



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

YASMIN BIDIM PEREIRA DOS SANTOS

**A POETA VAI AO CINEMA: IMAGEM E DESLOCAMENTO NA OBRA
DE MARÍLIA GARCIA**

SÃO CARLOS-SP
2025

YASMIN BIDIM PEREIRA DOS SANTOS

**A POETA VAI AO CINEMA: IMAGEM E DESLOCAMENTO NA OBRA
DE MARÍLIA GARCIA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, na linha de pesquisa *Literatura, linguagens e meios*, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Literatura.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Diana Junkes Bueno Martha

Financiamento: FAPESP [Processo n°
2021/00727-4]

SÃO CARLOS-SP
2025

Santos, Yasmin Bidim Pereira dos

A poeta vai ao cinema: imagem e deslocamento na obra de Marília Garcia / Yasmin Bidim Pereira dos Santos -- 2025.
213f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Diana Junkes Bueno Martha

Banca Examinadora: Wilson Alves Bezerra, Gustavo Silveira Ribeiro, Joana Matos Frias, Arthur Autran

Franco de Sá Neto

Bibliografia

1. poesia brasileira contemporânea. 2. cinema. 3. Marília Garcia. I. Santos, Yasmin Bidim Pereira dos. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Yasmin Bidim Pereira dos Santos, realizada em 03/09/2025.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar)

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra (UFSCar)

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)

Profa. Dra. Joana Matos Frias (ULisboa)

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) por meio de Bolsa de Doutorado no Programa de Demanda Social (Processo nº 88887.666948/2022-00). Período de vigência da bolsa: 01/03/2022 a 30/06/2022.

Foi também realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) por meio de Bolsa de Doutorado Regular no País (Processo nº 2021/00727-4) e Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (2023/09702-0). Período das bolsas: 01/07/2022 a 10/09/2025 e 20/01/2024 a 29/07/2024, respectivamente.

*para minha família,
porque certas coisas não
são possíveis sem ela*

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à Marília Garcia, poeta e pessoa de grande generosidade, cuja obra me acompanhou nessa jornada de cinco anos, sem sua poesia tão instigante e comovente este trabalho (literalmente) não aconteceria.

À minha orientadora Diana Junkes, que esteve ao meu lado durante os percursos (e percalços) da pesquisa, sem dúvida eu não seria a pesquisadora que sou hoje sem suas contribuições teóricas sempre certeiras, seu incentivo em seguir tentando e as boas doses de poesia, sem as quais o caminho seria muito mais difícil.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da Bolsa de Doutorado no País e pela Bolsa de Estágio Pesquisa no Exterior que possibilitaram a realização da pesquisa em regime de dedicação exclusiva.

Agradeço aos membros da banca, Prof. Arthur Autran, meu querido professor de graduação e orientador de mestrado, pela leitura generosa do trabalho na etapa da qualificação. Também ao Prof. Gustavo Silveira Ribeiro, pela leitura entusiasmada na primeira etapa, pela amizade e trocas em eventos, suas contribuições foram de grande valor para a pesquisa. À Prof.^a Joana Matos Frias pela acolhida em Portugal, pelas aulas inspiradoras e pelas indicações de leitura preciosas, o período na FLUL foi de valor inestimável tanto para a pesquisa quanto para minha formação como pesquisadora. Ao Prof. Wilson Alves-Bezerra, pelo aceite em fazer parte da banca e pelas breves trocas que tivemos ao longo do período do doutorado, desejo que elas continuem e se multipliquem.

À querida amiga e professora Rejane Rocha, cuja leitura do trabalho ainda numa fase embrionária foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Também agradeço à ótima companhia em eventos e por ceder o espaço do Núcleo Interdisciplinar Literatura e Sociedade (NILS), local acolhedor onde boa parte deste trabalho foi escrito.

À Prof.^a Carla Ferreira e ao Prof. Daniel Marinho Laks, coordenadores do PPGLit durante o período, e ao Thiago Kennedy Tavares de Lima, secretário do programa, que se empenharam em acolher minhas demandas prontamente.

Aos amigos de poesia e colegas de doutorado Mona Bonfim e Jesus Montoya, pelas prazerosas trocas teóricas e poéticas durante esses anos.

Às minhas amigas de Leia Mulheres São Carlos, Amanda Ferreira, Malu Ribeiro e Gabriela Freitas, é um prazer encontrá-las todo mês para tocarmos esse projeto lindo.

