que ainda não está finalizada, que não se tem certeza de como funcionará – uma análise no meio do processo. Em certa medida, é coerente a leitura de que os poemas de Marília são eles mesmos testes: são publicados antes de estarem finalizados (talvez nunca sejam finalizados) e, posteriormente, são republicados com uma série de dados acrescentados que, muitas vezes, indicam as circunstâncias em que o texto anterior ao atual se deu: "no dia em que falei este texto/ tirei uma foto do auditório onde estava antes da fala –" (GARCIA, 2018, p. 48), "reescrevo esse texto quatro meses depois" (GARCIA, 2018, p. 60).

Vemos assim que, na poesia de Marília Garcia, as fronteiras entre poeta e eu lírico parecem ser constantemente borradas. As informações biográficas e relatos da experiência de Marília se dissipam no meio de referências, reflexões teóricas e procedimentos. Dessa maneira, percebemos que as reflexões de Even-Zohar (2013a) sobre produtor parecem melhor dar conta de compreender este fenômeno. Sendo o produtor aquele capaz de produzir ideias, imagens e opiniões, já não é mais tão importante a distinção entre eu lírico e eu biográfico. A produção de Marília confere novamente poder ao poeta, exige que este seja posto em evidência e deixa claro que o texto não foi produzido no vácuo: há ali um eu que exige que seu nome, suas histórias, leituras e experiências sejam levados em consideração no momento da leitura.

Percebemos, então, que essa lírica desestabiliza algumas das relações de poder dentro da literatura, já que atribui ao produto-poema um papel tão significativo quanto o do produtor-poeta. Aqui, a poeta não entrega seu poema aos leitores e é por eles esquecida em detrimento do texto: ela ainda detém poder sobre os poemas, já que os textos retornam modificados em livros diferentes, constituindo, assim, uma lírica que nunca está finalizada nela mesma. Não se trata, entretanto, de ler o poema procurando por pistas da biografia da poeta, mas sim, de se ter como plano de fundo que as regras da leitura podem ser mudadas pela autora a qualquer momento.

Essa lírica, desse modo, exige da crítica e do leitor uma abordagem diferenciada, visto que, como apontado por Celia Pedrosa (2008), a contemporaneidade fragiliza critérios que antes tornavam a relação entre público, crítica e obra estável. Para a autora, uma "pedagogia hegemônica fundada no cânone de grandes obras e autores" (2008, p. 41) não teria mais viabilidade nem alcance na contemporaneidade. Em

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 42 – 52 | maio/ago 2021

parque das ruínas, desse modo, encontramos uma poeta que brinca com as expectativas do leitor e entrega uma poesia fragmentada, que o tira da zona de conforto e o obriga à revisão de conceitos, critérios e noções preestabelecidas sobre leitura, poesia e eu lírico.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. *In:* BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

EVEN-ZOHAR, I. O sistema literário. **Revista translatio,** Porto Alegre, n. 5, p. 22-45, 2013a. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42900. Acesso em: 17 fev. 2020.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos polissistemas. **Revista translatio,** Porto Alegre, n. 5, p. 1-21, 2013b. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899. Acesso em: 17 fev. 2020.

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

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

LEONE, L. Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia. *In:* SCRAMIN, S; SISCAR, M; PUCHEU, A. **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade.** São Paulo: Iluminuras, 2015.

RESENDE, B. **Contemporâneos:** expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

SONTAG, S. **Sobre fotografia.** Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [Kindle edition].

Recebido em 12/04/2021
Aprovado em 26/05/2021