



ARTE E LITERATURA: PESQUISAS INDISCIPLINADAS

Escultura e poesia: *Echo* (2019) de Richard Serra e “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogos)” (2023) de Marília Garcia

Sculpture and Poetry: Richard Serra's Echo (2019) and Marília Garcia's "Expedição nebulosa (10 atos + diálogos) (2023)

Escultura y poesía: Echo (2019), de Richard Serra, y "Expedição: nebulosa (10 atos + diálogos)" (2023), de Marília Garcia

Sandro Adriano da Silva¹

orcid.org/0000-0003-1567-1563
profsandrounespar@gmail.com

Recebido em: 22 jul. 2026.
Aprovado em: 25 ago. 2026.
Publicado em: 21 out. 2026.

Resumo: O artigo propõe uma interpretação interartes do poema “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogos)”, de Marília Garcia, em diálogo com a escultura *Echo* (2019), de Richard Serra. A partir da noção operatória de “écfrase escultórica”, investiga-se como Garcia traduz procedimentos escultóricos em linguagem – escala, intervalo, peso e reverberação – sem se reduzir à descrição verbal da obra. O subtítulo “10 atos + diálogo” é analisado como referência intermediária (Clüver, 2011; Rajewsky, 2012) que assimila procedimentos dramáticos para constituir uma poética do intervalo. A análise percorre os dez atos e o diálogo elegíaco final, evidenciando como o eco, a cidade-palimpsesto e a figura de Victor Heringer constroem uma cartografia afetiva em que luto, espaço urbano e escrita se tornam operações inseparáveis.

Palavras-chave: poesia brasileira; interartes; Marília Garcia; escultura; Richard Serra.

Abstract: This article proposes an interarts interpretation of the poem “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogos)” by Marília Garcia, in dialogue with Richard Serra's sculpture *Echo* (2019). Drawing on the operative notion of “sculptural ekphrasis”, it investigates how Garcia translates sculptural procedures into language – scale, interval, weight, and reverberation – without reducing the poem to verbal description. The subtitle “10 atos + diálogo” is analyzed as an intermedial reference (Clüver, 2011; Rajewsky, 2012) that assimilates dramatic procedures to constitute a poetics of the interval. The analysis moves through the ten acts and the elegiac final dialogue, showing how the echo, the city-palimpsest, and the figure of Victor Heringer construct an affective cartography in which mourning, urban space, and writing become inseparable operations.

Keywords: Brazilian poetry; interarts; Marília Garcia; sculpture; Richard Serra.

Resumen: El artículo propone una interpretación interartística del poema Expedición: nebulosa (10 atos + diálogos), de Marília Garcia, en diálogo con la escultura *Echo* (2019), de Richard Serra. A partir de la noción operatoria de “écfrasis escultórica”, se investiga cómo Garcia traduce procedimientos escultóricos en lenguaje – escala, intervalo, peso y reverberación – sin reducirse a la descripción verbal de la obra. El subtítulo “10 atos + diálogo” se analiza como referencia intermediária (Clüver, 2011; Rajewsky, 2012) que asimila procedimientos dramáticos para constituir una poética del intervalo. El análisis recorre los diez actos y el diálogo elegíaco final, evidenciando cómo el eco, la ciudad-palimpsesto y la figura de Victor Heringer construyen una cartografía afectiva en que duelo, espacio urbano y escritura se vuelven operaciones inseparables.

Palabras clave: poesía brasileña; interartes; Marília Garcia; escultura; Richard Serra.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil; Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás), Goiânia, Goiás, Brasil.

1 *Echo e Expedição: nebulosa (10 atos + diálogos)*²

Publicado em *Expedição: nebulosa* (2023), de Marília Garcia, o poema-seção "Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)", segmentado em "atos", nasce de uma experiência diretamente vinculada à instalação da escultura *Echo* (2019), de Richard Serra, no Instituto Moreira Salles, em São Paulo. No primeiro ato, a própria voz poética situa o início dessa "expedição" em janeiro de 2019, quando, sentada no café do IMS, observa através de um vão "a ponta de um enorme guindaste" que içava "duas placas de aço imensas" destinadas a formar a obra de Serra (Garcia, 2023, p. 40). A escultura, portanto, não comparece posteriormente como referência ilustrativa acrescentada ao poema, mas está na origem de seu percurso perceptivo e composicional. A partir daquela cena, o texto articula progressivamente escultura, espaço urbano, mapas, memória, desaparecimento e luto. Publicado inicialmente na revista *Serrote*, em 2019, sob o título "Expedição nebulosa em 9 atos + 1 diálogo", o poema-livro reaparece com alterações na edição de 2023, agora organizado como "10 atos + diálogo". A modificação indica que sua arquitetura também participa do processo de reelaboração da experiência inicial. Ao longo dos atos, *Echo* é sucessivamente retomada pela instalação das placas, por sua monumentalidade, pelas diferenças de angulação, pelo intervalo entre as lâminas, pelo mito de Eco, pelo desaparecimento de outra obra de Serra e, posteriormente, por mapas, ruínas urbanas e pela memória de Victor Heringer. Essa recorrência permite formular a hipótese deste artigo, qual seja, a de que o poema não se limita a representar verbalmente *Echo*, mas incorpora procedimentos próprios da experiência escultórica à sua organização verbal, gráfica e temporal.

É a partir desse movimento que o presente artigo propõe a noção operatória de écfrase escultórica. A hipótese é a de que Marília Garcia não busca simplesmente produzir uma descrição verbal de *Echo*, mas incorpora à linguagem procedimentos próprios da experiência da escultura:

escala, peso, verticalidade, angulação, intervalo, circulação e reverberação. Se a écfrase pode ser entendida, em sentido amplo, como representação verbal de uma obra constituída em outro sistema signico, o caso de "Expedição: nebulosa" exige observar uma relação que ultrapassa a descrição da aparência e alcança o modo de organização da própria escrita. Já no "lato 1)", por exemplo, a escultura é apreendida em processo, enquanto suas placas são içadas e ancoradas no solo; posteriormente, sua percepção dependerá das posições assumidas pelo observador, "de baixo" ou "de cima", tornando corpo, espaço e movimento componentes da experiência visual (Garcia, 2023, p. 40-42). A análise parte, portanto, da aproximação entre estudos de intermedialidade e écfrase e determinados problemas da escultura contemporânea, particularmente aqueles suscitados pela produção de Richard Serra. O conceito de *campo ampliado*, de Rosalind Krauss (1984), será retomado para compreender uma transformação importante na experiência com o gênero escultórico, que, mormente, passa a envolver arquitetura, paisagem, espaço e percurso do observador. Essa perspectiva interessa diretamente à leitura de *Echo*, formada por duas placas de aço de 18,6 metros de altura e 70,5 toneladas cada, cuja diferença de angulação e cujo intervalo fazem com que a obra se altere perceptivamente conforme o observador modifica sua posição no espaço. Se a escultura de Serra não se oferece como imagem estável a ser apreendida frontalmente, também a écfrase que responde a ela precisa ser pensada para além da descrição estática.

Nesse sentido, a noção de écfrase escultórica proposta aqui procura nomear uma relação em que a obra tridimensional não oferece ao poema apenas um repertório de imagens, mas também procedimentos de composição e de percepção. Em Garcia, isso se manifesta na própria espacialização da página, organizada por brancos, distâncias, recuos, paralelismos, interrupções e retornos que tornam a leitura menos linear e mais dependente da posição assumida diante do texto.

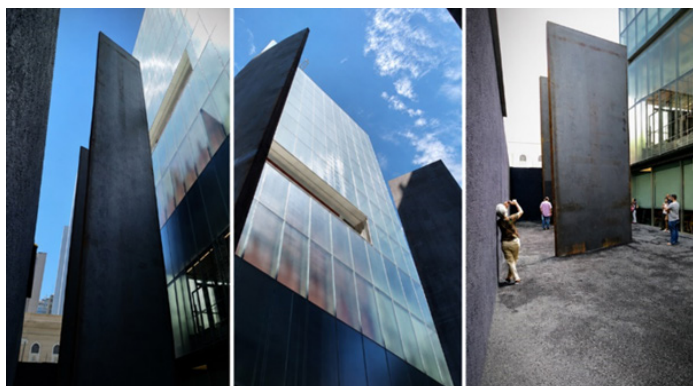
² Doravante, o título do poema será grafado de modo suprimido em "Expedição:...".

