

Esiste un ponte tra le rovine e il cielo: La poesia di Marília Garcia

Viviana Bosi

Universidade de São Paulo, Brasil

Abstract The article investigates the ways in which Marília Garcia's poetry articulates experiences of temporality and spatiality through intermedial strategies. By analysing recurrent motifs in her work, it demonstrates how she challenges conceptions of time, foregrounding the infraordinary. The argument highlights the poet's use of iterative structures and spatial-temporal overlays thereby revealing an engagement with the present in its historical thickness. The relation established with the reader emerges as a central structural principle. Her oeuvre formulates a poetics of presence to construct a critical mode of apprehending contemporary reality.

Keywords Marília Garcia. Contemporary Poetry. Spatiality. Temporality. Presence.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Ponti: luoghi in cui passare, rimanere, ripetere. – 3 Cartografie. – 4 Poeta e lettore. – 5 Elica. – 6 Intervalli, pause, silenzio: forme di immagine-tempo. – 7 «- há mundo por vir?» (- vi è un mondo a venire?).

Atenta ao real: aqui.
Aqui acontece.
(Fontela 1988, 9)

Essere attenta al reale: qui.
Qui succedo.

Não compreender coisas novas; mas conseguir
compreender, com tudo de si, pela
força da paciência, do esforço e do método, as
verdades evidentes.
(Weil 1979, 385).

Non comprendere cose nuove; ma riuscire a capire
con tutto di sé, per la
forza della pazienza, dello sforzo e del metodo, le
verità evidenti.

1 Introduzione

La meditazione¹ poetica su aspetti congiunti della temporalità e della spazialità costituisce uno degli assi centrali di molte poesie di Marília Garcia.² Il nostro obiettivo sarà indagare come la percezione esistenziale e quella storica si articolano nella sua poesia, al fine di interrogarci su quanto l'autrice immagina e propone riguardo l'esperienza spaziotemporale della nostra epoca.

Il fatto che il suo lavoro lasci perplessi per il carattere apparentemente letterale, così come per l'aspetto riflessivo, è oggi motivo della fascinazione inaspettata che esso suscita. Sappiamo che l'autrice chiama in causa o rifiuta varie caratteristiche di ciò che consideravamo attributi del lirismo. «O que faz um poema ser um poema?» (Che cosa fa di una poesia una poesia?) è la questione prevalente, come se Marília Garcia stesse continuamente mettendo alla prova la sua scrittura. Nel leggere le sue poesie più lunghe, che giustappongono scene, pensieri, ricordi, citazioni e riferimenti ad altri autori e a tante arti, ci viene da pensare agli UFO e al «verso la prosa» di Pierre Alferi (2013), così come alla resistenza critica alla metafora di una generazione di autori francesi *ao rés-do-chão* ('ancorati alla realtà quotidiana') come Georges Perec, Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize, ciascuno con le sue specificità.

Inoltre, la poetessa ricorre all'intermedialità, riproducendo e descrivendo fotografie, scene cinematografiche, incisioni, quadri, una scultura, ma anche il QR code dei rumori delle fibre ottiche che passano sotto i marciapiedi – mezzi questi pertinenti alla concezione di campo espanso, che hanno conseguenze nella strutturazione delle poesie.

Comunque – ciò che più conta –, poiché questa poesia cerca di esprimere la sua verità, in essa si rinnova il tentativo incessante di «dar à caça alcance» (raggiungere la preda) (nell'espressione di San Juan de la Cruz), che Dámaso Alonso ha preso in prestito come doppio motto, tanto per la creazione poetica quanto per l'indagine

1 Questo articolo e le relative citazioni sono stati tradotti dal portoghese all'italiano da Vinício Corrias.

2 Marília Garcia è poetessa, traduttrice e saggista. Artista nota per il suo lavoro di videoarte e performance, ha pubblicato *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Slow Motion* (2017, Prêmio Oceanos), *Parque das ruínas* (2018), *Expedição: nebulosa* (2023), *Pensar com as mãos* (2025), tra gli altri. Le sue opere sono state tradotte in spagnolo, inglese e francese. Il suo sito web, www.mariliagarcia.com, presenta diversi aspetti della sua produzione.

analitico-interpretativa. Nell'esplorare territori ibridi, attraversando i confini del saggio, del resoconto narrativo e dell'inclusione di altre forme artistiche, Marília pungola il lettore, obbligato a muoversi insieme a lei per accedere al «real - este obscuro mito» (reale - questo oscuro mito) (nella formulazione di Murilo Mendes).

Nonostante la struttura frammentaria, nella quale si combinano materiali eterogenei, finiamo per trovarvi momenti ritmici ricorrenti, ora in forma di eco, ora con variazioni. Riguardo il processo compositivo, Italo Moriconi, nella quarta di copertina di *Câmera lenta* (2017), parla di «ripetizione differita» o «spirale». Effettivamente, le poesie riprendono alcuni tra paesaggi, idee e immagini, sia nei versi dello stesso libro, sia in opere successive. Tuttavia, come nei caleidoscopi, i ritornelli differiscono un po' nella loro formulazione e nel modo in cui sono inseriti in nuovi contesti.

Vediamo alcuni dei motivi e tratti ricorrenti nella poesia di Marília.

