

“Um jogo de mapas” ou sobre *Engano geográfico* de Marília Garcia

Pablo Simpson

Vunesp. Fundação Carlos Chagas

RESUMO: Este ensaio pretende analisar o livro *Engano geográfico* de Marília Garcia, publicado em 2012. Trata-se de um longo poema narrativo que relata uma viagem pelas paisagens espanhola e francesa, e que permite indagar diversos deslocamentos do eu. Um deles, assinalado pela duplicidade entre percurso geográfico e poético, no que pude caracterizar como um entre-lugar dado pelo signo da espera. Um segundo, através de uma instância dialogal que possibilita um processo de despoetização da linguagem com a sua permeabilidade a outras vozes. Por fim, através da presença de diversos pronomes “eu”, “ele”, “ela”, “você”, sem referência textual explícita, e que indicariam uma espécie de proximidade da atenção amorosa.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira do século XXI. Marília Garcia – *Engano geográfico*. Viagem – Tema literário.

ABSTRACT: This essay aims to analyze the book *Engano geográfico* Marília Garcia, published in 2012. It is a long narrative poem that recounts a trip through Spanish and French landscapes, and which allows to question various shifts of the poetic voice. One of them, marked by the duplicity between geographic and poetic journey which I could characterize as a be-

tween-place given by the sign of waiting. A second, through a dialogical instance that allows a process of depoetization of the language with its permeability to other voices. Finally, through the presence of several pronouns “I”, “he”, “she”, “you”, without explicit textual reference, and that would indicate a kind of closeness of the loving attention.

KEYWORDS: Brazilian Poetry of the XXIth Century. Marília Garcia – *Engano geográfico*. Travel – Literary Theme.

*Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D’aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!*

[Minha doce irmã,
Pensa na manhã
Em que iremos, numa viagem,
Amar a valer,
Amar e morrer
No país que é a tua imagem!]

Há um convite à viagem como esse acima, de Baudelaire (1985, p. 145), no longo poema *Engano geográfico* de Marília Garcia, publicado em 2012. “Para nossos espaços se cruzarem/ outra vez na

vida/ e podermos nos reencontrar”, diz-nos um dos momentos, evocando esse “vivre ensemble” do trecho de *L’invitation au voyage*, em tradução de Ivan Junqueira. A viagem surge em ambos não apenas como tema. É espaço compartilhado de uma experiência a que nos convida o eu de Baudelaire, e que se abre como possibilidade do encontro em Marília, ambos futuros.

No conhecido poema de Baudelaire, está sob o signo de uma hesitação entre o aqui e o lá: “Lá, tudo é paz e rigor/ Luxo, beleza e langor”. “Lá” que é, ao mesmo tempo, lugar ideal da beleza e espaço sacrificial (“amar e morrer”) tão percorrido pela fortuna crítica do poeta francês, que observou nessa morte a abertura a uma vida autêntica. Sacrifício que está nos “poentes sanguíneos” do mesmo poema, espécie de paisagem veneziana com canais e ouro.

Engano geográfico, diferentemente, começa com um “aqui”: “é um engano geográfico estar aqui”. O gesto parece simples. Contra a oposição baudelairiana repleta de sugestões metafísicas, oposição de extremos, o eu do poema de Marília Garcia fala de um lugar delimitado. Ainda que considere uma “maneira de estar em outro país estando no mesmo”, é de um certo “aqui” que nos diz. Tal lugar parece aproximar três momentos: aquele da enunciação, nesse poema em que vários verbos estão no presente; o da paisagem que se descortina ao leitor durante a breve viagem no trem ágil, o TGV; e o de uma língua em constante busca de sentido, confrontando-se com seus equívocos e com esse lugar múltiplo do contato com o outro e suas línguas: “acho que em português não existe um nome para isso”.

Gesto simples, porque leva o leitor consigo por “tantos quilômetros”, como num *road movie*, pelos quais vão se trilhando, contudo,

através das geografias francesa e espanhola, vários caminhos: sensoriais (a música da companhia dos trens, o cheiro das ruas, a cor dos ônibus), da percepção do tempo (“tinha cinco minutos para falar”, “vendo o mar daquela torre a 26 minutos dali”), do diálogo com o outro, das interrupções (do trem e da reflexão sobre a linguagem), de leituras, memórias e epifanias breves.