Assim como *Echo* exige do observador sucessivas mudanças de perspectiva para que suas relações de escala, angulação e intervalo se revelem, o poema solicita do leitor um percurso igualmente móvel, no qual ver, ler e reposicionar-se passam a integrar uma mesma experiência formal. Para demonstrar essa hipótese, a leitura não tomará os dez atos como unidades independentes a serem sucessivamente parafraseadas, mas privilegiará os momentos em que essas operações se tornam mais evidentes. Interessa acompanhar como a implantação e o peso da escultura se transformam em experiência verbal; como angulação e intervalo encontram correspondências na espacialidade da página; como o eco passa de propriedade conceitual de *Echo* a princípio de repetição e diferença; e como essa lógica alcança, nos atos finais, a cartografia afetiva das cidades e a elaboração da ausência de Victor Heringer. Desse modo, pretende-se mostrar que *Echo* não permanece exterior ao poema como obra representada, mas ingressa em sua própria lógica composicional, fazendo da relação entre escultura e poesia um processo de transposição formal e perceptiva.

Richard Serra (1938-2024), considerado pelo *Museum of Modern Art* um dos mais importantes escultores de sua geração, desenvolveu sua obra no contexto das transformações do Minimalismo e das práticas posteriormente associadas ao Pós-Minimalismo, enfatizando materialidade, processo, espacialidade e participação corporal do observador (Moma, 2007). Sua produção,

marcada pelo uso monumental do aço, investiga relações entre peso, equilíbrio, gravidade, arquitetura e espaço. Em obras como *Echo* (2019), a experiência escultórica depende diretamente do deslocamento corporal e da posição do observador diante da matéria. Trabalhando com aço desde a década de 1970, Richard Serra passou a explorá-lo a partir de suas propriedades industriais, como peso, resistência, capacidade de sustentação, atrito e relações de contrapeso, e não apenas por sua aparência (Serra, 2009 *apud* Tomkins, 2009, p. 102). Concebida especificamente para o IMS Paulista, *Echo* é composta por duas placas de aço de 18,6 metros de altura, cada uma pesando 70,5 toneladas. O *design* geometricamente simples, organizado a partir do plano vertical, colide com a escala monumental, com a diferença sutil de angulação entre as placas e com o intervalo que as separa, como explica o escultor (Serra, 2019, 2min16s). Situada num espaço lateral, quase oculta da Avenida Paulista, a escultura exige deslocamento e experiência corporal. O aço escuro e opaco contrasta com a transparência dos prédios envidraçados do IMS, tornando visível, como aponta Rodrigues (2000, p. 125), a contradição entre racionalidade geométrica e experiência física do espaço. Instalada permanentemente no Instituto Moreira Salles (IMS) Paulista e inaugurada em 23 de fevereiro de 2019, *Echo* é a primeira escultura de Richard Serra aberta à visitação pública permanente na América Latina.

Figura 1 – *Echo*, de Richard Serra, no IMS Paulista



Fonte: Artuni (2019).

O título acrescenta uma inflexão importante à leitura da obra. *Echo* remete ao fenômeno acústico da reverberação e à figura mitológica grega de Eco, ninfa cuja voz foi condenada à repetição (Grimal, 2005, p. 126). As duas placas verticais parecem responder uma à outra sem coincidir plenamente, pois o eco nunca devolve a mesma percepção de modo idêntico (Artuni, 2019). Em "*Expedição: nebulosa*", essa duplicidade se converte em princípio de composição: imagens, perguntas e referências retornam ao longo do poema, mas nunca de modo idêntico, pois cada reaparição é modificada pelo novo contexto em que ocorre. O eco, assim, deixa de significar simples repetição e passa a nomear uma lógica de retorno com diferença. Melhor dito: na escultura, duas placas próximas se correspondem sem coincidir e permanecem separadas por um intervalo; no poema, imagens, perguntas, lugares e vozes reaparecem modificados, de modo que o sentido se produz justamente entre aquilo que retorna e a diferença que cada retorno introduz. Esse procedimento encontra correspondência na própria experiência de *Echo*, cuja percepção não se esgota em um ponto de vista fixo, mas depende do movimento do observador, da escala das placas e das relações que elas estabelecem com a arquitetura e o espaço urbano. Desse modo, tanto na escultura quanto no poema, o sentido se produz pela variação da perspectiva e pela diferença que emerge a cada retorno. A noção operatória de "écfrase escultórica" proposta neste artigo nasce, portanto, da relação específica entre *Echo*, de Richard Serra, e o modo como Marília Garcia incorpora essa experiência em "*Expedição: nebulosa* (10 atos + diálogo)". O conceito busca nomear uma forma de relação interartística em que a escultura não é apenas objeto de descrição verbal, mas fornece ao poema procedimentos de percepção e composição. Em Garcia, características materiais e espaciais de *Echo*, como eixo, escala, peso, angulação, intervalo e circulação do observador, passam a orientar também a organização da linguagem, da página e do percurso poético. Assim, a écfrase escultórica realiza a transposição de sua

lógica espacial e material para a escrita. Esses procedimentos correspondem ao que Louvel (2012, p. 53) denomina "índices de picturalidade", marcas textuais que sinalizam a pressão do visual sobre a linguagem e que, em Garcia, assumem dimensão escultórica e espacial. A escultura que Garcia toma como ponto de partida já não pertence à lógica tradicional do monumento, mas ao que Krauss (1984, p. 87) denomina "campo ampliado", espaço em que a prática escultórica não é definida por um meio específico, mas por operações lógicas entre arquitetura, paisagem e suas negações. A "écfrase escultórica" proposta neste artigo responde a essa condição.

Por *écfrase escultórica* propõe-se, neste artigo, não apenas a representação verbal de uma escultura, operação já prevista pela noção geral de écfrase (Hansen, 2006), mas a modalidade em que a especificidade tridimensional, material e espacial do objeto representado interfere na própria construção do texto. A descrição da escultura constitui seu primeiro movimento; sua complexificação ocorre quando peso, escala, angulação, intervalo, circulação e relação com o espaço deixam de ser apenas propriedades descritas e passam a atuar como procedimentos da escrita. Garcia não descreve *Echo* como imagem estática; antes, reinscreve sua experiência espacial por meio de fragmentos, pausas e retornos, aproximando-se da figura da *flâneuse* retomada por Elkin (2022). Se *Echo* organiza suas formas segundo geometria estritamente retilínea, o eu lírico percorre essa geometria por postura deambulatoria, composta de desvios e rodeios. A mancha gráfica do poema formaliza essa tensão, e o resultado é que a página reproduz tanto a lógica retilínea da escultura como encena o encontro entre a forma escultural e a poética errante de Marília Garcia. A leitura de "*Expedição:...*" convoca o que Patrícia Lino (2024, p. 14) denomina "infraleitura", prática crítica "tão intermedial quanto coletiva, tão performática quanto decolonizada, tão corporal quanto infinita", capaz de acompanhar poemas que já não podem ser compreendidos a partir de uma análise restrita ao plano verbal. Ao sustentar que "o poema é sem-

pre expandido", Lino contesta a naturalização do poema exclusivamente discursivo e mostra como categorias como "poema intermedial" ou "poema híbrido" funcionam menos como exceções do que como correções de um esquecimento imposto por uma tradição analítica hierárquica (Lino, 2024, p. 21). É precisamente essa "fantasia monodisciplinar" (Lino, 2024, p. 22) que a noção de "écfrase escultórica" proposta neste artigo busca recusar: não se trata de descrever verbalmente uma escultura, mas de acompanhar o modo pelo qual o poema de Garcia pensa com sua própria matéria, isto é, com os espaçamentos, os brancos, os recuos e os intervalos que convertem a página num campo sensível. Nesse sentido, o que Lino (2024, p. 40) chama de "metamorfose do tempo em espaço" corresponde ao procedimento central de "Expedição:...": a leitura linear é continuamente desacelerada, desviada e espacializada, de modo que a página não apenas representa a escultura de Serra, mas reproduz, à sua escala, a experiência corporal de percorrê-la.