2 Pont: luoghi in cui passare, rimanere, ripetere

In diversi libri c'è la presenza di un ponte, che sia quello a Parigi, fotografata sempre alle 10 del mattino in giorni consecutivi, ma con piccole alterazioni a seconda della data, o quello che conduce dal Parque das Ruínas alla Chácara do Céu, a Rio de Janeiro. In entrambi i casi, può darsi che si tratti di un interrogativo somigliante circa la possibilità di cogliere la variazione dello spazio nel tempo:

aqui só tem uma regra:
todos os dias às 10 hs
tiro uma foto da ponte.
O resto do tempo é livre e gira
em torno da pergunta:
como ver o tempo
passar neste lugar?
penso no *infra-*
-ordinário do georges perec
e todos os dias
vou até a ponte
e tiro uma foto
que possa me dizer
alguma coisa
sobre *estar aqui*.
[...]
como ver este instante
passando? sempre tinha tentado
pular as etapas da vida
e apagar o *entre*.

como atravessar os meses neste lugar
e *ver* o que acontece?
a fotografia divide futuro
e passado – seria possível ver o que
está no *meio*?
(«Tem país na paisagem?», *Câmera lenta*, 2017)³

Qui c'è solo una regola:
tutti i giorni alle 10
scatto una foto del ponte.
Il resto del tempo è libero e gira
intorno alla domanda:
come vedere il tempo
passare in questo luogo?
penso all' *infra-*
-ordinario di georges perec
e tutti i giorni
vado fino al ponte
e scatto una foto
che mi possa dire
qualcosa
sullo stare qui.
[...]
come vedere questo istante
che passa? avevo sempre tentato
saltare le tappe della vita
e cancellare il *tra*.
come attraversare i mesi in questo luogo
e *vedere* ciò che succede?
la fotografia divide futuro e
passato – sarebbe possibile
vedere ciò che si trova in *mezzo*?

Se i ponti veicolano l'idea del passaggio, non si tratta solo di ammirare il fluire del fiume-tempo, ma, al contrario, soprattutto di contemplare ciò che permane. Rimanere sul ponte e fotografare ciò che vi succede, abitando la frontiera spaziotemporale mentre sono i giorni a essere attraversati, equivale all'esercizio di, nella relativa immobilità, assorbire tanto memorie quanto presentire ciò che potrebbe essere in fase di germinazione.

3 Le poesie saranno citate nel testo solo con il titolo, il nome e la data di pubblicazione dei libri da cui sono tratte. Ulteriori dettagli sulla pubblicazione sono reperibili nei riferimenti bibliografici. Tutti i corsivi presenti nelle poesie sono originali.

È principalmente il desiderio di sapere se i fantasmi del passato o gli avvenimenti del presente si inseriscono in tale luogo a costituire la sua ossessione. La poetessa tornerà su questi interrogativi in «Parque das ruínas», poesia tratta dal libro omonimo (2018),⁴ aggiungendo l'idea che il mezzo del processo si equipara per importanza all'esito, poiché *ter lugar* (*avoir lieu* in francese, 'avere luogo') integra l'avvenimento.⁵ Allo stesso tempo, come abbiamo già detto, è anche nella composizione complessiva dell'opera che si fanno notare i ritornelli sparsi tra poesie e libri. Queste reiterazioni costanti, secondo l'autrice, sono finalizzate a cogliere meglio ciò che si vede:

a insistência a repetição
- seria possível ver a passagem do tempo
nesta repetição?
(«Parque das ruínas», 2018)

l'insistenza la ripetizione
- sarebbe possibile vedere il passaggio del tempo
in questa ripetizione?

Si rivela l'inclinazione della voce poetica nel 'ritagliare un istante' per *stare in un luogo*, evitando l'impressione di processo o persino di metafora (quel tropo che significa appunto trasporto). Perciò, suona paradossale che il luogo calpestato sia un ponte.

In un teso rifiuto di concetti caratteristici della modernità, come velocità, progresso, futuro, interessa attenersi a quanto è ben vicino, onnipresente come una luce accecante. Per esempio, nella stessa poesia, la «capacidade de olhar para o cotidiano» (capacità di guardare alla quotidianità), fare attenzione ad atti semplici, come «acordar abrir os olhos lentamente | e ver» (svegliarsi aprire gli occhi lentamente | e vedere), «pegar um livro virar a página digitar essas letras | balançar a cabeça | - seria possível nomear isso que

4 Il titolo si riferisce a un palazzo deteriorato della *Belle Époque*, nel quartiere di Santa Tereza, a Rio de Janeiro, oggi centro culturale. C'è un'ambivalenza tra il significato letterale e la possibilità che ciò rimandi anche al presente di una città e di un paese. Oppure forse allude alla composizione stessa di questa poesia-narrativa-diario-saggio, interamente ordinato come montaggio di frammenti sparsi, frazionati nella loro suggestiva incompletezza. La gita spaziale attraverso questo strano museo del tempo potrebbe anche essere metaforica.

5 «Avere luogo: l'espressione è sorprendente. Il luogo è parte integrante dell'avvenimento» (Emmanuel Hocquard in «X. Terraço na Kasbah», tradotto da Marília Garcia, 2020). Nel suo studio sul poeta, l'autrice osserva la doppia accezione della locuzione *avoir lieu*, che contempla il temporale e lo spaziale. A partire dall'opera di Hocquard, Marília ricava la narratività 'letterale' in prima persona, le mappe, i viaggi, i 'percorsi indiretti', l'ambivalenza tra il pubblico e il privato, la ripetizione di discorsi dislocati in altri formati.

acontece?» (prendere un libro girare pagina digitare queste lettere | dondolare la testa | - sarebbe possibile nominare ciò che succede?). Infatti, se viviamo invasi da notizie 'straordinarie' e spaventose in una scala frenetica (l'autrice menziona «guerra desastres fome» (guerra disastri fame), in contrapposizione a ciò, la poetessa ci chiama a cogliere l'«infraordinario» attraverso la descrizione minuziosa di gesti della vita quotidiana.⁶

La poesia di Marília propone di concentrarsi sull'adesso, in opposizione allo straordinario distante. Segue quest'altra citazione praticamente fedele all'originale di Perec:

o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o infraordinário
o barulho de fundo o hábito
- como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que de fato
preenche a nossa vida?
(«Parque das ruínas», 2018)

ciò che succede tutti i giorni e che torna tutti i giorni
la banalità la quotidianità l'ovvietà il consueto l'ordinario
l'infraordinario
il rumore di fondo l'abitudine
- come percepire tutte queste cose?
come approcciare e descrivere quello che di fatto
riempie la nostra vita?