Achar as ruas

O poema de Marília Garcia se constrói como um mapa, como o que surge na capa do livro com a sua frase em francês, espécie de epígrafe: “O traçado de uma cidade é obra do tempo, não do arquiteto”, frase atribuída a Léonce Reynaud, usada como divisa para o projeto de reurbanização de Antoni Rovira i Trias de Barcelona, em 1859.

Mapa não como o da cidade espanhola, cheia de retas conduzindo ao bairro central: “Antoni Rovira i Trias desenhando um bairro quadrado”, como assinalaria numa das páginas finais. Diferentemente, o leitor vai percorrendo versos desiguais: longos versos sem o esforço de cadência clássica dos *versets* de Paul Claudel, ao lado de outros menores. Quase não há quebras de estrofes, além disso. Ou rimas. Com versos ininterruptos, num fluxo que é também o fluxo da memória que perpassa o presente da enunciação, entrecortada, o poema vai aos poucos imprimindo a sua direção. Setas anunciam curvas. Um senhor oferece ajuda. São como linhas de trem, pela rapidez com que levam o leitor consigo, como nos diz o poema: “seguir uma linha para Tarbes”, “seguir uma linha para Toulouse”. Multiplicam-se lugares (Barcelona, Perpignan, Tanger, Paris), aos quais se somam trocas de sentido, num movimento deliberadamente metapoético: “Um engano geográfico pensa/ tenta achar as ruas”.

Assim, a lembrança de um poema de Kenneth Koch, poeta ligado ao grupo da *New York School of Poetry*, aparece atravessada pela imagem de vagões:

um trem que escondia outro trem
uma linha esconde outra linha

Linhas do percurso e dos versos, uma escondendo outra, uma revelando outra. No dístico, que é uma citação-homenagem ao autor americano, extraído do poema “One Train May Hide Another (Sign at a Railroad Crossing in Kenya)”, a linha é também a linha dos versos, que deve ser lida sempre, recomenda-nos o poeta americano – num jogo irônico e evocativo – como atestado de que a leitura pode prosseguir. Esse adiamento, aliás, seria a própria espera do sentido, incompleto. Em tradução de Marília Garcia para o número 20 da revista *Inimigo Rumor* (1998):

Num poema uma linha pode esconder outra linha,
Como num cruzamento, um trem pode esconder outro trem
Isto é, se você está esperando para atravessar
Os trilhos, espere ao menos um momento depois que
O primeiro trem tiver partido. Também ao ler
Espere até você ter lido a linha seguinte –
Só então é seguro prosseguir a leitura.

Justaposição/sobreposição que está, além disso, no poema de Marília, para além da citação, na alternância entre verbos no passado e no presente (o trem que escondia/ a linha esconde), sem que

se constituam espaços demarcados da memória e do momento de enunciação. Sobreposição que se produz com a ausência, por vezes, de subordinação gramatical, como no fragmento abaixo, que reúne a chegada da funcionária do trem, o seu chapéu azul-escuro e a lembrança da publicidade:

vem a funcionária da companhia de trem
ela usa um chapéu azul-escuro
você se sente dentro de um instante publicidade

A cada verso é como se uma paisagem distinta ou um outro momento se revelasse, com certo cuidado para que o leitor não se perca: “o sino no pescoço das vacas era para elas não se perderem”. Em alguns momentos, com “porquês” explicativos que se alternam com a condição do eu que, em viagem, é também aquele que pergunta, hesita e recebe respostas, como a justificativa da presença do presidente dos Camarões no mesmo trem.

Na maior parte do tempo, contudo, o deslocamento é rápido. Num dos belos trechos finais, é quando o eu fala de um desejo de encontrar o mar numa paisagem que se recusa a exibi-lo. Conjunção adversativa “mas” que antepõe dois momentos, aos quais se acrescenta a dimensão da memória deslocada pela sucessiva mudança de lugares:

é o mar que desejava encontrar
mas faz silêncio
nenhuma brisa
essa cidade não tem mar

ali já tinha começado a descida
podia sentir pelos ouvidos ou pela escuta
a inclinação dos sons nesse lugar
um túnel de ruídos na diagonal
um rio atravessa tudo
sobe uma avenida