Publicado originalmente com o título "Expedição nebulosa em 9 atos + 1 diálogo" no número 32 da revista *Serrote*, em 2019, o poema reaparece com alterações como seção do livro *Expedição: nebulosa* (Garcia, 2023, p. 37-56). A alteração do subtítulo, de "9 atos + 1 diálogo" para "10 atos + diálogo", não é apenas numérica ou editorial, pois reconfigura a arquitetura interna da seção e torna mais explícita sua aproximação com uma forma de organização cênica. A seção recebe ainda um *poema-prefácio* que instaura desde o início uma situação de presença, escuta e acompanhamento, e se encerra com uma nota elegíaca, endereçada ao poeta Victor Heringer (1988-2018). Essa tonalidade elegíaca se prolonga no poema-seção "P.S.", que encerra o volume dedicado à mãe da poeta, fazendo a expedição espacial e urbana desembocar numa meditação íntima sobre perda. O subtítulo é, portanto, elemento central para compreender a arquitetura interartística de "Expedição:...". Nos termos de Genette, trata-se de uma titulação "remática", pois o título nomeia a forma do texto, seu modo de organização e sua filiação genérica, podendo designar "o gênero ou

o tipo de obra" a que ela pertence ou com o qual deseja dialogar (Genette, 2009, p. 91). Em Garcia, a expressão não converte o poema em drama convencional, mas convoca metaforicamente o repertório dramático, fazendo com que a leitura se organize como sucessão de cenas, entradas, pausas e retornos. Trata-se, nos termos de Clüver (2011, p. 17), de uma referência intermediática, modalidade pela qual textos de uma mídia "citam ou evocam de maneiras muito variadas [...] textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia". Nos termos de Rajewsky (2012, p. 55), essa modalidade designa as referências intermediáticas como procedimento pelo qual "um texto evoca outra mídia sem abandonar seu próprio sistema semiótico". Nessa chave, o poema permanece verbal e lírico, mas assimila procedimentos escultóricos e dramáticos para constituir uma poética do intervalo.

Garcia retoma essa estrutura apenas para fraturá-la, pois há atos, falas e cenas de endereçamento, mas o diálogo final se organiza em torno da impossibilidade da resposta. Essa tensão se anuncia já no "[ato 6]", quando o poema encena o diálogo entre Narciso e Eco, cena que ilumina a própria escultura de Serra e prepara o "[diálogo]" final com Victor, em que a voz do morto surge primeiro como promessa de resposta e depois como silêncio. A aproximação com *Echo* adensa esse movimento. As duas placas verticais, quase paralelas, não se repetem de modo idêntico, pois, como afirma Serra (*apud* Artuni, 2019), "quando o eco é refletido e volta até nós, pensamos ouvir a mesma coisa, mas é sempre um pouco diferente". Essa diferença no interior da repetição é o princípio que Marília Garcia transfere para a poesia e para a cena dramática. Imagens, perguntas, mapas, datas e vozes retornam, mas nunca como duplicação simples. No "[diálogo]" final, a fala do eu poético busca o outro, mas encontra intervalos, fragmentos e silêncio. A página comporta-se, assim, como espaço escultórico e teatral, ao distribuir vozes, criar distância entre elas, dar espessura ao branco e converter o intervalo em matéria significativa. O resultado é uma forma híbrida, em que a écfrase

escultórica se combina à *dramaturgia* do diálogo interrompido. Como define Clüver (2011, p. 18), a écfrase é “a representação verbal de um ou vários textos reais ou fictícios compostos em sistemas signícos não-verbais”. Em Garcia, essa representação verbal não apenas descreve *Echo*, mas converte a escultura em método de composição, ao mesmo tempo que transforma o “drama” em forma de endereçamento ao ausente. O subtítulo, portanto, não é simples indicação formal, mas chave crítica para compreender como poesia, escultura e drama se articulam numa mesma arquitetura da perda. O poema-prefácio que abre a seção apresenta uma cena de entrada, quase uma rubrica inicial, que indica esses elementos composicionais:

primeiro
alguém indica que posso começar
o leitor já está aqui
e quando estiver lendo estas
palavras
estaremos juntos no
mesmo espaço

quanto tempo dura o presente?
foi a pergunta que meus dedos fizeram
quando comecei a escrever
este texto
[...]
e queria começar falando de uma *serra*
atrás de *um serra*
o richard serra

(Garcia, 2023, p. 36-40)

Antes mesmo de evocar Richard Serra, o poema encena o próprio início da escrita, ainda à procura de uma frase, de um ritmo ou de um “pedaço de som” capaz de conduzir o movimento verbal. Essa abertura metapoética expõe o poema em processo, atravessado por hesitação, escuta, repetição e tentativa de presença. Quando a voz afirma que “o leitor já está aqui” e que ambos estarão “no / mesmo espaço”, a leitura passa a integrar a própria cena de composição, conferindo ao poema uma dimensão instalativa. A pergunta “quanto tempo dura o presente?” concentra essa dinâmica: destacada graficamente, emerge do gesto corporal de escrever e retorna ao longo dos atos como um eco sempre modificado pelos

novos contextos. O próprio texto nomeia esse procedimento pelo *repeat*, entendido não como repetição mecânica, mas como princípio composicional. Os brancos, pausas, recuos e diferenças de posição espacializam a página e aproximam a escrita da experiência de *Echo*, cujas placas quase paralelas revelam sua diferença conforme muda a posição do observador. Assim, os atos organizam sucessivas entradas do olhar, da memória e da escuta, enquanto a “expedição” se realiza como travessia formal da escrita em torno do tempo, da presença e da ausência.

[ato 1]

esta expedição começou
em janeiro de 2019
e partiu de uma cena que vi
no café do instituto moreira salles de são Paulo
eu estava sentada lá
quando surgiu
no vão que dá para os fundos do instituto
a ponta de um enorme guindaste

imaginem uma grua do tipo
que encontramos a cada
esquina em são Paulo
como a que está agora diante do meu prédio
a grua que vi naquele dia
estava içando duas placas de aço imensas
para em seguida fincá-las no chão
elas formam a obra *Echo*
de richard serra

começo com esta imagem:
duas peças verticais de 18 metros de altura
estão ancoradas no chão
podemos ver vistas olhando de baixo
ou de cima
[...]
se olhar para fora
a sensação é de um leve movimento

pode parecer que estamos parados
as mãos sobre o papel
os pés tocando o chão

pode parecer que estamos
mas avançamos aos poucos alguma
coisa vai nos puxando uma palavra
depois da outra seria possível acompanhar
o pensamento
se desdobrando? ela pergunta

e eu penso que tudo vai
na realidade pouco a pouco
desmoronando
mas
tento firmar os pés no chão
imagem que isto é um mapa
que não sei aonde vai dar

(Garcia, 2023, p. 40-42)