I procedimenti del cinema, quello che compare nel titolo e nelle poesie del libro *Câmera lenta*, anch'essi rafforzano l'idea della scena che si ripete per concentrare meglio l'attenzione, evitando l'accelerazione:

o cinema é 24 vezes
a verdade por segundo, este segundo
poderia ser 24 vezes a cara dela
quando fecha os olhos e vê.
[...]
o que ela vê não sabe e tudo fica tremido
se *fast forward*.
agora fecha os olhos para

⁶ La poetessa sta dialogando con le considerazioni di Georges Perec nel suo libro *L'infra-ordinaire* (1989), nelle quali l'autore si rifiuta di trattare di eventi catastrofici che constano nelle prime pagine e propone di interrogarsi sul solito, sul quotidiano, per captare ciò che ci circonda.

entender, para ir mais
devagar.
(«pelos grandes bulevares», *Câmera lenta*, 2017)

il cinema è 24 volte
la verità al secondo, questo secondo
potrebbe averne 24 volte il suo aspetto
quando chiude gli occhi e vede.
[...]
Ciò che vede lei non lo sa e tutto diventa tremulo
se *fast forward*.
adesso chiude gli occhi per
capire, per andare più
lenta.

Stereofonia, loop, visore, quadro, schermo, scatola nera, *love story*, pausa... c'è tutto un lessico associato alla registrazione di immagini e suoni che compare, mentre scene che trasmettono brani di film sono evocate, perché si comprenda come addentrarsi lentamente in qualcosa della realtà: «é difícil olhar as coisas» (è difficile guardare le cose). In «Noite americana»,⁷ la perplessità sul tempo incrocia lo spazio:

um trem parte para um ano
específico no futuro. dizem que lá as coisas
não mudam.
está escuro e eles atravessam o tempo.
[...]
no escuro a luz atravessa o tempo e o espaço.
e vem dar aqui
neste ponto.

em geral, ela se mostra à noite
como as lembranças
em *pause*.

um treno parte per un anno
specifico nel futuro. dicono che là le cose
non cambiano.
é buio ed essi attraversano il tempo.

7 Il titolo della poesia può riferirsi al film *La Nuit américaine* (1973) di François Truffaut come a una tecnica di illuminazione in cui si utilizza l'artificio di registrare scene con effetto notte durante il giorno.

[...]
nel buio la luce attraversa il tempo e lo spazio.
e viene a parare
in questo punto.

in generale, essa si mostra alla notte
come i ricordi
in *pause*.

Un'impressione insolita si propone: lo spostamento verso il futuro non porta cambiamenti. Sembra concentrare in un punto di luce ancora più denso il presente, che si apre verso polveri di memorie grazie alla pausa.

C'è qualcosa che ricorda Sisifo in queste riprese, come nei movimenti circolari della stessa azione di andare verso il ponte tutti i giorni. Sussiste l'interrogativo costante sulla possibilità, nel fotografare il momento, di catturare anche il passato e *scoprire* ciò che succede. Il ponte, simbolo del passaggio che connette, diventa un luogo in cui stare. Infatti, fermandocisi, la poetessa è assalita da dilemmi su circostanze ben concrete. Forse è proprio il trovarsi sul ponte il momento fecondo per il divenire, come pensava Deleuze in una delle sue multiple caratterizzazioni della temporalità (cit. in Pelbart 2015). Non si tratta, tuttavia, di un falso aspetta e spera, cavallo di Troia di Pandora che ci illude, ma di un'attenzione legata al qui ed ora – che si accoglie e si accetta – dove si desidererebbe camminare dalle rovine fino al cielo.

3 Cartografie

Un altro leitmotiv sono le mappe, riproduzioni astratte della geografia, in parallelo con la distanza che le parole mantengono nel tentativo di rappresentare la realtà.

Nella poesia di Marília c'è l'aspirazione che i tratti della mappa che riproduce le strade di Rio de Janeiro possano sovrapporsi alle linee di un'altra mappa che ritrae le strade a San Paolo, in modo che lei possa camminare per il quartiere di Santa Teresa, dove abitava, e allo stesso tempo a Paraíso, il quartiere dove abita adesso, realizzando il sogno di riscattare spazi affettivi del passato. Così, chissà che anche i paesi non possano essere rappresentati simultaneamente, come luoghi di incontri e disincontri con amici che abitano in posti diversi? In una poesia, mentre piove per l'interlocutore che è ad Hyde Park, la poetessa si siede sotto il sole dall'altra parte dell'emisfero.

«Parque das ruínas», questa poesia-diario-saggio, si apre con «uma epígrafe em forma de imagem» (un'epigrafe sotto forma di immagine) – riproducendo fotografie scattate dalla nord-americana

Rose-Lynn Fisher nelle quali quest'artista ha impresso vari disegni di lacrime versate su lamine di vetro e amplificate attraverso un microscopio. Sembrano un tipo di mappa. La fotografa ha chiamato questo lavoro «atlante temporaneo» perché le fotografie «registrano un istante di vita delle lacrime», siano esse dovute a tristezza, allegria, o a tagliare cipolla – ciascuna con una configurazione specifica. Avvicinare lo sguardo per vedere qualcosa di così rimpicciolito e prestare la massima attenzione a ogni minima situazione effimera per riuscire a vederla nelle sue più piccole oscillazioni è il motivo centrale della poesia:

essas imagens
que parecem feitas de longe
mostram algo que está muito muito
perto
tão perto
perto demais
(*Parque das ruínas*, 2018)

queste immagini
che sembrano fatte da lontano
mostrano qualcosa che è molto molto
vicino
così vicino
troppo vicino
(*Parque das ruínas*, 2018)

Nel commentare questa caratteristica dello sguardo prossimo o distante come temi della poesia di Marília Garcia, Joana Matos Frias, nella postfazione a *Parque das ruínas* (2018) riflette che non si tratta solo del passaggio dalla «visione microscopica» a quella «telescopica», ma di una conversione da «sightseeing a timeseeing» in un processo nel quale si coniuga «la riflessione sulla singolare temporalità degli oggetti artistici» e la storicità maggiore nella quale si è immersi. Si svelano e si incrociano nella poesia, in modo sempre più chiaramente politico, fatti storici di diverse ampiezze, come la schiavitù brasiliana, la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, l'incendio del Museo Nazionale di Rio de Janeiro nel settembre del 2018, la mancanza di fondi delle università pubbliche, poiché si accentua la proposta che il lettore intraveda ciò che è invisibile a prima vista, nell'alterare la scala di quanto normalmente non si vede nello spazio e nel tempo abituali.