No trecho, opõem-se duas cidades como as duas linhas de Kenneth Koch ou tantas outras duplicidades do poema: trens em caminhos cruzados, dois lados do Atlântico, dois mapas. Subitamente, no entanto, começa a descida indicada com essa presença de planos sensoriais distintos (“a inclinação dos sons”). Abre-se um túnel, muda-se em rio, surge uma avenida. Na cartografia de Marília Garcia, as imagens se sobrepõem como se compusessem um entre-lugar:

é preciso que um acaso fundamental
sobreponha dois mapas
ignorando as montanhas e os acidentes

Entre-lugar que é talvez esse espaço das palavras, capazes, apenas elas, de reunirem tantos mapas, com essa liberdade da lembrança, como diria Maurice Blanchot no ensaio “La solitude essentielle” (1996, p. 26), mas também do sonho. Menos como experiência original, ainda segundo Blanchot, com todo o seu peso ontológico ou a sua “solidão essencial” – pertença ao tempo do morrer que veria nos heróis de Kafka, por exemplo (p. 118) – do que abertura e errância. Marília falaria de um “entressonho” no poema “De dentro da caixa verde” de *20 poemas para seu walkman*, livro de 2006, quando se

tem a impressão, ao levantar, de estar noutra cidade. Em “Victoria Station”, do mesmo livro, o interlocutor do eu lírico, ao comentar sobre seus atrasos frequentes e “anos fugindo da chuva”, também apontaria para esse entre-lugar (trecho em itálico no poema original):

*– ficava na última cadeira contando os segundos
antes da partida. – essa é a única
maneira de estar entre.*

Talvez seja esse entre-lugar que faça o leitor seguir viagem em *Engano geográfico*, acompanhando os signos da Espanha e da França: toalhas, bandeiras, queijos. Com a impressão, como no poema, de uma “realidade sempre escapando”, perdendo-se, como se tomado por essa sensação do “fora da hora” do poema “Victoria Station” ou do “tarde demais” de *Engano geográfico*. Leitor, também ele, errante, fugidio, ao qual a urgência (“é preciso”) do “não é importante” (“*c’est pas grave*”) vem noutra língua, como se fosse ele mesmo o jovem oriental que surge pouco depois no poema, atendendo o telefone em francês para cantar em seguida “sozinho em uma língua de vogais”.

Entre-lugar da pluralidade de línguas, lugares, “descentrado”, por assim dizer, embora sem que se institua um debate quanto ao que poderia ser “intercultural”, relativizando ideologicamente as formas assumidas de pertença a si e ao outro – termos centrais no que definiu Silviano Santiago como “entre-lugar” (1978) ou como indicou Boaventura de Souza Santos, mais recentemente, a partir da ideia de “fronteira”, com a “fluidez de seus processos sociais, a criação de mapas mentais”, mas também, curiosamente, com um espaço

da suspensão, do vazio, de um “tempo entre tempos”, tão próximos de Blanchot, mesmo em sua dimensão criadora: “viver na fronteira significa ter de inventar tudo [...] significa converter o mundo numa questão pessoal, assumir uma espécie de responsabilidade social que cria uma transparência total entre os atos e as suas consequências” (SANTOS, 2000, p. 348).

Em Marília, é, sobretudo, o entre-lugar de uma espera, ela mesma compartilhada com o leitor: “é preciso ter força para esperar ela diz olhando de viés”, esse um dos motivos centrais do poema, que nos anuncia, desde o início, um final inesperado para o “jogo de mapas”, um engano (“se soubesse um engano antes da hora”) ou um “acaso fundamental” (“apenas se vier o acaso fundamental”), signos que o leitor persegue como o homem que surge na página treze do livro:

e um homem ficava sentado escondido atrás do muro
esperando eternamente o acaso
e tentando controlar a direção dos trens

Um caminho sem língua

Entre tantas esperas de *Engano geográfico*, há um momento em que o eu afirma um desejo. Não o de controlar a direção dos trens, ou o tempo. Desejo de um “caminho sem língua”, num trecho, por assim dizer, enigmático pela ausência de pontuação. Com versos justapostos, o desejo talvez quisesse apenas o mar, num instante em que não sopra “nenhuma brisa”, silencioso. Mar de outra cidade, naquela em que se está. Cito o trecho completo que se reúne ao momento da descida pelo “túnel de ruídos”:

já não lembra onde foi parar
um caminho sem língua
é o mar que desejava encontrar
mas faz silêncio [...]