No "[ato 1]", Garcia instaura a expedição como experiência de olhar, escrita e movimento. O poema se abre por uma marca temporal precisa, "esta expedição começou / em janeiro de 2019", mas essa data não introduz uma narrativa linear; ela marca antes o início de uma percepção que se desdobra a partir de uma cena vista "no café do instituto moreira salles de são Paulo" (Garcia, 2023, p. 40). O ponto de partida é cotidiano: o eu poético está sentado no café quando surge, "no vão que dá para os fundos do instituto", "a ponta de um enorme guindaste" (Garcia, 2023, p. 40). A visão é parcial, oblíqua, mediada por uma fresta arquitetônica. Desde o início, portanto, *Echo* não aparece como obra frontalmente contemplada, mas como acontecimento em processo, percebido por fragmentos, a partir de um ângulo lateral. A cena do guindaste introduz a dimensão urbana e corporal da escultura. A grua, comum "a cada / esquina em são Paulo", associa a instalação de *Echo* à paisagem de obras, verticalizações e transformações da cidade. Ao afirmar que a grua "estava içando duas placas de aço imensas / para em seguida fincá-las no chão", o poema não descreve apenas a obra pronta, mas acompanha seu gesto de implantação (Garcia, 2023, p. 40). A escultura surge como corpo pesado, erguido por máquinas, fixado no solo, dependente de força, técnica e gravidade. Essa atenção ao processo constitui uma primeira forma de éfrase escultórica: Garcia não apreende *Echo* como imagem estática, mas como operação espacial. O imperativo "imaginem" é central nesse ato. Ele convoca o leitor a participar da cena, criando uma interlocução direta que transforma a leitura em experiência visual compartilhada. Quando a voz afirma "começo com esta imagem: / duas peças verticais de 18 metros de altura / estão ancoradas no chão", a imagem ganha estatuto

de abertura composicional (Garcia, 2023, p. 41). O poema começa por uma visualidade, mas essa visualidade exige corpo: as placas podem ser vistas "olhando de baixo / ou de cima" (Garcia, 2023, p. 41). Ver *Echo* implica variar a posição do olhar, medir altura, escala e distância. A escultura solicita pescoço, pés, chão, equilíbrio. Os itálicos reforçam essa dimensão de endereçamento e hipótese. Em "imagem que isto aqui é um navio" e "imagem que isto é um mapa", a grafia em itálico separa as frases do fluxo narrativo e lhes confere valor de instrução perceptiva. O poema propõe duas figuras de leitura: o navio e o mapa. O navio sugere movimento apesar da aparente imobilidade, pois "pode parecer que estamos parados", com "as mãos sobre o papel / os pés tocando o chão", mas "avancamos aos poucos" (Garcia, 2023, p. 41-42). Já o mapa indica percurso incerto, uma orientação sem destino conhecido: "que não sei aonde vai dar" (Garcia, 2023, p. 42). A disposição gráfico-visual participa diretamente desse sentido. Os espaçamentos em "avancamos aos poucos alguma / coisa vai nos puxando uma palavra / depois da outra" fazem a página encenar o avanço descontínuo do pensamento e da leitura. O branco não é pausa vazia, mas matéria de movimento. A pergunta "seria possível acompanhar / o pensamento / se desdobrando?" explicita a dimensão metapoética do ato, pois o poema mostra seu próprio processo de formação. A *flâneuse* aparece, assim, não apenas como quem caminha pela cidade, mas como quem lê superfícies, frestas, máquinas, mapas e imagens. O "[ato 1]" inaugura a expedição como percurso perceptivo: visualizar *Echo* implica aprender a ler o espaço, enquanto ler o poema significa avançar por uma página que se apresenta, simultaneamente, como cidade, navio e mapa. A experiência da escultura, portanto, já nasce mediada pelo corpo, pelo olhar e pela instabilidade do trajeto pela cidade que, no ato seguinte, deixa de ser apenas espaço e passa a ser uma *cronotopo*, conceito de Mikhail Bakhtin que aponta para a qualidade imaginativa das representações literárias", ajudando a "entender que a mimese literária se fundamenta em um

mundo ficcional valorado e emocionalmente vivenciado" (Bemong *et al.*, 2015, p. 14).

[ato 2]

certa vez
o haroldo de campos disse
que são paulo era uma cidade-palimpsesto

sempre fiquei com essa imagem na cabeça
projetando uma cidade feita
de camadas

seria possível pensar em mapas
sobrepostos?

ele dizia que era uma cidade que
destruía para construir por cima dos escombros
por isso havia tantas camadas de tempo se
sobrepondo
e nesse gesto se apagando

são paulo também é cheia de guas:
prédios demolidos
prédios se erguendo
estacas afundando
no chão

o poeta jacques roubaud
que foi amigo do haroldo
tem um livro chamado
a forma da cidade muda mais rápido, hélas,
do que o coração dos homens

verso citado de baudelaire:

"a forma da cidade
muda mais rápido, hélas,
do que o coração de um mortal"

(Garcia, 2023, p. 42-43)

O "lato 2]" desloca a experiência da escultura para uma reflexão sobre São Paulo como "cidade-palimpsesto", imagem que o eu lírico atribui recupera do poeta-crítico Haroldo de Campos. A cidade aparece como acúmulo de camadas, demolições, guas, prédios que se erguem e estacas que afundam no chão. A forma urbana é lida como uma escrita sobreposta, na qual construir é também apagar, e onde a modernização opera por destruição e substituição. Essa imagem urbana se relaciona diretamente com

Echo, porque a escultura de Serra se instala numa cidade marcada pela verticalidade, pela construção incessante e pela substituição rápida de suas formas. As placas de aço, embora imóveis, participam dessa paisagem de guas, edifícios e escombros. A diferença é que Serra condensa em duas lâminas monumentais aquilo que a cidade dispersa em processos contínuos de construção e demolição. O aço da escultura recolhe a memória industrial da metrópole e a transforma em presença sensível. A citação de Baudelaire, retomada por Jacques Roubaud, reforça essa dimensão. "A forma da cidade / muda mais rápido, hélas, / do que o coração de um mortal" introduz uma linhagem moderna em que cidade, perda e transformação se articulam. O poema de Marília aproxima Baudelaire, Haroldo, Roubaud e Serra para pensar São Paulo como uma forma instável, em permanente reconfiguração. Nesse sentido, *Echo* não é apenas uma obra instalada na cidade, mas uma espécie de corpo vertical que torna visível a lógica de camadas, ruínas e substituições que o poema chama de palimpsesto. Essa relação entre escultura e cidade é adensada no ato 2, quando o poema convoca a ideia de mapa e de sobreposição espacial. A frase atribuída a Calvino, segundo a qual "a forma da cidade muda mais rápido, / alas, / do que o coração dos homens" (Garcia, 2023, p. 43), é reativada num contexto em que São Paulo aparece como cidade de perdas, demolições, prédios derrubados e ruínas. O poema formula, assim, uma cartografia afetiva da cidade, na qual a escultura de Serra não é apenas vista, mas localizada dentro de um campo de forças urbanas. O corpo que olha *Echo* não olha do exterior, pois se reconhece envolvido por mapas, lembranças, deslocamentos, restos arquitetônicos e sons de máquinas. Por isso, a metáfora da *expedição* é adensada no ato seguinte, e o palimpsesto, antes imagem, torna-se experiência temporal.

[ato 3]

quando fui morar em são paulo
passeia a conviver com a ideia da
cidade-palimpsesto
mas ela se transformou em outra coisa

desde que cheguei
me acontece em alguns pontos da cidade
de achar que estou no rio de janeiro

a sensação se repete
em alguns lugares:

estou num ponto específico de são paulo
mas é como se estivesse num ponto específico
do rio
a sensação tem mais relação com
o deslocamento pelo espaço do que com
a paisagem em si
ou seja relaciona-se mais com a

passagem

do que com a

paisagem

imaginem que os mapas estão sobrepostos
e estou nos dois lugares ao mesmo tempo

é um ponto nebuloso:
onde os espaços se sobrepõem sem se apagar
não se trata de uma sucessão
mas de uma simultaneidade

[quanto tempo dura o presente?]

[...]

se me fixo na paisagem

[paisagem: pedaço de país que
a vista alcança] [...]

(Garcia, 2023, p. 43-44, 45).