Le immagini delle lacrime così ampliate e statiche servono da apertura a una poesia che tratta di rovine, anticipando al lettore l'idea che quelle foto fungano di mappa, sia per le configurazioni stesse che tracciano sulla carta, sia per aiutarci a capire il tono del

paesaggio che verrà. I percorsi disegnati dalle lacrime, temporanei, rafforzano la connessione con il deterioramento progressivo.

Bisogna notare che il ricorso alle fotografie, alle cartoline postali, alle scene di film documentari, alle mappe, conferisce al testo un ambiguo bollino di 'effetto reale', a cavallo tra la supposta descrizione più stretta e aderente ai fatti e l'invenzione letteraria. Ma, soprattutto, permette che si paralizzi il linguaggio, di natura progressiva, obbligando il lettore al distacco della contemplazione pittorica. Il rifiuto del dislocamento incide in egual maniera su questo stile apparentemente letterale e obiettivo.

Rifacendoci a Barthes (2022), che seguiamo in questo passo, la fotografia compare come dispositivo atto a segnare e intensificare la percezione del momento nel suo enigma. Se, nella sua essenza, essa vuole essere la riproduzione di un reale intrattabile, cerca di sembrare verace in relazione al referente (che, tuttavia, ci sfugge), ma in questo caso si tratta tanto di vedere lo *studium* quanto di cercare di percepire qualche *punctum* – fantasma del passato oppure ombra incomprensibile che l'attraversa.

La poesia somiglia alla cartografia nel cercare di ricomporre tracce della realtà, camminando nella sua direzione? In poesia, possono sovrapporsi spazi e tempi, sensazioni, scene, spostando e incollando? Infatti, secondo l'etimologia del siriano data dalla poetessa, mappa significa «aquilo que faz sair que chama para fora» (quello che fa uscire che chiama fuori).

4 Poeta e lettore

C'è una sollecitazione reiterata dall'interazione con il lettore, che si traduce, per esempio, in ciò che succede nella poesia finale del libro *Câmera lenta*, i cui ultimi versi manifestano infatti la volontà della poetessa di mettersi in una posizione di dialogo, insieme al suo pubblico: «Eu queria que fosse uma fala que *fala com* || talvez uma fala de aproximação e de encontro» (Vorrei che fossero parole che *parlano a* || magari parole di avvicinamento e di incontro) («estrelas descem à terra») (stelle scendono sulla terra). Inoltre, la poesia si rivolge agli interlocutori ora includendoli con espressioni collettive come «a gente» (noi), ora chiamandoli alla condivisione di qualche esperienza: «Você que vai lendo | de mãos dadas comigo» (Tu che leggi | dandomi la mano). O infine chiedendosi: «com quem estou falando hoje?» (con chi sto parlando oggi?).

Il soggetto lirico talvolta si dirige a noi, in tono di appello: «vocês estão ouvindo?» (state ascoltando?) – come se la carta potesse trasmettere la poesia in viva voce. L'autrice fa riferimento anche al rumore degli elicotteri che sorvolano continuamente San Paolo, quando si chiede: è possibile che, tanto nel momento in cui la poesia

è stata scritta quanto adesso che la leggiamo, le macchine volanti facciano lo stesso rumore incessante?

Tanto nel post-scriptum del libro *Parque das ruínas* quanto nella poesia «gêmeos irlandeses» (gemelli irlandesi) (*Expedição: nebulosa*, 2023) si sottolinea che, come in *Nudo che scende le scale* di Marcel Duchamp, «o movimento não estava no quadro | mas no olhar do espectador» (il movimento non era nel quadro | ma nello sguardo dello spettatore) visto che tradizionalmente un dipinto dovrebbe presentarsi in modo simultaneo, mentre una poesia con parole in successione. Tuttavia, in questo caso, la poesia funziona solo quando anche il lettore si muove, giustapponendo i suoi frammenti per seguire il passo della poetessa:

o tempo
passando enquanto
seguimos cada palavra
ao descer os degraus
dos versos

você que vai lendo
de mãos dadas comigo
confiando
que vamos parar
no fim da
linha
(«paisagem com futuro dentro», *Expedição: nebulosa*, 2023)

il tempo
che passa mentre
seguiamo ogni parola
nello scendere i gradini
dei versi

tu che leggi
dandomi la mano
fiducioso
che ci fermeremo
alla fine della
linea

Ciò che importa fondamentalmente in queste poesie seriali è la cosciente problematizzazione dei vincoli tra i brani, tra i tempi, tra i luoghi citati, che obbliga al lavoro interpretativo.

Un altro aspetto molto notorio corrisponde al fatto che Marília viene sollecitata con frequenza a declamare pubblicamente le sue poesie, visto che molte sono state formulate per una performance. Si verifica una certa fluttuazione cosciente tra il momento in cui le

poesie sono state originariamente redatte o pubblicate e il momento seguente in cui verranno recitate per una platea.

In molti versi, si contrassegna come perturbatrice la relazione di *décalage* tanto temporale quanto spaziale tra scrittore e lettore, che difficilmente potrebbero trovarsi di fronte nello stesso passo:

– como fazer para essas palavras escritas
há um mês dizerem algo
sobre estar aqui
agora?
(«hola, spleen», *Câmera lenta*, 2017)

– come fare perché queste parole scritte
un mese fa dicano qualcosa
sullo stare qui
ora?

Un dispositivo abbastanza comune nella sua produzione consiste nell'offuscare l'intervallo tra il momento della scrittura e quello della presentazione in pubblico, interrogandosi sulla nuova situazione e su se stessa, cose entrambe relativamente alterate dagli avvenimenti occorsi nel frattempo.