Não é sem hesitação, portanto, que talvez se possa atribuir a manifestação do desejo a esse “caminho sem língua”, do qual talvez o eu buscasse, ao contrário, escapar para reencontrar a mobilidade: ondas, correnteza, maré alta, tanto mais do que a melancolia das águas paradas ou a clareza moral da purificação – para descartar dois caminhos propostos por Gaston Bachelard em *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, embora tampouco se encontre equivalência no que definiu como “água violenta”. Como diria o eu de *Engano geográfico* mais à frente, numa cidade plana “não há memórias para inserir”. Das palavras estrangeiras, além disso, ou do que foi dito nessas outras línguas, é que parecem brotar alguns dos caminhos do poema, como se à presença da língua estrangeira ou dessas interrupções e questionamentos sobre a própria língua correspondesse um lugar da memória e da poesia. “Um caminho sem língua” seria, desse modo, apenas o lugar onde o eu foi perder-se (“não lembra onde foi parar”), relacionando-se mais com o verso anterior do que com o seguinte.

Há um trecho mais à frente, contudo, próximo ao final do poema, em que o eu exprime um cansaço: “não quer mais pronunciar esta língua”. Pouco depois, conta-nos sobre dois dias de pânico e uma frustração quanto ao que fora fazer ali. Sinais dispersos que convidam à interpretação, como no breve relato que acrescenta sobre um certo Constantino, apenas esboçado.

O momento do “caminho sem língua” também sucede a uma série de hesitações entre línguas: espanhol, inglês, francês, até que “começam a responder em português”. “Sem língua” talvez significando, assim, esse lugar utópico, entre-lugar do contato com o outro. Trata-se de uma abertura pretendida pelo poema: entre-abertura do sentido, que convoca o leitor, também ele, a olhar pela fresta da cortina ou pelas frestas sucessivas dos versos, buscando encontrar-se em meio a tantas imagens parciais.

Mas é possível ver nesse “caminho sem língua”, além disso, dimensões que a poesia, às vezes, teima em afastar. Assim, há uma oralidade que permeia grande parte do longo poema com suas construções simples, coloquiais: “o carro está uma sauna”, “e o celular tocando sem parar”. Em muitos casos, são marcas de diálogo: com a senhora do carrinho de bebê, um policial, a funcionária da companhia de trem, com um “ele” que percorre o poema. A cada instante, essa permeabilidade a outros olhares (“um casal de estrangeiros olhando para você”) e discursos (“você comprou com a carta azul pergunta uma moça”) se produz numa linguagem que traz essa instância dialogal ao centro da poesia, poesia do “eu”, mas também do “ele” e do “eles”. Estes não apenas, por assim dizer, personagens, porque constituem o texto, com suas interpelações e frases, tornadas versos e incorporadas pela ausência de pontuação ao fluxo-poema, como no instante em que o “eu” descobre a sua residência no campo:

no meio do verde da janela
cheira a tempestade ela diz
e o sol brilhava no jardim

Ou como já no início do poema, instalado de imediato nesse lugar do diálogo, com esses dois alexandrinos (o primeiro e o terceiro verso) tão irreconhecíveis pela distribuição irregular de acentos métricos:

é um engano geográfico estar aqui
ele diz que deste lado
do mar você deve chamar limão de lima

Não é à toa, portanto, que essa presença do outro opere um certo processo de despoetização da linguagem. “Caminho sem língua”, assim, pela ausência de uma linguagem poética particular, apartada dessas outras que surgem de todos os lados e que o eu acolhe sem conflito, generoso. Elas vão adicionando camadas ao texto e tornam-se poéticas nesse processo – mapas “que se sobrepõem” – como se o eu e os demais pudessem falar a mesma língua da poesia. “Teste de poesia”, nesse sentido, porque não apenas testando os seus limites, como no poema de Charles Bernstein evocado pelo texto através da imagem da fábrica no alto da montanha e da forma dialogal (embora professoral, distante, do autor americano), mas porque resposta ao “teste da solidão”: essa, uma outra oposição de *Engano geográfico*. Com essas outras vozes, aliás, é que o eu pode seguir viagem, à espera de um “acaso fundamental” que é também reencontro, partilha.

Cartografia e literatura

As narrativas de viagem são um gênero antigo. A *Descrição do mundo* de Marco Polo é de 1298. Petrarca relatou a sua subida ao Monte Ventoux em 1336. Tais narrativas se popularizaram no século XIX com a expansão colonial europeia, em livros como os de René de Chateau-

briand. Paul Claudel, no início do século XX, ofereceu belos quadros poéticos da paisagem chinesa em *Connaissance de l'Est* (1900).