No "[ato 3]", a imagem da cidade-palimpsesto deixa de ser apenas uma formulação intelectual atribuída a Haroldo de Campos e passa a ser experimentada como percepção subjetiva e melancólica do espaço urbano. Ao afirmar que, em certos pontos de São Paulo, tem a sensação de estar no Rio de Janeiro, a voz poética transforma a cidade em campo de sobreposições, no qual a experiência não se organiza pela sucessão, mas pela simultaneidade: "imaginem que os mapas estão sobrepostos / e estou nos dois

lugares ao mesmo tempo" (Garcia, 2023, p. 44). Essa simultaneidade, contudo, não produz plena pertença; antes, cria uma relação ambígua com o lugar, como se o eu lírico estivesse em São Paulo sem deixar de habitar, fantasmaticamente, o Rio. A oposição entre "passagem" e "paisagem", marcada graficamente na página pela disposição isolada e escalonada das palavras, aproxima o poema da reflexão de Marc Augé sobre o "não lugar", entendido como espaço que não se define plenamente como "identitário, relacional e histórico" (Augé, 1994, p. 73). Em Marília Garcia, porém, não se trata de um não lugar puro, mas de uma zona nebulosa entre lugar e não lugar: a cidade é reconhecível, afetiva e historicamente marcada, mas aparece atravessada por deslocamentos, mapas superpostos, perdas e percepções instáveis, uma forma de *paratopia*. Seguindo Dominique Maingueneau (2012, p. 109), a paratopia é "aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo o pertencimento". O verso "é um ponto nebuloso: / onde os espaços se sobrepõem sem se apagar" (Garcia, 2023, p. 44) sintetiza essa condição melancólica, pois os lugares coexistem sem se resolver numa identidade estável. À luz da intermedialidade, esse ato aproxima poesia, cartografia, visualidade gráfica e experiência urbana, fazendo da página um espaço de inscrição sensível. Assim como *Echo*, de Richard Serra, exige que o observador se movimente para perceber suas faces, o poema solicita uma leitura móvel, capaz de acompanhar passagens, brancos, recuos e sobreposições. A cidade, nesse processo, deixa de atuar como cenário e passa a constituir um regime de percepção, no qual corpo, mapa, memória e paisagem se articulam como modos de ver e escrever. No próximo ato, a interrogação sobre o espaço cede lugar a uma pergunta sobre o presente.

[ato 4]

"quanto tempo dura o presente?"
foi a pergunta que fiz a david antin
num de seus talk poems

[...]

antin dizia que

nos debates sobre poesia
as pessoas questionavam se o poema
era inerentemente feito na boca
ou se ele assumia forma no papel

ele dizia que preferia compor os poemas
[falando
em vez de escrevendo
não porque acreditasse na oralidade do poema
mas porque a fala para ele estaria situada no
presente
enquanto a escrita estaria sempre no passado
antin dizia que quando lia um texto pronto
não conseguia trazê-lo para o presente

para estar no presente
ele precisa do improviso
(Garcia, 2023, p. 46, 47)

No "lato 4]", a pergunta "quanto tempo dura o presente?" passa a ser mediada pela citação de David Antin, poeta associado aos *talk poems*, nos quais a composição se aproxima da fala, do improviso e da situação performática. Marília Garcia traz Antin para dentro do poema não apenas como referência autoral, mas como interlocutor de uma reflexão metapoética sobre oralidade, escrita e presença. Nesse sentido, a citação atua como procedimento constitutivo de sua poética, pois, como afirma Compagnon (2007, p. 19), "toda citação é primeiro uma leitura". Ao citar Antin, Marília também lê e reencena o problema que ele formula: se o poema nasce "na boca" ou "no papel", se pertence ao presente da fala ou ao passado da escrita. A disposição gráfico-visual dos versos intensifica essa questão, especialmente quando o sintagma "feito na boca" aparece afastado no espaço da linha e quando os versos finais, "para estar no presente / ele precisa do improviso", surgem recuados à direita, como se a página dramatizasse visualmente a distância entre fala e escrita. A intermedialidade, aqui, não se dá apenas pela referência a outro autor, mas pelo cruzamento entre poema escrito, *performance* vocal, pensamento crítico e visualidade gráfica. O "lato 4]" assume, assim, uma inflexão metapoética, pois interroga o próprio modo de existência do poema: aquilo que se escreve já perdeu o presente da fala, mas pode, pela montagem, pelo recuo espacial e pela citação,

produzir uma nova cena de presença. A pergunta encontra, no ato seguinte, a razão-escultura que a motivou.

[lato 5]

um dia fui ver a escultura Echo
do richard serra
já instalada
ela fica no quintal do prédio do ims em são paulo
de algum modo escondida
da reta de arranha-céus que é a avenida paulista
ao olhar a obra de baixo para cima
vemos quinas dela contra o pedaço que resta de céu
ao olhar a obra de cima pra baixo
ela está ancorada

estava chovendo naquele dia
e com a chuva *Echo* parecia ainda mais vertical

[...]

[quanto tempo dura o presente?]

olho de novo as duas peças de richard serra:
são quase paralelas
mas como diz o nome
trata-se de um eco

apesar de iguais não têm a mesma angulação
apesar de iguais são diferentes
(Garcia, 2023, p. 47, 48)

No "lato 5]", *Echo* passa a ocupar o centro da cena poética, não como objeto simplesmente descrito, mas como experiência visual, corporal e espacial. A obra aparece "no quintal do prédio do ims em são paulo", "de algum modo escondida / da reta de arranha-céus que é a avenida paulista" (Garcia, 2023, p. 47), o que já indica sua condição ambígua: instalada numa instituição cultural, mas em tensão com a cidade vertical que a circunda. O poema enfatiza dois regimes de visualidade: "ao olhar a obra de baixo para cima", veem-se suas quinas contra "o pedaço que resta de céu"; "ao olhar a obra de cima pra baixo", ela aparece "ancorada" (Garcia, 2023, p. 47). Essa alternância de pontos de vista impede que a escultura seja apreendida como imagem única e frontal, pois

Echo se apresenta como forma dependente da posição do observador, da escala do corpo, da direção do olhar e da relação entre aço, céu, chão e arquitetura. A chuva intensifica essa percepção, fazendo com que a obra pareça "ainda mais vertical" (Garcia, 2023, p. 47), como se o clima adensasse a presença material do aço e acentuasse sua inscrição no espaço. O diálogo interartes se realiza justamente aí: Marília Garcia não *traduz* a escultura em descrição estática, mas converte seus procedimentos em linguagem, fazendo com que a página também opere por intervalos, pausas, recuos e retornos. A pergunta "quanto tempo dura o presente?", graficamente isolada no branco da página, interrompe a cena visual e introduz uma suspensão temporal equivalente ao intervalo físico entre as placas. Quando a poeta afirma que as duas peças são "quase paralelas", mas "não têm a mesma angulação", pois "apesar de iguais / são diferentes" (Garcia, 2023, p. 48), a escultura passa a ser lida como forma material do eco: repetição sem identidade plena, semelhança atravessada por variação, resposta que retorna modificada. Assim, o "lato 5l" articula visão, corpo, espaço e escrita, evidenciando que *Echo* não comparece no poema apenas como referência visual, mas como matriz formal de uma poética da angulação, da diferença e da reverberação. A lógica formal do eco convoca, então, sua matriz mítica, no ato a seguir.

[lato 6l]

[...]

Narciso

Eco

Tem alguém aqui?

Aqui.

Vem cá!

Vem cá.

Não fuja, vamos
ficar juntos.

Ficar juntos.

nesse momento eco se aproxima dele
mas narciso se afasta

Narciso

Eco

Prefiro morrer mas não
me entrego a você.

Me entrego
lá você.

(Garcia, 2023, p. 49)

No "lato 6l", Marília Garcia explicita a matriz mítica inscrita no título da escultura de Serra, ao recuperar a ninfa Eco, condenada a responder "sempre repetindo as últimas palavras / ditas pelo outro" (Garcia, 2023, p. 49). O mito fornece uma chave interartística para compreender tanto *Echo* quanto o poema, pois, nas placas de aço, o eco não é acústico em sentido literal, mas formal, visual e espacial, pois uma lâmina responde à outra sem copiá-la integralmente; no poema, por sua vez, essa lógica torna-se cena verbal e gráfica. A página organiza as falas de "Narciso" e "Eco" em colunas separadas, fazendo do espaço branco entre os nomes uma zona de distância, desejo e impossibilidade de encontro. A disposição visual encena a própria condição da ninfa: Eco só fala depois, só responde, só retorna a palavra do outro, mas esse retorno nunca é neutro, porque transforma a repetição em presença fraturada. Quando Narciso pergunta "Tem alguém aqui?" e Eco responde "Aqui", ou quando ele diz "Vem cá!" e ela repete "Vem cá", o poema dramatiza a fala como reverberação, isto é, como resposta que depende de uma origem, mas já se apresenta modificada pela posição, pelo intervalo e pela escuta (Garcia, 2023, p. 49). A aproximação e o afastamento entre Eco e Narciso, marcados também pela distribuição espacial dos versos, dialogam com a própria estrutura de *Echo*, em que duas formas quase paralelas se correspondem sem coincidirem plenamente. Assim, o "lato 6l" transforma o mito em procedimento composicional: a repetição não aparece como submissão mecânica, mas como modo de sobrevivência da voz, operação pela qual o poema aproxima escultura, escrita, teatro mínimo e visualidade gráfica. Nesse sentido, Garcia faz da página uma espécie de campo ecoico, no qual a linguagem, como as placas de Serra, responde, retorna e difere. Do eco que não se iguala ao original, o poema passa à matéria que some sem deixar rastro, no sétimo ato.