Invitata a un incontro con gli studenti di Lettere dell'Università di San Paolo, ci ha mandato una nuova poesia che principiava così:

começo do começo,
que foi quando me pediram
os poemas que leria no encontro
'a voz do escritor':
ainda faltava 1 mês
para este encontro
e eu não tinha ideia do que aconteceria
entre o dia do convite e o dia
de estar aqui hoje.
(«estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de
uma hélice», *Câmera lenta*, 2017)

inizio dall'inizio,
che è stato quando mi hanno chiesto
le poesie che avrei letto nell'incontro
'la voce dello scrittore':
mancava ancora 1 mese
a quest'incontro
e non avevo idea di cosa sarebbe successo
tra il giorno dell'invito e il giorno
di trovarmi qui oggi

Da questa pratica ricorrente scaturisce un'indagine sul convivio tra i tempi: ci sarebbe stata una conclusione degli episodi passati oppure si tratta di un *passado que não passa* ('passato che non passa'), e che si irradia fino al momento presente? La linea tra i tempi è continua e lineare, o potrebbero esserci deviazioni e interruzioni nell'intreccio – attualmente più dispersivo e meno organico –, quando si vuole andare dal punto A al punto B ma bisogna fare un giro lungo, e così si finisce per arrivare al punto C?

Così, questa poesia si propone di approdare al presente, in presenza, aprendosi alla possibilità o al tentativo di una lettura e/o ascolto attivo, che implicherebbe l'aspettativa di un contributo emotivo e intellettuale da parte del lettore per completarsi.

5 Elica

Gli ostacoli alla praticabilità del trasporto riappaiono in modo quasi compulsivo nella lunga poesia narrativa «estrelas descem à terra» (stelle scendono a terra) (*Câmera lenta*, 2017), nella quale la figura dell'elica, che può tanto girare quanto rimanere immobile, riverbera nella perplessità sugli stessi procedimenti di composizione.

C'è una lunga sequenza in cui la poetessa si descrive paralizzata davanti alla possibilità di un disastro, nel constatare che l'aereo nel quale sta per imbarcarsi ha un'elica che lei teme possa rompersi durante il viaggio. La scena relativa alla paura di entrare nell'aereo è intercalata da riferimenti a incidenti aerei recenti. La voce poetica si dibatte con il timore di viaggiare, o di dislocarsi nel linguaggio per mezzo di tropi metaforici, quando si interroga: «como lidar com a impossibilidade de sair do lugar?» (come affrontare l'impossibilità di muoversi?)

ao escrever eu estava sempre preocupada
com o *deslocamento*
tentava pensar nele não só como tema
mas como procedimento
[...]
o que era de fato
deslocar
na linguagem?
será que eu estava deslocando
ou só *falando* em deslocar?
será que eu estava paralisada
como no dia da hélice
só repetindo sem parar
a necessidade de deslocar?

(«estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice», *Câmera lenta*, 2017)

nello scrivere ero sempre preoccupata
del *dislocamento*
cercavo di pensarci non solo come tema
ma come procedimento
[...]
che cos'era di fatto
dislocare
nel linguaggio?
chissà se stavo dislocando
oppure solo *parlando* di dislocare?
chissà se ero paralizzata
come nel giorno dell'elica
solo ripetendo senza sosta
la necessità di spostare?

L'aderenza fissa al locale, all'istante immediato (e a quello letterale) si allea al timore di una catastrofe imminente. Qualcosa di simile succedeva in un altro libro di Marília Garcia, *Um teste de resistores* (2016), in cui la persona poetica cerca di attraversare la strada ed è investita da una macchina guidata da un'automobilista distratta che esce da un parcheggio. Vi sono, così, numerose allusioni al rischio in qualsiasi spostamento. Ossia, si diffida della possibilità di distrarsi in un dato momento, sotto la minaccia di incidente, come se l'ambiente presagisse un pericolo imminente e richiedesse una precauzione ostinata. Per questo, più che mai, guardare ed essere presente. Provare, ripetutamente, a comprendere il luogo in cui ci si trova. Il diario, l'annotazione, il fotogramma del momento.

Alla precauzione contro movimenti potenzialmente rischiosi, si affianca la necessità di stabilizzare il tempo per impedirne il passaggio celere, che offuscherebbe la chiarezza della visione. L'autrice immagina di poter «pensar em termos geográficos» (pensare in termini geografici), disegnare mentalmente cammini, montagne, fare mappe, ecc.

Per inciso, nella sua vigorosa riflessione critica sulle sorti della poesia (e della società) contemporanea, Rosa Maria Martelo (2022) mette in contrasto l'elogio della velocità modernista con la preferenza per la 'decelerazione' contemplativa della poesia attuale, come mezzo di resistenza al ritmo oppressivo della temporalità capitalista neoliberale, il che comporta risorse di singolarizzazione, di éfrasi, e di riduzione di procedimenti metaforici. Diversamente dal periodo storico anteriore volto alla fiducia nel futuro, nel quale si desideravano, ma anche si riprovavano, le potenti trasformazioni nella società, qui si avverte l'ansia di mantenere l'attenzione sul

momento presente. Solo l'intervallo, come una crepa nel tempo e nello spazio, accentuerebbe la sensazione di essere e stare, specialmente in questo nostro tempo di non-luoghi, in cui predomina l'effimero veloce.

Che ci sia, magari, la possibilità di coniugare dislocamento ed estasi nel penetrare le nuvole, come nell'immagine di una poesia di Drummond, visto che, dice l'autrice, «o happening é um furo | no presente» (l'happening è un buco | nel presente) («estrelas descem à terra»)? Intensificare il momento, rendendolo compiuto, potrebbe cambiare la concentrazione del tempo, come quando un'elica gira a tutta potenza? Il trasporto, oppure il tropo metaforico, può avvenire tanto nei versi di una poesia quanto nella struttura maggiore di una serie concatenata di poesie o libri.