Há várias reflexões sobre a relação entre viagem e literatura. Yves Bonnefoy, em *L'arrière-pays* (1972), apontou para a viagem como rompimento com o espaço habitual de nossos atos. Também para a necessidade de compreender a errância como lugar privilegiado para a tentativa da “vidência” – espécie de abertura do olhar – desde Arthur Rimbaud.

É o que, de algum modo, observaria Michel Collot em sua reflexão sobre a paisagem: paisagem que revelaria uma profundidade como instância diferente daquela que exerce o nosso controle habitual sobre as nossas representações. Na modernidade, ela seria um “contato com a realidade”, menos “sublime” do que “humana”, capaz de possibilitar um deslizamento da identidade do eu, como indicaria através de sua leitura da poesia de Pierre Reverdy em *La poésie moderne et la structure d'horizon* (1989) ou no ensaio “L'espacement du sujet” de *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours* (2005), nessa paisagem que “transborda o sujeito, abrindo-o a uma dimensão desconhecida de si mesmo e do mundo” (p. 45), “vacilação dos limites entre o eu e o não-eu” (p. 49). Profundidade, aliás, que viria desde Jean-Jacques Rousseau, para o qual um deslocamento do espaço se faria acompanhar por um movimento da alma e da imaginação.

Em *20 poemas para seu walkman* (2006), Marília Garcia já havia esboçado parte dessa reflexão. Num livro em que a experiência da viagem se multiplicava por poemas breves, sobre a linha 14 do metrô de Paris ou sobre a Estação Victoria de Londres, tratava-se de uma predileção por esses momentos e lugares de trânsito, sob a forma – talvez

pudéssemos dizer – do cartão postal, com a sua dimensão efêmera e o seu caráter, por vezes, de ilegibilidade – “cartas abertas, embora ilegíveis” diria Derrida, “legível para o outro, embora não entenda nada” (DERRIDA, 1980, p. 60; p. 27).

Um dos poemas centrais desse livro, “Le pays n’est pas la carte”, título em francês, está na segunda parte de mesmo nome:

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 [...]

Nele há temas que serão explorados por *Engano geográfico*: as ruas quadradas, o acaso, os mapas. O eu aqui erra pelo labirinto dos versos, levando consigo o leitor, embora lhe dê pistas com esse itálico, que *Engano geográfico* reservará apenas para algumas palavras e frases noutras línguas.

De todo modo, há um contato com esse “demasiado real” com os “cílios erguidos”. A imagem é importante, ainda que sob o sinal de menos do “apenas”. Ela aponta para a dimensão do olhar. A visão é, todavia, a de um mapa, mais do que a da cidade. É um mapa a que o olhar inquieto se abre na saída do metrô. Tal duplicidade da

paisagem e dos signos escritos surge em alguns momentos de *Engano geográfico*: “pega o livro vai olhando os campos”; “vai abrir a janela e ver o prédio torto/ 2 dias de pânico/ os mapas abertos”.

No trecho acima, essa dimensão se conjuga com o lugar da perda de si, ou da possibilidade de dizer “tudo de outro modo”. É como se o eu fosse a cada instante trocando de lugares com essa distância da reflexão e dos verbos no tempo condicional. Aqui, com o olhar “de cima” oposto ao de baixo, daquele que sai do metrô e busca reorientar-se. Troca de lugares que é o motor desse “engano”, cujo deslocamento se dá no mundo mas também nas palavras, elas mesmas errantes, inquietas: “um jogo de mapas de cartas ou de cartoons”. “Jogo” que é leveza, divertimento. E que estaria na contramão do que Baudelaire indicou para Théophile Gautier, ao louvar a sua ciência matemática e descartar o acaso: “il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d’en faire un jeu de hasard”/ [“há na palavra, no verbo, algo de sagrado que nos proíbe de fazer dela um jogo de azar”] (BAUDELAIRE, 1968, p. 464).