À Raquel Silveira e Amanda Gueti, amigas que também o Leia Mulheres trouxe, pela parceria e cumplicidade, pelos *happy hours* e conversas noite a dentro.

À Amora, minha amada amiga cozinheira que me nutre de alimento e de afeto.

Às minhas primas irmãs Lygia e Marina, que me acompanham mesmo à distância com muito carinho e atenção.

À Catita, Sami, Aninha, Soraya e Juliana, companheiras de uma vida, que nunca jamais me abandonam.

À minha avó, Dona Lourdes, a pessoa mais especial da minha vida, uma alegria tê-la por perto, mesmo que longe.

À minha mãe Sônia e ao meu pai Carlos, não cabem palavras, só o meu mais sincero e amoroso obrigado, por tudo, por tanto.

À minha irmã Julia e ao meu irmão Igor, agradeço o carinho, apoio e incentivo. mesmo sendo eu a irmã mais velha, às vezes são vocês que cuidam de mim.

À Nice, Alfonso, Chico, Marluce e Roberto, avós amorosos que tantas vezes cuidaram do Theo para eu pudesse escrever este trabalho.

À minha família felina, Pepeu, Jujuba e Melina, pela companhia silenciosa durante os longos períodos de escrita.

Ao meu filho Theo, pela companhia carinhosa e inspiradora, pela poesia cotidiana e por me ensinar novos modos de amar as palavras.

Ao Ian, meu companheiro de vida, todos os agradecimentos possíveis e impossíveis, sem seu amor, paciência e cumplicidade este trabalho seria um sonho distante.

Porque
veja o que aconteceu
no alvorecer do século XX
a tecnicidade resolveu
reproduzir a vida
então inventaram a fotografia
e o cinema

mas como a moral
ainda era forte
e como se preparavam
para retirar da vida
até mesmo sua identidade
ficamos de luto
por essa sentença de morte
e foi com as cores do luto
com o preto
e com o branco

os poetas
entre os mortais são aqueles que
cantando com gravidade
sentem o rastro dos deuses que se foram
seguem esse rastro
e assim traçam para os mortais
seus irmãos
o caminho da reviravolta

mas quem
entre os mortais
seria capaz de reconhecer
tal rastro

é próprio dos rastros
não ficarem aparentes
e eles são sempre
legados como uma convocação

ser poeta
em tempos de aflição
é portanto
enquanto canta
ficar atento
ao rastro
dos deuses que se foram
eis por que
em tempos de escuridão
o poeta fala o sagrado

Jean-Luc Godard, *História(s) do cinema*

RESUMO

Esta pesquisa explora a relação entre poesia e cinema na obra da poeta Marília Garcia. Parte-se da premissa de que a presença do cinema nos poemas da autora está intrinsecamente conectada ao seu expediente teórico-crítico-reflexivo em torno do tema do deslocamento, evidenciando pensamento crítico que reconhece a centralidade da imagem técnica nos processos de subjetivação e percepção do tempo e do espaço e toma o cinema como meio privilegiado para pensar o deslocamento em nossa época. Assume-se que esta arte, na poesia de Garcia, revela-se num duplo aspecto: metáfora do mundo e método de criação poética. Deste modo, propõe-se o termo consciência cinematográfica para designar essa relação mariliana com o cinema, em que este é, ao mesmo tempo, visão de mundo e estratégia de criação poética. Logo, entende-se que esta poética estabelece, entre imagem poética e imagem cinematográfica, uma relação de outridade (Paz, 1992), em que cinema figura como o outro da poesia para pensar o mundo e a si mesma. Assim, pretende-se demonstrar como Garcia agencia ideias e procedimentos cinematográficos com a finalidade de realizar sua poética em torno do deslocamento. Para tal, os conceitos deleuzianos de imagem-movimento e imagem-tempo mostram-se importantes para compreender por que o cinema constitui este meio privilegiado para Marília Garcia realizar seu expediente teórico-crítico-reflexivo.

Palavras-chave: Poesia; Cinema; Poesia brasileira contemporânea; Deslocamento; Imagem-movimento; Imagem-tempo.