Tuttavia, in un mondo pieno di muri, chiuse e frontiere, teme che la sua poesia non riesca a cambiare niente:

seria possível deslocar o texto
de modo a produzir outro sentido para as coisas?

(«estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de
uma hélice», *Câmera lenta*, 2017)

sarebbe possibile dislocare il testo
in modo da produrre un altro senso per le cose?

Come potrebbe l'elica della poesia farci volare?

6 Intervalli, pause, silenzio: forme di immagine-tempo

É no congelamento das máquinas, na pausa sobre
a imagem, que nossa época encontra sua eficácia
política.
(Bourriaud 2009, 117)

È nel congelamento delle macchine, nella pausa
sull'immagine, che la nostra epoca trova la sua
efficacia politica.

Nelle poesie di Marília Garcia, gli spazi in bianco e i tagli sono arrangiamenti ritmici di ritardo che generano pause, stratificazioni. Invece di far apparire tutto in pulsazione cronologica automatica e immediata, come vuole l'informazione accelerata del mondo contemporaneo, c'è una molteplicità di articolazioni propiziate dalle fessure. Il silenzio e il rallentamento permettono che la lettura riecheggi, in maniera tale che le parti interagiscano senza una gerarchia predefinita. La poesia cresce in varie direzioni.

Nel frammento «[7. a *mimosa pudica*]», in «Então descemos para o centro da terra» (Allora scendiamo al centro della terra) (*Expedição: nebulosa*, 2023), la voce lirica menziona uno studio di Stefano Mancuso (2019) sull'esperienza con piante che trattengono un certo tipo di memoria. Fa riferimento anche al fatto che le radici degli alberi sono in generale molto più grandi delle parti che appaiono, come se fossero iceberg. Nei marciapiedi di San Paolo, la poetessa esplora le radici che spaccano il cemento, che provengono dal sotterraneo passato e salgono verso la superficie presente. Sembra comparire nella composizione stessa delle poesie la struttura non gerarchizzata dei vegetali, come organismi modulari le cui parti cooperano.

L'evocazione dei tempi passati non avviene in modo sequenziale. L'affiorare di momenti di intensità, cuciti insieme ad avvenimenti nel presente e a tentativi di perlaborazione, riparazione o anamnesi del passato, li ricolloca in nuove connessioni che non siano quelle successive. Frammenti e rovine dei ricordi possono emergere senza una seriazione cronologica, come un puzzle in cui il principio di incastro non sia evidente. Ma, nonostante in apparenza ci sia discontinuità, questione che rimanda a una nozione radicale di collage e montaggio, i nessi non sono arbitrari, e invitano il lettore all'approfondimento dell'attenzione.

Il contatto con il passato avviene in diversi modi nelle sue poesie: riferimenti a fatti storici associati alla Seconda Guerra Mondiale o alla schiavitù in Brasile compaiono in *Parque das ruínas*, così come troviamo un riferimento alla dittatura militare brasiliana in *Expedição: nebulosa*, ma non c'è certezza su quale sia il suo grado di incidenza sul presente, e neanche se quest'ultimo trattenga qualcosa come radice di quanto succede adesso.

In mezzo alla proliferazione di informazioni, la poesia percepisce alterazioni minime, cercando strategie per vedere e fissare oltre la polvere e il rumore. Dai viaggi, portare vecchie cartoline con messaggi che evocano le guerre passate. Dalle mostre, portare le incisioni di Debret che ritraggono un Brasile che ancora impregna le nostre relazioni sociali.

Si nota una rottura continua nella sequenza tematica, principalmente nelle sue poesie lunghe, che assomigliano a diari con varie annotazioni. Nella poesia «Então descemos para o centro da terra» (*Expedição: nebulosa*, 2023), i percorsi spaziotemporali del soggetto lirico delineano scorciatoie, andirivieni della memoria tanto personale quanto storica, per convertirsi in un tipo di mosaico o patchwork imbastito, il cui disegno non è evidente a prima vista. Sebbene i tempi non siano necessariamente successivi, il passato possiede onnipresenza nel presente. Nella formulazione di Deleuze (2018), anche nei passaggi che ci rimandano all'immagine-tempo, in cui trascorrono i minuti, le ore, i giorni, lo sguardo concentrato indugia su un luogo, un oggetto, un fatto, nella speranza che la comprensione si illumini.

7 «- há mundo por vir?» (- vi è un mondo a venire?)

Quanto alla ricerca sulla natura del divenire, essa si esplicita in «paisagem com futuro dentro» (paesaggio con futuro dentro) (*Expedição: nebulosa*, 2023), nel quale l'attenzione che attraversa ogni ciuffo, nuvola, granello di polvere, lacrime ingrandite al microscopio, cerca di rivedere con cura i possibili spostamenti del tempo attraverso l'osservazione costante dello spettatore. L'attenzione attiva è una forma di desiderio:

todo dia a paisagem é a mesma
mas a cada vez que olho ganha
nova camada

fecho os olhos e agora é paisagem na
memória superfícies
sobrepistas

buscar nessas camadas
um detalhe que venha do futuro
um grão de estrela pairando ali
discreto no ar
uma pequena diferença que mostre
o que está a caminho

ler a paisagem com o futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que não vejo
(«paisagem com futuro dentro», *Expedição: nebulosa*, 2023)

ogni giorno il paesaggio è lo stesso
ma ogni volta che lo guardo acquisisce
un nuovo strato

chiudo gli occhi e ora è paesaggio nella
memoria superfici
sovrapposte

cercare in questi strati
un dettaglio che venga dal futuro
un granello di stella sospeso lì
discreto nell'aria
una piccola differenza che mostri
ciò che è in arrivo

leggere il paesaggio con il futuro dentro

far entrare il futuro nel linguaggio
e fargli dire ciò che non vedo

È questa la trasposizione che ci si prefigge: un tropo che avverrebbe nel tempo, nello spazio, nella parola poetica, nella relazione tra poeta e lettore, e che potrebbe essere percepito «no ritmo das | coisas uma espécie de | vaivém de onda guiando | o pensamento» (nel ritmo delle | cose una specie di | viavai di onda che guida | il pensiero). Si tratta di un futuro minore, che si passa al vaglio attraverso i minimi dettagli.