Lovesong

Num dos versos finais, a música intermitente das estações de trem francesas, o “dá-dara”, ressurgiu anunciando que o eu retorna a “esta cidade que poderia chamar de casa”. É o momento de um último encontro, entre um atendente que fala português e esse eu/ você que pede um *muffin de blueberry*:

eu sou o atendente que fala português ele diz
e você pede um muffin de blueberry

Num poema de um eu às vezes solitário (“a solidão diz d. a solidão”), andando pelas ruas, há em vários momentos um “ele” sobre o qual vamos recolhendo informações: “ele gosta tanto de *polars*”, “ele estava fugidio”, “ele tremia”. Que fala de Tanger ou da geometria euclidiana.

Talvez não seja o mesmo “ele”, não sabemos. Como talvez não seja, ao longo do poema, o mesmo “eu” ou o mesmo “ela”, que “fizera tudo errado” ou que pede para “trocarem de língua”.

O *muffin de blueberry* já havia aparecido, no entanto, no início do poema, a “7 minutos para a partida”. O poema de Marília Garcia cria espelhamentos, como a imagem do trem que “corre na direção contrária” e que reaparece ao final, pouco antes do encontro com o atendente. Assim deslocam-se também os pronomes “eu” “ele”, “ela” ou mesmo o “você”, sem referência textual explícita, e que assumem não apenas esses outros discursos, com o verbo “dizer” tão presente, mas diferentes lugares no texto. Ao encontro com esse “ele” opõe-se, ademais, um outro “ele” que diz querer voltar para casa.

Talvez seja excessivo falar a partir desses deslocamentos e espelhos de um encontro amoroso, ele/ela, retomando a referência à *lovesong* que está no final do poema. Nessas idas e vindas, todavia, há – podemos dizer – como que uma atenção amorosa. Surge em momentos de discreto lirismo, no que se poderia chamar de interlúdio campestre a partir da página vinte e três:

em seguida ele traz um jogo americano azul
as cebolas são doces
ele diz que o outono chegou durante a noite

Lirismo cheio de ângulos noutro momento, lembrando a poesia de Mário de Andrade e sua herança cubista, com esse olhar móvel que se dirige ao sol para vê-lo rapidamente transformando-se do lusco-fusco num eclipse que é, ao mesmo tempo, o gesto de recolher-se atrás do muro:

um frio muito fino
todo mundo olhando pra cima
um luscofusco
e vê
era um eclipse solar
o sol indo para trás do muro

Está em versos como “Asa especula freme vagueia na luz do sol” do autor de *Paulicéia desvairada* (ANDRADE, 1993, p. 133), no encadeamento verbal que, em Mário, aponta para os múltiplos estados de consciência e desdobramentos do eu frequentemente em crise, poeta de “Eu sou trezentos...”, ou na rapidez com que em “Paisagem nº 3” o sol irrompe em meio à garoa paulistana:

De repente
Um raio de Sol arisco
Risca o chuveiro no meio (ANDRADE, 1993, p. 99).

Tal lirismo, em *Engano geográfico*, surge menos, contudo, como eclipse – ou tarde chuvosa no caso de Mário, em “Paisagem nº 3” – do que na claridade do dia ensolarado. Luz que tudo irradia, mas que brilha aos poucos com um mundo de cores, azuis, verdes, la-

ranjas, imprimindo a sua listra na perna do eu/você viajante, sentado no trem. É com ela, aliás, que o eu traz à memória essa presença do outro/si mesmo, com quem conversa (“lembra daquela vez”), nesse espaço dividido da memória capaz de atribuir sentido aos elementos mais simples do cotidiano: legumes frescos, frutos do mar, ou “as joaninhas no chão entre as pedras”.

O evento extraordinário, assim, o eclipse, o lusco-fusco da meia-claridade, só vem nublar rapidamente com seus enigmas – serão enganoso? – a evidência do afeto, numa viagem que é menos frustração de um acontecimento inesperado, do que adesão poética ao mundo, atenta a montanhas e acidentes, como nos diz:

podia ser tarde da noite
numa batida
só que ali o sol

Referências

ANDRADE, M. *Poesias completas*. Edição de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, C. Théophile Gautier. In : _____. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BLANCHOT, M. Le souvenir est la liberté du passé. In: _____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1995.

BONNEFOY, Y. *L'arrière-pays*. Paris: Gallimard, 1972.

COLLOT, M. *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

COLLOT, M. La poésie moderne et la structure d'horizon. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

DERRIDA, J. *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.

GARCIA, M. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GARCIA, M. *20 poemas para seu walkman*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

INIMIGO rumor, São Paulo, n. 20, 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para uma concepção pós-moderna do direito. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.

Recebido em 11 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013