ABSTRACT

This research explores the relationship between poetry and cinema in the work of the poet Marília Garcia. It starts from the premise that the presence of cinema in the author's poems is intrinsically connected to her theoretical-critical-reflective engagement with the theme of displacement, revealing a critical perspective that acknowledges the centrality of the technical image in the processes of subjectivation and in the perception of time and space, and regards cinema as a privileged medium for thinking about displacement in our time. It is assumed that this art, in Garcia's poetry, reveals itself in a dual aspect: as a metaphor for the world and as a method of poetic creation. In this sense, the term *cinematic consciousness* is proposed to designate this relationship with cinema, in which it functions both as a worldview and as a strategy of poetic creation. Accordingly, this poetics is understood to establish, between the poetic image and the cinematic image, a relationship of "otherness" (Paz, 1992), in which cinema figures as the other of poetry—a way of thinking the world and the self. This research thus aims to demonstrate how Garcia mobilizes cinematic ideas and procedures in order to construct her poetics around displacement. For this purpose, Deleuze's concepts of *movement-image* and *time-image* are shown to be essential to understanding why cinema serves as a privileged means for Marília Garcia's theoretical-critical-reflective approach.

Keywords: Poetry; Cinema; Contemporary Brazilian poetry; Displacement; Movement-image; Time-image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena do carro de <i>Pierrot le Fou</i> (enquadramento frontal).....	44
Figura 2 – Cena do carro de <i>Pierrot le Fou</i> (enquadramento de costas).....	44
Figura 3 – Cena do balcão de <i>Amores Expressos</i> com o Policial 663 e Faye	50
Figura 4 – Cena do balcão de <i>Amores Expressos</i> (rastros de cor das pessoas passando) 50	
Figura 5 – Cenas do aquário de <i>Amores Expressos</i>	51
Figura 6 – <i>a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente</i>	104
Figura 7 – Cão alado.....	124
Figura 8 – Leão em <i>Passeio por Paris</i>	124
Figura 9 – <i>Parque das Ruínas</i> , primeira página	162
Figura 10 – Cena do vaso em <i>Pai e Filha</i>	169
Figura 11 – <i>Parque das Ruínas</i> , fragmento 10.....	172
Figura 12 – <i>Parque das Ruínas</i> , fragmento 9	174
Figura 13 – <i>Parque das Ruínas</i> , fragmento 17	179
Figura 14 – <i>Parque das Ruínas</i> , despedida	184

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CAPÍTULO 1 – O DESLOCAMENTO COMO IMAGEM	21
2.1	<i>20 POEMAS PARA O SEU WALKMAN: IMAGEM DE MUNDO, IMAGENS NO MUNDO</i>	21
2.2	<i>ENGANO GEOGRÁFICO: IMAGENS ÓTICAS E SONORAS PURAS</i>	56
3	CAPÍTULO 2 – O DESLOCAMENTO COMO MÉTODO	80
3.1	<i>UM TESTE DE RESISTORES: RECORTAR, REPETIR, DESLOCAR</i>	80
3.2	<i>PARIS NÃO TEM CENTRO: “ESCREVER UM POEMA LITERAL”</i>	109
4	CAPÍTULO 3 – O DESLOCAMENTO COMO CONCEITO	129
4.1	<i>CÂMERA LENTA: GARCIA ENCONTRA GODARD</i>	129
4.1.1	A metalepse como ocorrência intermedial	129
4.1.2	A metalepse como gesto ensaístico	135
4.2	<i>PARQUE DAS RUÍNAS: “COMO VER O LUGAR”?</i>	161
5	CONCLUSÃO – OS MEIOS JUSTIFICAM OS FINS	187
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	196
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	204
	APÊNDICE — Garcia encontra Godard	206

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um conjunto de análises da obra da poeta Marília Garcia que parte da articulação entre três elementos que consideramos fundamentais para seu projeto poético: a presença do deslocamento como uma questão central, a relação que este estabelece com o cinema e o expediente crítico-reflexivo característico de sua obra.

Fundamentando-se na ideia de que poesia e cinema são duas formas artísticas que operam a partir da criação de imagens, a análise alinha-se à perspectiva de Rosa Maria Martelo, para quem há um tipo de relação entre poesia e cinema que “diz respeito às cumplicidades entre duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem” (Martelo, 2012, p. 12).

