

Um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema? Uma leitura de “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia

Jessica Di Chiara¹

Há escritas que, quando acontecem, não desvinculam o que dizem do modo como dizem. No que diz respeito à relação entre arte e filosofia, podemos dizer que o momento de surgimento da crítica de arte que se situa ali na Alemanha do final do século XVIII, particularmente com o primeiro romantismo de Iena, coloca em questão justamente um pensamento que se debruce sobre essa relação – a publicação de revista, a autoria coletiva e anônima e a forma dos fragmentos são alguns modos de dizer essa relação. Mesmo que situada à margem, desde então a questão sobre a forma da escrita passa a ser evidente: porque ela é indissociável do que se diz, e mais ainda do que é da ordem do não-dito. Olhando para a História da Filosofia desde essa perspectiva formal, se a França, com Montaigne, inventou o ensaio no século XVI, a Alemanha desenvolveu, no século XX, um pensamento reflexivo sobre a sua forma. Escrito entre os anos de 1954 e 1958 por Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”, texto que abre a série de ensaios filosóficos sobre literatura intitulada *Notas de Literatura*, pode ser inscrito nesse recorte como um texto emblemático. Desviando-se do método para a forma, numa espécie de “rebeldia estética” contra o método, o ensaio obedeceria a um “motivo de crítica epistemológica” desde dentro do pensamento filosófico (ADORNO, 2003, p. 34). A filosofia, do ponto de vista do ensaio e da crítica de arte – o ponto de vista adotado por Adorno em suas *Notas de Literatura* – ficaria, assim, a meio caminho entre ciência e arte: entre aquilo que nos afeta pelos conteúdos e aquilo que nos afeta pelas formas (para utilizarmos a distinção lukacsiana entre ciência e arte; LUKACS, 2015, p. 33) ou seja, nesse lugar indecível entre método e forma. É assim que, no século XX, situando-se num lugar limiar entre a experimentação formal, a criação artística e a reflexão estética, filósofos e críticos de arte como Georg Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno pensaram, às suas maneiras, amplamente a relação entre arte e filosofia ou, se quisermos dizer de outro modo, entre forma e reflexão. No século XXI, a questão se reconfigura e seria possível arriscar um estado de ensaísmo que caracterizaria certa reflexão e os modos de produção hoje: ponto pacífico de uma escrita experimental, resta saber o que ainda pode acontecer de novo quando se deseja produzir ensaios.

Ao reunir jovens escritores dedicados ao exercício simultâneo da reflexão crítica e da criação poética, o livro *Sobre poesia: outras vozes*, organizado por Célia Pedrosa e Ida Alves em 2016 e publicado pela editora 7Letras, refaz, no cenário da poesia brasileira contemporânea, um convite à contaminação entre arte e crítica de arte solicitando e atualizando a noção de “poeta-crítico”, fundamental às poéticas modernas (ALVES & PEDROSA, ano, p. 7). O

1 Doutoranda em Filosofia pela PUC-Rio

hibridismo que configura a retomada dessa noção provoca um estado de hesitação entre a arte e a crítica. A oscilação entre poesia e prosa – ou seja, entre teoria e criação artística – ao mesmo tempo em que indica uma expansão de limites, seria também sintoma de uma crise que caracterizaria o contemporâneo? Dividido em duas partes, na primeira parte do livro vemos os poetas convidados exercerem sua atividade crítica, a partir de ensaios que pensam a poesia amplamente, desde, por exemplo, os *Lusíadas* às performances vocais do poema contemporâneo. Já na segunda parte, uma antologia de poemas desses mesmos poetas nos é apresentada.