Subito nell'apertura di *Câmera lenta*, nella poesia «hola spleen» (sorta di epigrafe del libro), l'io lirico si rivolge ai lettori e propone: «e pensei que talvez a gente pudesse | fazer silêncio | e deixar a escuta aberta | para ouvir» (e ho pensato che forse potremmo | far silenzio | e lasciare l'ascolto aperto | per sentire). Rivela persino di essere senza voce, pertanto non ci segue nella lettura. Suggerisce quindi un possibile cammino per cogliere il divenire segreto che germina dietro i rumori delle macchine:

se a gente prestar atenção e fizer silêncio
- se a gente prestar atenção e fizer
silêncio -
pode ser que ouça
alguma mensagem
perdida no ar.
(«hola, spleen», *Câmera lenta*, 2017)

se facciamo attenzione e facciamo silenzio
- se facciamo attenzione e facciamo
silenzio -
può darsi che si senta
qualche messaggio
perso nell'aria.

Tutto il lavoro di concentrazione sul presente si apre per suggerire l'entrata di qualcosa di inaudito, come se, dietro il rumore infernale dei droni e delle macchine volanti che ci assordano, fosse possibile, «ouvir algo por detrás» (udire qualcosa dietro) («hola, spleen», *Câmera lenta*, 2017).

La risorsa spaziale di rappresentare il divenire di fronte a noi viene invertita in *Parque das ruínas*, quando si suggerisce che, essendo sconosciuto, il futuro potrebbe trovarsi dietro, alle nostre spalle, mentre il passato è qualcosa che possiamo vedere, poiché è esistito sostanzialmente e ancora ci spaventa. Tale concezione appare descritta insieme alla riproduzione dell'angelo di Klee tante volte menzionato quando si cita Benjamin. Se la storia, nelle sue tesi *Sul concetto di storia* (1942), è rappresentata come un cumulo

crescente di rovine, non per questo si può trascurare la crepa del tempo-ora, che può irrompere con il balzo di una tigre che salta tanto in avanti quanto all'indietro, redimendo il passato mentre promette la rivoluzione.

Un'altra scena, introdotta nel frammento «[8. *vuelvo ao sur*]» («Então descemos para o centro da terra»), si riferisce a un soggiorno che la poetessa avrebbe fatto all'Università Federale della Fronteira Sul, a Chapecó, nello stato di Santa Catarina, per presentare il suo lavoro. In quel momento, narra, gli studenti stavano occupando il rettorato, perché non accettavano la scelta del nuovo rettore fatta dal Ministero dell'Educazione. L'autrice, quando arriva in città, si vede avvolta da una nube di polvere, simile a una nebulosa: era un tunnel di fumo proveniente dagli incendi boschivi. Lei collega questo fatto al ricordo del cielo oscurato a San Paolo un mese prima, per lo stesso motivo: «seria possível dobrar o tempo | colando esses dois dias?» (sarebbe possibile piegare il tempo | attaccando quei due giorni?). Desiderava sentire gli studenti, «estar no centro da palavra ocupação» (essere al centro della parola occupazione), proprio quando si accorge che l'atmosfera diventa, il giorno dopo con gli studenti, all'improvviso limpida e trasparente. La spedizione nebulosa alterna movimenti in quadranti diversi, nel tempo e nello spazio (verticali e orizzontali) e, avendoli incorporati e ruminati in uno zig-zag di percorsi, ci invita a condividere i suoi valori di resistenza.

Per trattare dell'arte contemporanea, Ricardo Fabbrini, rifacendosi alle idee di Jean Galard, sviluppa la nozione di una *beleza difícil* ('bellezza difficile') che «não seria a beleza imperativa, mas a alusiva, a que oculta algo, que atrai não pelo que mostra, mas pelo que só indicia» (non sarebbe la bellezza imperativa, ma quella allusiva, quella che cela qualcosa, che attrae non per ciò che mostra, ma per ciò che accenna appena), insomma, suggerisce «a 'realidade de uma ausência'» (la 'realtà di un'assenza') (Fabbrini 2024, 47-9) come condizione per non riprodurre la feticizzazione di immagini ostensive che si impongono come spettacolo.

Queste brecce per pensare alla relazione tra presente (come *summa* di passati eterogenei) e futuro, implicita nella domanda reiterata in «Parque das ruínas», se esista un ponte tra le rovine e il cielo, sembrano ancora più chiare nel suo libro più recente, il succitato *Expedição: nebulosa*.

Uno dei temi ripresi in quest'opera è l'allusione alla morte recente della madre. Nella suite di poesie-diario «Então descemos para o centro da terra», la poetessa tratta del dolore della perdita ricorrendo a un antico genere di lamento funebre, l'elegia. Allo stesso tempo, la poesia intercala e concatena il lutto personale alla rammemorazione del passato recente di quanti sono stati torturati e uccisi dalla dittatura militare. Si instaurano campi di confluenze tra l'esistenza familiare, intima, e il mondo sociale e politico, identificandone gli

intrecci insospettati, pur rispettandone le differenze. Marília prende in prestito dal poeta francese Emmanuel Hocquard una distinzione tra l'elegia classica, quel canto in cui «o sujeito nostálgico escava o passado» (il soggetto nostalgico scava il passato) e l'elegia contraria, nella quale il soggetto «invoca a memória | para trazer algum elemento para o presente | ele recolhe fragmentos | tentando *refazer* o passado» (invoca la memoria | per portare qualche elemento verso il presente | raccoglie frammenti | cercando di *rifare* il passato), «transformar o passado» (trasformare il passato).⁸

La poetessa fa capire nella poesia «Arquivos cardiográficos» (Archivi cardiografici) che una delle ultime parole pronunciate da sua madre prima di morire è stata 'panta', il che l'ha intrigata. Quindi, lei associa, in «Então descemos para o centro da terra», quel ricordo recente al modo in cui le piante entrano nel suolo con le loro radici in catàbasi (la discesa nel mondo degli Inferi, quando si scende nell'Ade, regno ctonio dei morti) e al fatto che le piante assorbono la luce del sole e la portano, attraverso le radici, al 'ventriglio del pianeta' (nell'immagine presa in prestito da Emanuele Coccia), per poi tornare in superficie e crescere verso il cielo, in anàbasi, «um movimento de retorno | de *subida*» (un movimento di ritorno | di *risalita*). La poesia sottolinea il misterioso transito realizzato dai vegetali tra l'oscuro e denso fondo della terra e l'ascesa all'ampiezza celeste illuminata. Tali concetti sono accostati alla formulazione di Hocquard sui due tipi di elegia, poiché l'elegia inversa potrebbe assomigliare al movimento di anàbasi.