[lato 7l]

ao ver *Echo* de richard serra
lembrei de outro trabalho dele

equal-parallel: guernica-bengasi
[...]

mas o curioso dessa obra de 38 toneladas
foi que ela desapareceu

desde os anos 1990
estava guardada sem ser exposta
em 2006
o museu pediu a obra à empresa
que cuidava do armazenamento
mas ela não estava mais lá

equal-parallel de 38 toneladas
tinha desaparecido

teve início uma investigação
mas nunca descobriram o que houve
a obra teria sido vendida roubada fundida?
o custo para deslocar as peças
não compensava nenhuma dessas ações
também surgiu a suspeita de que
teriam enterrado a escultura
ou de que as peças teriam
afundado
mas escavaram o chão do lugar
onde as peças ficavam usaram
detectores de metal
e nada foi encontrado
igual-paralelo desapareceu
sem deixar pistas [...]

(Garcia, 2023, p. 50-51)

No "lato 7)", Garcia amplia a presença de Richard Serra ao aproximar *Echo* de outra obra do escultor, *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi*. A aproximação é relevante porque o próprio título, "equal-parallel", permite pensar a relação entre igualdade, paralelismo e diferença, questão já anunciada por *Echo*. Se, na escultura instalada no IMS Paulista, duas placas quase paralelas se respondem sem coincidirem plenamente, em *Equal-Parallel* o princípio formal parece sugerir equivalência geométrica e ordenação estável entre peças. O poema, contudo, desfaz essa estabilidade ao afirmar que a obra "não é um eco / mas algo que se pretende igual e paralelo" (Garcia, 2023, p. 50). O verbo "pretende" introduz uma suspeita na forma, pois igualdade e paralelismo deixam de aparecer como dados absolutos e passam a ser projeto, hipótese ou

intenção sujeita à história, ao museu, à perda e à repetição. É nesse ponto que o ato realiza com clareza o procedimento aqui denominado "écfrase escultórica". Garcia não descreve apenas a aparência, a disposição espacial ou a materialidade da escultura; reconstitui um campo de relações que envolve peso, volume, instituição, armazenamento, circulação, desaparecimento, investigação e réplica. A obra é apresentada como escultura de aço, "formada por quatro peças que pesam 38 toneladas", feita para o Museu Reina Sofia, em Madri, nos anos 1980, e posta em diálogo com *Guernica*, de Picasso, pertencente ao mesmo museu (Garcia, 2023, p. 50). A écfrase, portanto, não se organiza como descrição estática, mas como relato processual da vida material e institucional da obra. Essa condição processual adensa a interartividade do ato. A escultura de Serra remete à pintura de Picasso; a pintura remete ao bombardeio de *Guernica*, em 1937; e o título da obra aproxima esse episódio de um ataque na Líbia, em 1986. Poesia, escultura, pintura, museu, guerra e memória histórica passam a se organizar como correspondências. O paralelismo, além de princípio geométrico, assume sentido de crônica histórica, misturando-se à história do desaparecimento intensifica essa leitura. O poema acumula hipóteses, "a obra teria sido vendida roubada fundida?", talvez enterrada ou afundada, mas, mesmo após escavações e detectores de metal, "nada foi encontrado" (Garcia, 2023, p. 50-51). Aquilo que parecia destinado à permanência passa a existir como ausência, vestígio e enigma. A réplica produzida posteriormente radicaliza essa lógica: "a obra original tinha sumido / a nova era igual à primeira / mas diferente / pois trazia essa história paralela" (Garcia, 2023, p. 51). A nova escultura é formalmente igual, mas historicamente diferente, pois carrega a memória do desaparecimento da anterior. Formalmente, a página acompanha esse processo por versos curtos, brancos, recuos e intervalos internos, organizando blocos verbais como peças separadas. Assim, a écfrase escultórica não se restringe à descrição da obra, mas alcança a própria organização visual da linguagem, convertendo a página

em espaço de paralelos, lacunas e retornos. A dicção, com baixa metaforicidade e forte dimensão narrativa, torna o poema um encadeamento de dados, datas, hipóteses e ações investigativas. Essa aparente objetividade, porém, produz efeito poético justamente pelo estranhamento do acontecimento narrado e intensifica o enigma. O investimento poético é outro: a verticalidade dos versos curtos, que cria uma leitura descendente, quase escavada, conotando a investigação que procura a obra no chão, nos arquivos e nas suspeitas. Nem mesmo a densidade extrema da matéria assegura sua presença, pois o peso, ao contrário do que se esperaria, não é garantia de permanência, e é precisamente essa inversão que o fragmento coloca em questão. O desaparecimento muda de escala no ato seguinte, da escultura para a cidade.

[ato 8]

logo que mudei para são paulo
o elevado da perimetral no rio
foi demolido
ah Haroldo
o rio também é uma cidade-
-palimpsesto

Talvez as camadas de baixo estejam
mais aparentes mas é uma cidade
em perpétua ruína sempre construindo
sobre escombros
essa continua rima

depois da demolição do elevado da perimetral
seis vigas de aço que pesavam 110 toneladas
desapareceram

teve início hoje uma investigação
até hoje sem saída

(Garcia, 2023, p. 51-52)

No "[ato 8]", surgem lado a lado a escultura de Serra, a memória de Haroldo de Campos e a demolição do elevado da Perimetral como partícipes de uma mesma rede de relações. O poema se abre com uma marca biográfica e

temporal imediatamente associada a um acontecimento urbano ocorrido no Rio, fazendo com que a cidade de origem retorne como imagem em ruína, como eco topográfico de São Paulo. A interpelação "ah Haroldo" introduz uma dimensão intertextual importante, pois retoma a imagem da "cidade-palimpsesto" e a projeta ao Rio de Janeiro. O verso "o rio também é uma cidade- / -palimpsesto" produz, pela cisão gráfica da palavra, uma forma visual da própria sobreposição que nomeia, pois a palavra se parte, mas continua legível; a cidade se desfaz, mas permanece inscrita. O palimpsesto é metáfora e forma textual, estrutura em que "sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepõe a outro sem ocultá-lo inteiramente, deixando-o ver por transparência" (Genette, 1982, p. 439, tradução minha)³. Em Garcia, essa lógica se converte em procedimento poético e interartístico, através do qual o Rio de Janeiro é lido como texto urbano escrito sobre ruínas, São Paulo ecoa no Rio pela memória de Haroldo, e as vigas de aço passam a constituir uma espécie de escultura involuntária retirada da infraestrutura urbana. A semântica do peso retorna de modo expressivo. Se no ato anterior o poema evocava o desaparecimento da uma escultura de 38 toneladas, agora menciona "seis vigas de aço que pesavam 110 toneladas" e que também "desapareceram" (Garcia, 2023, p. 52), aproximando o poema do *fait divers*. O caráter episódico sugere que nem mesmo a densidade extrema da matéria assegura sua presença. O par "ruína/rima" condensa, em eco rimático, a lógica que organiza o ato inteiro: a cidade se constrói sobre escombros do mesmo modo que o poema se escreve sobre restos, e é precisamente essa correspondência entre destruição e composição que faz do palimpsesto urbano um princípio poético. No "[ato 8]", portanto, a éfrase escultórica já não se dirige apenas a uma obra institucionalizada, mas à matéria residual da cidade, percebida *escultoricamente*.