Ao propor termo crítico-reflexivo buscamos alcançar a complexidade de uma poética que se faz, primordialmente, sob o signo do pensamento. No caso de Marília Garcia tal complexidade se revela no âmbito de uma multiplicidade das formas pelas quais podemos identificar a presença do pensamento como forma e imagem poética. O termo crítico tem duas funções: primeiro, dar conta desta poesia que, a todo momento, convoca outras obras e objetos estéticos de diferentes linguagens de modo a produzir reflexões sobre o próprio campo artístico e, principalmente, sobre o próprio fazer poético. A segunda função é marcar um lugar de pertencimento desta poesia e situá-la no escopo de poesia moderna e contemporânea no que concerne à metalinguagem e autorreflexividade que, no caso de Garcia, se estende para outras artes.

Já a noção de reflexividade diz respeito a um pensamento teórico-filosófico que, no entanto, não se define nem como uma teoria nem como uma prática estritamente filosófica, situando-se de modo mais efetivo no campo do ensaio, tanto como forma quanto gênero textual. Deste modo, se João Barrento, no prefácio da edição brasileira de *Ideia da Prosa* de Giorgio Agamben, descreve o tipo de escritura que se faz presente no livro em questão como “uma forma de prosa reflexiva-narrativa-poética” (1999, p. 10), poderíamos compreender a obra de Garcia como uma poesia *reflexiva-narrativa-prosaica*, cujas principais características seriam: autorreflexividade, metalinguagem, citacionalidade, narratividade e fragmentação, não excluindo, por certo, a possibilidade de outros aspectos formais serem detectados.

Marília Garcia tem circulado na cena literária de diversas maneiras desde meados dos anos 2000. Como poeta, publicou os livros *Encontro às Cegas* (Moby Dick/7Letras, 2001), *20 poemas para o seu walkman* (Cosac Naify, 2007), *Engano geográfico* (7Letras, 2012), *Um teste de resistores* (7Letras, 2014), *Paris não tem centro* (Megamini, 2015), *Câmera lenta*

(Companhia das Letras, 2017), *Parque das Ruínas* (Luna Parque, 2018) e *Expedição: nebulosa* (Companhia das Letras, 2023), além destes, publicou *Pensar com as mãos* (Martins Fontes, 2025), seu primeiro livro de ensaio.

Destes, nosso trabalho analisa: *20 poemas para o seu walkman*, *Engano geográfico*, *Um teste de resistores*, *Paris não tem centro*, *Câmera lenta* e *Parque das Ruínas*. Deixamos de lado *Encontro às Cegas* (2001), pois ele foi publicado posteriormente como parte de *20 poemas para o seu walkman*, e *Expedição: nebulosa* (2023) e *Pensar com as mãos* (2025), pois foram publicados quando a tese já estava em estágio de escrita bastante avançado, de modo que não seria possível uma análise cuidadosa.

Como editora, foi cocriadora da revista “Modo de usar & co”, blog que ficou ativo durante dez anos (2007 a 2017). Em 2015 criou, com Leonardo Gandolfi, a Luna Parque, editora dedicada à poesia e responsável, dentre outros lançamentos, pelo projeto Círculo de Poemas. Realizado em parceria com a editora Fósforo, o projeto consiste em uma coleção de poesia em formato de clube de assinatura.

Marília Garcia também é doutora em literatura, tendo defendido uma tese sobre o poeta francês Emmanuel Hocquard, e atua como professora na pós-graduação em Formação do Escritor no Instituto Vera Cruz (SP), além de trabalhar como tradutora. São dela as traduções de, por exemplo, boa parte da obra de Annie Ernaux que vem sendo publicada no Brasil. Ganhou o Prêmio Oceanos de Literatura de Língua Portuguesa (2018), pelo livro *Câmera lenta*, o Prêmio FNLIJ de melhor tradução jovem (2018), pela tradução de *Uma vez*, e o Prêmio Icatu de artes (2015), pelo conjunto de suas obras, que lhe concedeu uma residência na Cité Internationale des arts (Paris)¹.

Hibridismo de gênero, deslocamentos, intermedialidade, distanciamento, quebra de identidades e negação de modelos são alguns termos, dentre muitos, associados à poesia contemporânea que são apontados nas análises críticas. “São diversas as formas assumidas pelo poema que não cessam de pôr em xeque sua identidade e seus traços distintivos, refazendo continuamente as categorias e limites” (2019, p. 9), na análise da própria Marília Garcia e de Ida Alves na apresentação do volume 13 da Revista eLyra.