Escrito pela poeta e tradutora carioca Marília Garcia, o texto “O poema no tubo de ensaio” – um dos nove ensaios que compõem *Sobre poesia: outras vozes* será objeto de análise desta comunicação. Nesse ensaio, a poeta narra uma experiência ao mesmo tempo pessoal e circunstancial: para confirmar o visto que havia tirado no Brasil para uma residência artística na França, ela precisou testar sua saúde com exames laboratoriais. Essa situação desencadeia uma expansão da noção de “teste” para muitas direções improváveis como, por exemplo, a política, a medicina, a ciência, a experiência cotidiana, a televisão, a tradução, a escrita e o texto. Interessa aqui particularmente a ideia de *texto como teste*. Justamente porque Marília Garcia, ao escrever esse texto específico, o faz de modo incomum, operando nele mesmo a noção de teste: *escrevendo esse ensaio em versos, ou seja, na forma atribuída a um poema*. Teste do teste, escrever ensaios em versos ou poemas como ensaios parece fazer deslocar os lugares historicamente instituídos para a compreensão de cada um desses modos de escrita e, assim, com esse gesto de deslocamento, a princípio indecível e inominável, a leitura de “O poema no tubo de ensaio”, pensará a seguinte questão: um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema?

*

quando comecei a escrever esse 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
 e se chamava “um teste de poesia”. Eu queria começar falando
 deste teste mas acabei tendo que falar de um *outro* teste.
 foi um teste que se impôs
 que extrapolou a condição de teste laboratorial
 e passou a ser coletivo. em outubro de 2014
 no meio do surto mundial de ebola
 um homem vindo da guiné foi internado no paraná
 com suspeita de estar contaminado com a doença.
 num sábado de manhã o ministério da saúde
 brasileiro divulgou o resultado que todos esperavam:
 “*teste de paciente com suspeita de ebola dá negativo*”
 ainda seria preciso a contraprova para confirmar o resultado
 mas desde que a suspeita de contaminação tinha aparecido

o teste laboratorial passou a levantar algumas questões éticas ligadas à possibilidade de patrulhamento das fronteiras. e nos submeteu a vários questionamentos provocados pela ideia de *teste*.

estou reescrevendo esse texto 4 meses depois e precisei passar por um teste na semana passada: um teste feito pela polícia francesa.

(...)

e na semana passada fui ser “testada”.

(...)

depois dessa tarde no setor de imigração da polícia francesa sonhei que ia fazer um teste mas não tinha nada a ver com o raio-x era um *texto*.

eu escrevia um texto e entregava para alguém a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado

(...)

e me dava as instruções:

“primeiro, você deve fazer uma versão literal, que é esta. depois, você deve reescrever o texto”.

(...)

tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando de descobrir algo escrevendo: *descobrir com a mão* entrar na escrita *ao modo da tradução*.

a avital ronell escreveu um livro sobre o teste chamado *test drive*

a avital ronell analisa no seu *test drive*

a centralidade do teste na experiência cotidiana:

“desde os testes de QI aos testes de comércio, motores, testes de esforço e armas ao *1-2-3-testando* dos sistemas de transmissão, sem mencionar o testar o seu amor, testar sua amizade, testar a minha paciência” (RONELL, 2010, p. 29)

segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja testado

ou ao menos sujeito ao teste. neste livro

a avital ronell diz que o teste possui uma estrutura de “pesquisa incessante”:

“talvez uma modalidade de ser, o teste esquadrinha as paredes da experiência, medindo, sondando, para assim determinar o ‘o que é’ do mundo vivido.” (RONELL, 2010, p. 12)

ou seja testa-se o mundo

para se fazer as perguntas mais simples que existem:
“o que é isso?” “para que serve?” “funciona?”

no sonho que descrevi eu fazia um teste.

não importava tanto o resultado mas sim *testar*.

(...)

no sonho que descrevi no qual teria que refazer o texto

as regras para o teste não estavam dadas de antemão:

era preciso *ensaiar*.

(GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 73-76)

Do teste do poema ao ensaio como teste, nas 13 seções seguintes do texto, Marília pensará o ensaio a partir de definições “clássicas” da forma, com Max Bense, Jean Starobinsky e Michel de Montaigne.² Se o primeiro diz que “ensaio significa tentativa” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 76) tanto no sentido daquilo que se realiza na experimentação da escrita quanto no experimento laboratorial e, por isso, aceita em sua constituição o risco do erro, do inconcluso e do imprevisto, Starobinsky, por sua vez, pensa, a partir da etimologia da palavra, que “o ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 77) ao mesmo tempo que um enxame verbal liberado pela escrita. Já em Montaigne (criador do gênero), o ensaio define-se como um pensamento que *se pensa com a mão, manejando os objetos*, a partir de uma experiência pessoal e produzindo, por fim, uma leitura do mundo.

Contudo, ao citar algumas possíveis definições do que seria o ensaio, vemos Garcia transformar uma qualidade inerente à forma do ensaio e que poderia ser utilizada como característica definidora de sua forma (sua capacidade de se testar, de se pôr em teste) em um dado de indefinição do gênero ensaístico. Se o ensaio testa o mundo ao mesmo tempo em que testa a si mesmo, a cada vez então ele deve inventar as ferramentas de que necessita, caso a caso, produzindo, com isso, as restrições desde onde falará sobre, com ou contra o objeto que deseja tomar provisoriamente para si. Assim, o ensaio seria um modo de “produzir restrições” – e até mesmo essa provisória definição de ensaio é tomada de empréstimo da poesia, pois foi formulada pelo poeta francês Jacques Roubaud e transmutada para o solo do ensaio pela autora (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p 76).

Contudo, no ensaio as restrições produzidas seriam restrições pontuais, ou melhor, imanentes, porque formuladas caso a caso a partir dos objetos que analisa - ou seja, apesar de a produção de restrições poder ser considerada como um procedimento formal do ensaio, não existe nenhuma restrição que esteja posta anteriormente ou universalmente -- a restrição é formulada a cada vez, de modo diferente, dependendo do objeto a ser ensaiado. Desse modo, não se pode perder de vista que um texto produzido a partir de uma restrição fale desta mesma restrição. Se o ensaio é teste, ele também é sobretudo e ao mesmo tempo, teste do teste, ou seja, uma forma que, ao produzir caso a caso as suas restrições, pensa reflexivamente a todo o momento sobre sua forma. Do teste ao texto e

2 Especificamente nas sessões 2 e 3 do ensaio de Marília Garcia.

ao ensaio, ou seja, na forma da constelação, Garcia vai deslocando as noções e os conceitos de teste desde os mais variados sentidos e usos para interligá-los, na coerência interna do texto, ao desenvolvimento do seu ensaio. E a autora faz isso num texto que testa o ensaio na forma do poema.

É comum que ensaios críticos falem sobre poemas, contudo, que fazer quando, numa espécie de inversão, um poema é colocado num tubo de ensaio? Ou, dito de outro modo, quando um ensaio é escrito em versos, na forma de um poema, como nomeá-lo? São esses os desafios que a leitura do ensaio de Marília Garcia nos impõe. A sua opção pelo uso do verso faz do ensaio um teste de poema ou do poema um teste de ensaio e expande, assim, a noção do ensaio para além da sua forma enquanto um gênero em sentido restrito, que é transformado, agora, numa espécie de força no campo de forças do poema. Se, no ensaio como forma “cada formação do espírito (...) deve se transformar em um campo de forças” (segundo a lição de Adorno; ADORNO, 2003, p. 31), como pensar o ensaio quando ele está em um campo de forças fora de si?

Mudança discreta de letra, pensar um texto como teste parece interessante porque, como a autora nos diz, existem testes em que “as regras para o teste não estão dadas de antemão: / é preciso *ensaiar*” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 76). Se o ensaio é “teste / experimento / prova” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 76) em sentido amplo, ele também é, em sentido mais restrito, um gênero literário e filosófico atravessado exatamente por essa indistinção – um gênero “intranquilo”, como João Barrento o nomeia em seu livro dedicado à análise do ensaio e do fragmento (BARRENTO, 2010).