In questa poesia, in cui ci sono molti passaggi narrativi, l'autrice descrive come, camminando per via Tutoia, nel quartiere Paraíso, esami con attenzione le radici degli alberi e senta, poggiando l'orecchio per terra, i suoni e i fremiti prodotti dai fili e dai cavi che passano sotto il marciapiede, come se fossero i rumori del tempo. L'io poetico cammina fino all'antico Doi-Codi (sigla che significa Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna, in italiano Distaccamento di Operazioni di Informazione - Centro di Operazioni di Difesa Interna) un luogo emblematico della dittatura (oggi commissariato di polizia) e pensa ai «fantasmas que rondam esse prédio» (fantasmi che circondano quell'edificio). Quindi, racconta il progetto di giardinaggio che l'artista Fernando Piola ha realizzato nel 2008, quando ha piantato del fogliame rosso intorno all'edificio con l'intento di scongiurare la violenza lì perpetrata attraverso la tonalità rosso sangue delle piante che, in movimento di catàbasi e anàbasi, sono germogliate e si sono

⁸ Marília Garcia (2010) si riferisce all'articolo di Hocquard, «Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élegie» (*Modernités*, 8, 1996) come fonte. Viene citato inoltre, nella sua bibliografia, il libro dello stesso autore, *Les élégies*, del 1990.

espanse nell'area intorno al commissariato, propiziando l'opportunità per il passato di emergere in superficie e in presenza. Afferma la poetessa: «esse trabalho é uma espécie de elegia inversa [...] nele a elegia inversa não é apenas | um gênero poético | mas *político*» (questo lavoro è una specie di elegia inversa [...] in esso l'elegia inversa non è solo | un genere poetico | ma *politico*). Si tratta di un lavoro di lutto nel quale le varie radici e i fantasmi della memoria emergono per propiziare la nascita di un possibile divenire.

Così come in «Parque das ruínas» avveniva un percorso orizzontale attraverso il ponte e uno verticale dalle rovine al cielo, qualcosa di simile accade in questa poesia, nella quale ci sono sia riferimenti spaziali e temporali verticali (che compaiono nelle immagini del fogliame e delle radici, della metropolitana e della sepoltura dei morti) sia itinerari orizzontali, come il vagare della voce poetica per la strada.

Queste poesie, contemporanee del nostro presente post-utopico - paradossali, tra immobilità e dislocamento, tra lo strettamente letterale e il figurato, tra la narrativa individuale e quella collettiva - giustappongono diversi livelli di tempo e spazio per proporre come alternativa al 'presentismo' del regime di temporalità attuale⁹ l'osservazione dei segnali intorno a noi e l'ascolto dei messaggi che percorrono il sottosuolo. Esse da un lato rintracciano le proprie radici e dall'altro emergono in superficie, nel tentativo di «*refazer o passado*» (rifare il passato) che allora «*interfere no que encontra projetando pra frente (futuro)*» (interferisce in ciò che incontra proiettando in avanti (futuro)). Come un ponte tra le rovine e il cielo - un «*paisagem com futuro dentro*» (paesaggio con futuro dentro).

⁹ Ci riferiamo alla definizione che François Hartog usa per illustrare il regime di storicità dominante nella nostra epoca, nel quale il presente «si impone come unico orizzonte possibile», in modo che il «futuro [è] percepito non più come promessa, ma come minaccia; sotto forma di catastrofi, di un tempo di catastrofi che noi stessi provochiamo» (Hartog 2014, 15).

Riferimenti bibliografici

- Alferi, P. (2013). «Rumo à prosa». Trad. de M. Lemos e P. Glenadel. *Revista Alea*, 15(2), 423-7. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000200011>.
- Alonso, D. (1960). *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad. de D. Damasceno. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- Barthes, R. (2022). *A câmara clara*. Trad. de J. Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (2012). «Sobre o conceito de história». Benjamin, W., *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, vol. 1. 8ª. ed. Trad. de S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 241-52.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. Trad. de D. Bottmann. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, G. (2018). *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. de E. Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34.
- Fontela, O. (1988). «Transposição (1966-1967)». Fontela, O., *Trevo (1969-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 7-69. Coleção Claro Enigma.
- Fabbrini, R. (2024). *Arte contemporânea em três tempos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Garcia, M. (2010). *A topologia poética de Emmanuel Hocquard* [tese de doutorado]. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Garcia, M. (2017). *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia, M. (2020). *Emmanuel Hocquard*. Rio de Janeiro: Eduerj. Ciranda da poesia.
- Garcia, M. (2023). *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia, M. (2018). *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque.
- Garcia, M. (2014). *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Hartog, F. (2014). *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Martelo, R.M. (2022). *Devagar, a poesia*. Lisboa: Documenta.
- Mancuso, S. (2019). *Revolução das plantas. Um novo modelo para o futuro*. Trad. de Regina Silva. São Paulo: Ubu.
- Pelbart, P.P. (2015). *O tempo não-reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva.
- Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris: Editions du Seuil.
- Weil, S. (1979). «A atenção e a vontade». Weil, S., *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Organizado por E. Bosi. Trad. de T.G.G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 385-9.