A obra de Marília Garcia, então, figura dentro dessas perspectivas e muito de sua fortuna crítica vem elaborando análises que vão ao encontro dessa concepção de uma poesia que busca experimentar seus próprios limites. Esta tendência é observável nos artigos “A palavra iminente

¹ Todas as informações biográficas da autora foram retiradas de seu site oficial. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/bio-contato>. Acesso em: 02 jul. 2025.

de Marília Garcia” (2015) e “Um teste cartográfico para a poesia de Marília Garcia” (2016) de Julya Tavares Reis, e também em sua dissertação de mestrado “Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia” (2017), que se debruçam sobre o potencial da poesia como teste e experimentação e expande essa noção para o entendimento da poesia como forma de vida.

Viagem, deslocamento, cartografias e a vida urbana são temas e expedientes que perpassam toda a obra de Marília Garcia e que também vêm sendo foco de análises. Frequentemente os termos *cartografia* e *deslocamento* vêm sendo associados a sua poesia não somente em análises temáticas, mas também em como esses conceitos tocam dimensões formais e estéticas da obra. Alguns trabalhos nesta linha são “‘Um jogo de mapas’ ou sobre *Engano geográfico* de Marília Garcia” (2013), de Pablo Simpson, “Poesia e experiência em *Paris não tem centro*, de Marília Garcia” (2018), de Juliana Pereira, e “Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?” (2018), de Andréa Catrópa da Silva. Nesses trabalhos, de modo geral, buscou-se articular as noções de viagem e deslocamento e a presença dos meios de transporte na poesia de Marília, muitas vezes relacionados à presença do “eu” diante de um mundo fragmentado e a relação metafórica que o tema do deslocamento estabelece com a própria língua e com a técnica de tradução e escrita do poema.

Estes são alguns dos principais aspectos levantados pelos trabalhos críticos em torno da obra de Marília Garcia. Nesses e outros trabalhos consultados, a questão da relação da poética mariliana com o cinema não deixou de ser mencionada e foi levantada como aspecto relevante, mas não foi tratada como uma questão de partida e como elemento que concerne a sua obra como um todo. O que aqui se propõe, então, é tratar a relação intermediária presente na obra de Garcia como ponto de partida de análise, o que levará, por certo, ao encontro de todas as questões já levantadas pela fortuna crítica da autora, de modo que essas poderão ser revisitadas e rearticuladas sob nova ótica.

Joana Matos Frias tem se dedicado ao estudo da obra de Marília Garcia e a presença do cinema na obra da poeta surge como questão proeminente nos trabalhos “O corpo em câmera lenta caindo (depois do filme fez um poema)” (2015), “‘Tudo o que em mim pensa está filmando’: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea” (2016), “Vamos comer Oswald? Processos de devoração na poesia brasileira contemporânea” (2017), “Apesar das ruínas, testar a memória – Posfácio de *Parque das Ruínas*” (2018), “Faceless Books: algumas notas” (2019) e “‘Tudo o que em mim pensa está filmando’ (Marília Garcia em câmera lenta)” (2023).

Frias destaca a problematização transmedial dos conceitos de corte e repetição levantados por Garcia apontando a presença do cinema em sua poesia como “mecanismo primordial de criação, não só ao nível da produção poética, mas, muito especialmente, no plano da reflexão poetológica de que seus versos raramente prescindem” (2015, p. 125). E, ainda, compreende que a presença do cinema na poesia da autora está articulada a uma “hibridização textual e discursiva – próprio da criação literária contemporânea – [que] se consuma fundamentalmente mediante a intersecção entre a enunciação lírica e ensaística” (2016, p. 148).

Para Frias (2016, p. 148), a obra de Marília Garcia insere-se numa poética cuja “comparência relativamente insistente do domínio cinematográfico e do discurso fílmico ou metafílmico tem servido um propósito mais vasto de reflexão transversal sobre a estrutura do campo artístico”. A presença do cinema na poesia da autora, mais que um tema ou uma estratégia formal restrita ao domínio da éfrase, parece revelar um interesse profundo em “compreender a circulação de imagens no mundo contemporâneo” (Martelo, 2012, p. 69).

Nossa análise, então, dialogando com Frias, assume que a presença do cinema na poesia de Marília Garcia está diretamente associada ao seu expediente crítico-reflexivo e aos hibridismos entre poesia e ensaio. Em nosso trabalho propomos pensar esta associação tendo como chave de leitura o deslocamento, que assume um caráter tanto imagético quanto procedimental e se faz presente como uma constante em sua obra.