³ Texto original: "[...] sur le même parchemin, un texte se superpose à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence". É a imagem do palimpsesto que Genette mobiliza para pensar a presença perceptível de um texto sob outro.

lato gl

na época em que me mudei do rio
para são paulo
o victor heringer
que também morava no rio
foi morar em são paulo

um dia ele contou de um projeto que queria
fazer
a partir dos mapas das duas cidades

ele pegaria o mapa do rio
e colocaria em cima do mapa de são paulo
ele tinha feito um cálculo
para manter a angulação dos mapas
e a partir do encaixe feito poderia encontrar
em sp os pontos correspondentes
aos lugares afetivos do rio

ele poderia percorrer a nova cidade
como um palimpsesto
mantendo em eco a resposta da outra cidade

lsto aqui é uma expedição

quando o rio aparece em eco pra mim
em pontos específicos de sp
lembro desse projeto do victor
e lembro do victor
[...]
meu poema se chamava "expedição nebulosa"
o trabalho dele era uma intervenção gráfica
sobre um mapa
da "calota polar"

(Garcia, 2023, p. 52-53)

No "lato gl", a poeta encontra em Victor Heringer uma inflexão elegíaca mais explícita. A lembrança do escritor surge associada à mudança do Rio para São Paulo, quando a voz afirma que, na mesma época em que se mudou, "o victor heringer / que também morava no rio / foi morar em são paulo" (Garcia, 2023, p. 52). A coincidência biográfica transforma a cidade em espaço partilhado, atravessado por uma estética da amizade, projeto artístico, memória e, por fim, luto. No poema, o projeto atribuído a Heringer possui forte valor intermediário, entre cartografia e poesia, "a partir dos mapas das duas cidades", colocando o mapa do Rio sobre o mapa de São Paulo, depois de fazer "um cálculo / para manter a angulação dos mapas" e, a partir desse encaixe, encontrar

em São Paulo "os pontos correspondentes / aos lugares afetivos do rio" (Garcia, 2023, p. 53). A operação sugere intervenção gráfica, memória urbana e experiência afetiva, para produzir uma imagem composta, na qual uma cidade possa ser lida através da outra. O poema de Garcia incorpora esse procedimento e o converte em forma de pensamento, por meio do qual São Paulo torna-se legível a partir do Rio, e o Rio reaparece em São Paulo como camada, eco e correspondência. O olhar também se modifica. Já não se dirige apenas à escultura, às gruas, às vigas ou aos escombros, mas assume uma dimensão cartográfica, procurando correspondências invisíveis entre lugares. Quando a voz afirma que "quando o rio aparece em eco pra mim / em pontos específicos de sp / lembro desse projeto do victor / e lembro do victor" (Garcia, 2023, p. 53), a cidade presente passa a conter outra cidade e outro sujeito lírico. O olhar da *flâneuse* não é neutro nem turístico, pois percorre São Paulo a partir de um arquivo afetivo vindo do Rio e da amizade com Victor. O enunciado "lsto aqui é uma expedição", isolado no campo da página, atua como legenda interna, indicando que a expedição não é apenas urbana, mas também afetiva, interartística e elegíaca. Das cidades às galáxias, permanece o mesmo princípio, qual seja, o de sobrepor espaços, buscar orientação e localizar afetos num campo vasto demais. Assim, Victor Heringer não aparece apenas como memória. Como *Echo* faz uma placa responder à outra sem coincidência plena, o ato g faz uma cidade responder à outra e uma voz responder à ausência do amigo, compondo uma cartografia elegíaca em que caminhar, olhar, lembrar e escrever se tornam operações inseparáveis.

lato 10

no dia 7 de março de 2019
quando eu terminava de escrever
este texto completou 1 ano da morte do
victor heringer

nesse dia eu tentava ouvir o eco
das gruas em frente ao meu prédio
enquanto preparava uma omelete

ao quebrar o ovo
vi a data de validade carimbada na casca: 27/03

é a data do nascimento do victor
ele faria 31 anos
pensei

quanto tempo dura o presente?

eu me perguntei pela última vez
e nós tivemos o seguinte diálogo

(Garcia, 2023, p. 54)

No "[lato 10]", Marília Garcia conduz a lógica de *Echo* ao seu ponto elegíaco mais concentrado, pois a pergunta que atravessa a seção, "quanto tempo dura o presente?", retorna vinculada ao primeiro ano da morte de Victor Heringer. O ato se abre com uma marca temporal precisa, "no dia 7 de março de 2019", e com uma cena de escrita em curso, "quando eu terminava de escrever / este texto"; entretanto, esse presente do trabalho poético é imediatamente atravessado por outro tempo, pois naquele dia "completou 1 ano da morte do / victor heringer" (Garcia, 2023, p. 54). O espaçamento interno entre "este texto" e "completou" materializa, na página, a fratura entre a escrita e a irrupção do luto. O presente, portanto, não aparece como unidade contínua, mas como campo de camadas, no qual o tempo do poema, o tempo biográfico do amigo morto e o tempo afetivo da memória coexistem. A relação com *Echo* reaparece quando a voz afirma que "tentava ouvir o eco / das gruas em frente ao meu prédio / enquanto preparava uma omelete" (Garcia, 2023, p. 54). A escultura de Serra, antes associada às placas de aço, à verticalidade, às gruas e à experiência urbana, retorna agora em chave acústica e cotidiana. O eco já não é apenas o nome da obra nem somente o princípio formal da diferença entre duas placas; torna-se uma escuta do presente atravessada pela ausência. As gruas, ligadas à construção e à transformação da cidade, reverberam as imagens anteriores da seção, Serra, Haroldo, a Perimetral, os mapas e Victor, mas agora entram na cena íntima da cozinha. O espaço urbano e o espaço doméstico passam a se tocar, como se o ruído da metrópole

participasse da elaboração privada do luto. A semântica do peso, tão evidente nos atos 7 e 8 pelas toneladas de aço e pelas vigas desaparecidas, retorna aqui de modo transformado. Já não se trata do peso físico da escultura ou das estruturas urbanas, mas do peso da data, da coincidência, do aniversário da morte, do nascimento interrompido e da memória que sobrevive. O ovo quebrado, com a data de validade "27/03" carimbada na casca, introduz uma matéria frágil, doméstica e perecível, em contraste com o aço monumental de Serra. No entanto, essa fragilidade passa a carregar forte densidade simbólica, porque a data coincide com o nascimento de Victor, que "fará 31 anos" (Garcia, 2023, p. 54). A casca do ovo, mínima e precária, torna-se suporte de uma gravidade elegíaca equivalente, em termos poéticos, ao peso das estruturas metálicas anteriores. A matéria pequena condensa uma história imensa. Esse procedimento aproxima o ato da lógica do *fait divers*, agora em registro íntimo. A preparação da omelete seria um gesto banal, mas a coincidência entre a validade do alimento e a data de nascimento de Victor transforma a cena doméstica em acontecimento poético. Como nos desaparecimentos anteriores, algo escapa à causalidade ordinária e passa a produzir sentido; contudo, o enigma já não pertence à investigação institucional de uma escultura ou de vigas desaparecidas, mas à experiência privada de quem encontra, no cotidiano, um sinal do morto. Do ponto de vista gráfico-visual, o "[lato 10]" faz da página uma participante ativa da significação: os blocos de versos se separam por amplos brancos, e cada cena se apresenta como unidade suspensa. O verso "quanto tempo dura o presente?" aparece isolado, recuado e em itálico, com presença quase escultórica – não apenas retorna, mas se instala como pausa visual e núcleo de reverberação, tal como as placas de Serra que se aproximam sem se igualarem. A cidade-palimpsesto encontra, assim, seu correlato numa casca-palimpsesto, em que a marca industrial deixa emergir a permanência afetiva do morto. O final do ato, "eu me perguntei pela última vez / e nós tivemos o seguinte diálogo",

prepara a passagem para a coda elegíaca da seção. Essa é a força elegíaca do eco, pois ele não restitui a presença plena, mas permite que uma resposta continue a se formar no intervalo. O “[ato 10]” confirma, assim, que *Echo* não é apenas tema ou referência visual, mas princípio composicional e afetivo. O presente dura enquanto houver eco, enquanto uma data puder chamar outra, enquanto uma voz ausente (a do escritor Victor Heringer) ainda puder ser escutada no intervalo da linguagem.