Um filósofo que vem pensando questões próprias ou pelo menos afins a essas (e vem realizando, em sua obra, essa experimentação) é Giorgio Agamben, para quem a prosa aparece como questão para uma escrita filosófica que vem. O projeto agambeniano retoma, de algum modo, a proposta formulada pelos primeiros românticos alemães de lidar com o problema da separação entre arte e filosofia, mas encontra, hoje, um contexto em que o ensaio aparece como uma forma já posta em jogo.

No texto “A ideia da prosa”, Agamben, pensando o poema a partir do problema do fim do verso (a *versura*), aborda a questão limiar entre poesia e prosa (ou, se quisermos, entre poesia e filosofia, ou, mais especificamente no que aqui nos interessa, entre poema e ensaio) a partir do *enjambement*: gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo em duas direções opostas – para trás, em direção ao verso (e ao limite métrico), e para frente, encontrando a prosa (e o limite sintático) (AGAMBEN, 2013, p. 29-32). Para Agamben, o Ocidente pode ser pensado a partir da separação entre arte e filosofia, e seria tarefa do pensamento reuni-las novamente (AGAMBEN, 2007). Para Adorno, a cisão entre arte e ciência é um outro modo de dizer essa história do Ocidente (ADORNO, 2003). Contudo, se com Descartes a filosofia desvia rumo à ciência, a intenção do ensaio é disputar esse desvio indo ao encontro da arte.

Teóricos e críticos da literatura têm pensado, influenciados por Agamben, a poesia contemporânea a partir do “passo de prosa” (AGAMBEN, 2013, p. 32) que todo poema parece guardar, mesmo em seus momentos de corte (como é o caso da *versura* e do *enjambement*). Contudo, com eles, o caminho do interesse é o inverso daquele que desejo pensar a partir de Marília Garcia: Florencia Garamuño (GARAMUÑO, 2014, p. 103), por exemplo, deseja pensar o “passo de prosa” na poesia contemporânea a partir dos poemas de Carlito Azevedo e de Tamara Kamernszein, enquanto que aqui trata-se de

pensar o inverso: algo como o passo de poesia da prosa ensaística de Garcia; o que a levou a propor um poema como um ensaio. Em “O poema no tubo de ensaio”, Garcia utiliza versos longos e o *enjambement* parece deslocar-se do fim do verso para dentro dele num procedimento que ao mesmo tempo se difere e testa a *versura*. Ali, apesar de muitas vezes haver consonância entre ritmo e sentido, não é a sintaxe ou a pontuação que faz a pausa rítmica coincidir, dentro do verso, com o silêncio, mas sim a experimentação do realce da folha em branco no espaçamento do próprio verso, que parece agora querer produzir o mesmo efeito de continuidade sintática e quebra rítmica ao modo do *enjambement*. Colocando tanto o gênero do ensaio quanto o do poema em estado de teste, Marília Garcia nos permite pensar, a partir desse ensaio em versos, em que medida podemos dizer que o ensaio é uma forma, recolocando, assim, os termos de Adorno.

Mais adiante no texto, Garcia recorre a outro poeta que não ela própria para continuar pensando as relações entre poesia e ensaio – o francês Emmanuel Hocquard (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, p. 78-81). Pensando, a partir dele – que fora questionado em uma entrevista por que não fazia ensaios em vez de escrever poemas –, como ou se um poema poderia ser tão teórico quanto um ensaio, já que, em ambos os casos, é possível partir de uma experiência para se produzir pensamento, Marília não consegue decidir afirmativamente nem pelo sim nem pelo não. Mesmo ela produzindo um ensaio em versos, ou seja, um ensaio na forma de um poema, ela se questiona se “um poema pode ser colocado no tubo de ensaio” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 78) tendo em vista o aspecto sempre *crítico* do ensaio, aspecto esse que não necessariamente configuraria o poema.