2 Considerações finais

Há algo de paradoxal no gesto de encerrar um artigo sobre o eco. Fechar, concluir, fixar são verbos que contrariam a lógica do que se tentou demonstrar, isto é, que a reverberação é uma forma de existência que resiste à completude. Quem ouve um eco sabe que ele nunca chega a dizer a última palavra; a última palavra é sempre a do silêncio que se segue. Nesse sentido, talvez o modo mais honesto de concluir este artigo seja reconhecer que o encontro entre *Echo* e “Expedição:...” deixa em aberto mais questões do que resolve. A noção de “écfrase escultórica”, proposta aqui para nomear uma escrita que traduz procedimentos escultóricos em linguagem sem se reduzir à descrição, é, ela mesma, um conceito em formação. Aplicada ao poema de Marília Garcia e à escultura de Richard Serra, ela demonstrou sua operacionalidade; mas sua extensão a outros campos de relação intermidiática permanece como tarefa crítica. O que parece essencial é que a “écfrase escultórica” não seja entendida como categoria genérica para toda incorporação literária de procedimentos provenientes de outras artes. Seu campo de atuação permanece, neste artigo, circunscrito à relação entre escrita e escultura. Ela parte da operação ecfástica de tornar verbalmente presente uma obra escultórica, mas a complexifica ao considerar que a escultura, sobretudo em práticas contemporâneas como as de Richard Serra, não se oferece apenas ao olhar: envolve matéria, volume, peso, escala, angulação, sítio e movimentação corporal do observador. Em

Expedição: nebulosa, essas propriedades deixam progressivamente de ser apenas atributos descritos de *Echo* e passam a participar da própria composição verbal e gráfica. Para relações análogas com cinema, música ou outras mídias, seria mais adequado recorrer ao campo mais amplo da intermedialidade e às categorias específicas exigidas por cada relação artística.

O conceito de *nebulosa* merece atenção especial. Para além da metáfora cosmológica ou marca de imprecisão, mas como categoria estética para um certo tipo de escrita do luto que recusa tanto a narrativa de superação quanto a fixação melancólica no objeto perdido. A nebulosa é matéria dispersa, sem contorno fixo, em permanente reconfiguração gravitacional, feita de partículas que orbitam sem coalescer em forma definitiva. “Expedição:...” opera segundo essa lógica, pois os atos não progridem em direção a uma resolução, as perguntas não encontram resposta e as vozes não se fundem. E isso não é falha composicional, é poética. E essa poética tem algo a dizer sobre como a poesia brasileira contemporânea vem elaborando a perda, não pelo luto trabalhado e concluído, mas pelo luto como estado de atenção permanente, como modo de ver e de escrever que se mantém aberto à irrupção do ausente no cotidiano.

O percurso urbano em “Expedição:...” não é neutro, turístico nem arqueológico; ele é atravessado por uma espécie de nostalgia topográfica, pela sensação de que certos pontos do espaço guardam a impressão de quem os habitou, mas que formam, paradoxalmente, um não lugar para o eu lírico. A escultura de Serra, nesse quadro, não é apenas uma obra de arte visitada. O desaparecimento ressurgue aqui como problema estético e não apenas temático. Ao longo dos dez “atos”, Garcia acumula sumiços, entre os quais a obra de Serra que desaparece do depósito, as vigas da Perimetral que evaporam e o poeta que morre antes dos trinta e um anos. Em todos esses casos, o que deveria garantir permanência, seja o aço, seja a infraestrutura urbana, seja o corpo jovem, se revela surpreendentemente frágil. Essa série sugere que “Expedição:...” pro-

põe, entre outras coisas, uma fenomenologia do desaparecimento. O que se encontra no trajeto são fragmentos, ecos, datas, com coincidências insustentáveis. Essa estrutura aponta para uma forma de conhecimento que a poesia contemporânea parece cada vez mais disposta a reivindicar, não o conhecimento que resolve, mas o que acompanha, que permanece junto ao enigma sem forçá-lo a ceder.

Por fim, resta a pergunta que atravessa toda a seção e que este artigo não pode responder por ela, apenas transmiti-la. *Quanto tempo dura o presente?* Formulada pelos dedos, repetida em *repeat*, devolvida ao leitor como eco, essa ausência não é apenas metapoética. Ela é também uma questão filosófica urgente para uma poesia que escreve no limiar entre presença e ausência, entre o momento da composição e o momento da leitura, entre quem está vivo e quem já não está. Richard Serra disse que o eco nunca devolve o mesmo; Marília Garcia transformou essa frase em método. O presente, parece sugerir o poema, dura o tempo de um eco, tempo exatamente suficiente para ser diferente do que foi. E essa diferença mínima, esse intervalo entre a origem e o retorno, é onde o poema é "poesia que se ergue", para lembrar Paz (1984, p.17). Não no monumento, não na placa de aço de setenta toneladas, mas no espaço entre as placas, naquele vazio que, paradoxalmente, é o que sustenta.

Referências

ARTUNI, Henrique. A bruta delicadeza de *Echo*. *Revista Esquinas*, São Paulo, 26 fev. 2019. Disponível em: <https://revistaesquinas.casperlibero.edu.br/arte-e-cultura/exposicoes/a-bruta-delicadeza-de-Echo/>. Acesso em: 13 jun. 2026.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BEMONG, Nele *et al.* Prefácio. In: BEMONG, Nele *et al.* (org.). *Bakhtin e o cronotopo*: reflexões, aplicações, perspectivas. Trad. Oziris Borges Filho. São Paulo: Parábola, 2015. p. 11-14.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse*: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

GARCIA, Marília. Expedição nebulosa: em 9 atos + 1 diálogo. *Serrote*: uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura, São Paulo, n. 32, jul. 2019. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2019/07/serrote-32/>. Acesso em: 15 jun. 2026.

GARCIA, Marília. Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo). In: GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi71p85-105>. Acesso em: 15 jun. 2026.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Abertura de *Echo*, de Richard Serra. São Paulo: Instituto Moreira Salles, [2019]. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/abertura-de-Echo-de-richard-serra-ims-paulista/>. Acesso em: 13 jun. 2026.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. *Gávea*: revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

LINO, Patrícia. *Imperativa ensaística diabólica*: infraleituras da poesia expandida brasileira. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. v. 1, p. 47-69.

MAINGUENEAU, Dominique. Discurso literário. Trad. Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. v. 2, p. 51-73.

RODRIGUES, Renato. Considerações sobre a escultura urbana de Richard Serra. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, p. 121-133, 2000. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n7.13>. Acesso em: 15 jun. 2026.

SERRA, Richard. *Eco*: depoimentos de Richard Serra e Pedro Moreira Salles. [Depoimento]. São Paulo: Instituto Moreira Salles, [2019]. 1 vídeo. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=richard+serra+Echo+video. Acesso em: 21 ago. 2026.

SERRA, Richard. *Escritos e entrevistas, 1967-2013*. Organização: Heloisa Espada. Tradução: Paloma Vidal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. Disponível em: <https://ims.com.br/publicacao/richard-serra/>. Acesso em: 3 maio 2026.

SERROTE. *Serrote 32*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2019/07/serrote-32/>. Acesso em: 15 jun. 2026.

THE MUSEUM OF MODERN ART – MoMA. Richard Serra Sculpture: Forty Years. New York: The Museum of Modern Art, 2007. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/14>. Acesso em: 29 set. 2026.

TOMKINS, Calvin. *As vidas dos artistas*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

Sandro Adriano da Silva

Pós-doutorando em Letras/Estudos Literários (PUC Goiás). Doutor em Letras/Estudos Literários (UFPR).

Endereço para correspondência

SANDRO ADRIANO DA SILVA

Rua São Josafat, 1837 – apart. 42, 87302-170
Campo Mourão, Paraná, Brasil.

Como citar este artigo

Adriano da Silva, S. Escultura e poesia: Echo (2019) de Richard Serra e "Expedição: nebulosa (10 atos + diálogos)" (2023) de Marília Garcia. *Letrônica*, e50148. <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2026.1.50148>

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.