Agamben, no prefácio de *Estâncias*, diz que de um romance ou de um poema é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história anunciada; mas de uma obra crítica, pelo contrário, costuma-se esperar resultados ou, no mínimo, teses a demonstrar (AGAMBEN, 2007, p. 9). No entanto, quando a palavra *crítica* começou a aparecer no vocabulário filosófico, ela significava sobretudo uma “investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender” (AGAMBEN, ano, p. 9). É assim que se a crítica, ao definir as suas fronteiras, possibilita um contato com a verdade, ela deve, contudo, continuar “exposta ao fascínio” daquilo que não consegue realizar ou dizer por completo (AGAMBEN, 2007, p. 9). O primeiro romantismo alemão, ao abolir a distinção entre poesia e crítica, propôs que “uma obra merece ser qualificada como crítica” apenas se inclui, em si mesma, “um pensamento sobre a sua forma e uma apresentação também na forma da arte” (AGAMBEN, 2007, p. 9). Contudo, a cisão entre palavra “poética” e palavra “pensante”, entre poesia e filosofia, parece tão profundamente sedimentada em nossa tradição cultural que, como ironiza e desvela Agamben, já em seu tempo Platão podia declará-las “uma velha inimizada” (AGAMBEN, 2007, p. 9).

A intenção e a tarefa do ensaio, nesse sentido, desde dentro do pensamento filosófico, seria diminuir a cisão que histórica e miticamente apartaria poesia e filosofia. Do ponto de vista da poeta, poderíamos inventar ou fabular que a missão do poema seria diminuir a cisão que aparta texto e pensamento, reflexão e objetividade, quando ela pensa, por exemplo, o teste como uma “estrutura de pesquisa incessante” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 75). Como é possível testar o mundo para fazer as perguntas mais simples que existem sem que essas perguntas produzam respostas mortificantes dos objetos? Talvez colocando o poema no tubo de ensaio, ou seja, utilizando o teste como

forma de pensamento que o ensaio enforma. “o que é isso?”/”para que serve?”/”funciona?” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 75).

Marília Garcia, em seu texto, não nos dá respostas. Se põe a experimentar, a testar o texto, tanto em seu conteúdo (podemos dizer que seu ensaio fala sobre o ensaio) quanto em sua forma (podemos dizer que, a partir da forma do poema, ela põe em teste a forma do ensaio). Sem a pretensão de respondê-las, essas foram algumas das perguntas que estiveram no horizonte de leitura do texto de Marília Garcia para esta comunicação. E, falando de testes e daquilo que tentamos definir (afinal, não desistimos disto na filosofia), o poeta e professor norte-americano Charles Bernstein tentou, a partir de um poema-performance, dizer o que faz o poema ser um poema, e eu queria mostrar isso a vocês: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs&t>. Fica aqui registrado, inspirada por Bernstein, o desejo de haver quem sabe um dia algum (outro) ensaio-performance que arrisque dizer o que faz o ensaio ser um ensaio.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2010.
- BENSE, Max. “O ensaio e sua prosa”. *Revista Serrote*, n. 16. São Paulo: IMS, abril de 2014.
- BERNSTEIN, Charles. What makes a poem a poem? In: *PennSond, 60-Second Lecture, University of Pennsylvania*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs&t>. Acessado em: 10 de abril de 2018.
- GARAMUÑO, Florencia. “O passo de prosa na poesia contemporânea” In: *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014 (Coleção Entrecríticas, Org. Paloma Vidal).
- GARCIA, Marília. “O poema no tubo de ensaio”. In: *Sobre poesia: outras vozes*. Org. Celia Pedrosa, Ida Alves. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- LUKÁCS, Georg. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: *A alma e as formas*. Trad: Rainer Patriota. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.
- RONELL, Avital. *Campo de provas. Sobre Nietzsche e o test drive*. Trad. Rodrigo Lopes de Barros. Florianópolis: Ed. Cultura e Barbárie, 2010.
- STAROBINSKY, Jean. “É possível definir o ensaio?”. *Revista Serrote*, n. 10. São Paulo: IMS, março de 2012.