Assim, não é possível pensar o cinema na poesia de Marília Garcia de modo isolado desconsiderando a onipresença da imagem audiovisual nas dinâmicas da vida contemporânea. O cinema e a fotografia constituem, por assim dizer, os primórdios da imagem técnica. As categorias contemporâneas da imagem técnica baseiam-se prioritariamente num modelo digital de produção e circulam em meio virtual através de dispositivos como celulares e computadores. A imagem técnica não mais está restrita às categorias “filme”, “fotografia” ou “programa de televisão”, mas circulam por diferentes meios, possuem diversos fins, que vão desde o entretenimento até o trabalho, e podem ser acessadas instantaneamente a partir de diversos dispositivos, ocupando de modo ubíquo tanto os espaços públicos quanto os espaços privados.

Para o pesquisador e artista visual André Parente (1993, p. 14), não é possível pensar a cultura contemporânea sem levar em conta essa “multitude de sistemas maquínicos, em particular a mídia eletrônica e a informática, que incidem sobre todas as formas de produção de enunciados, imagens, pensamentos e aspectos”. E que “o espaço, os acontecimentos, as informações e as pessoas são condicionadas, de alguma forma, pela telecomunicação, assim como a transparência do espaço de nossos percursos tende a ser substituída pela transparência

do audiovisual [...]” (Parente, 1993, p. 17).

Desta maneira, chega-se a premissa fundamental que norteará a análise deste trabalho: a relação que a poesia de Marília Garcia estabelece com o cinema não deve ser analisada sem levar em conta as relações complexas que ocorrem na contemporaneidade com outras formas de circulação e produção da imagem técnica. Não se pretende com isso, no entanto, afirmar que a presença de um expediente poético que evoca a linguagem cinematográfica seja simplesmente uma consequência de um mundo dominado pela imagem técnica, mas sim abordar a poesia como ser histórico, como “revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta” (Paz, 1982, p. 282).

Entende-se, pois, que a experiência histórica contemporânea é marcada pela presença da imagem técnica e a poesia de Marília Garcia, ao ocupar-se tão intensamente dos domínios cinematográficos, parece ser bastante sensível a esta questão, fundamentando-se na tensão entre as possibilidades de ver e dizer seu próprio tempo.

Para Octavio Paz (1982, p. 352) a linguagem é “uma visão de mundo” e “o poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem” (Paz, 1982, p. 230). O interesse aqui é não somente compreender o que esta obra poética, que evoca de maneira tão complexa e perene o universo do cinema, é capaz de dizer sobre seu próprio tempo, mas como Garcia parece estar consciente dessa condição da linguagem como visão de mundo. Ao trazer o cinema para sua poesia, a autora parece tensionar o regime contemporâneo da linguagem.

Assim, argumenta-se que na poesia de Marília Garcia há um *olhar de e para o cinema* que constitui a base de seu modo de fazer poético, como se a presença da imagem técnica — o cinema — fosse constituinte do regime contemporâneo da linguagem. Esse modo de fazer articula uma série de expedientes e estratégias poéticas — écfrase, forma-ensaio, o tema da viagem, dentre outras — que passam não só pela tematização do cinema, mas por uma abordagem crítica, característica da poesia moderna e contemporânea que é “também teoria da poesia” (Paz, 1982, p. 286), de maneira a revelar um modo de pensamento em torno do próprio fazer artístico.

Considerando, então, a abordagem crítico-reflexiva da poesia de Garcia que toma o próprio fazer artístico como material de criação — falar de poesia, falar de cinema é também fazer poesia —, observa-se que há, nesta poesia, um interesse pelos “modos de fazer” característicos do cinema que se converte, esteticamente, na evidência de um *pensamento de*

cinema no poema. “Parece-me que o cinema comporta muitas ideias. O que chamo de ideias são imagens que dão a pensar” (Deleuze, 2016, p. 219).

Para Garcia, há um interesse profundo nas ideias cinematográficas que tocam a linguagem verbal, possibilitando a criação de novas imagens poéticas através do atrito entre imagem e palavra. Em suma, assim como Deleuze, a poeta parece ter um interesse profundo no modo de pensar cinematográfico e nos conceitos que emergem dessa prática. Nesses termos, seria possível compreender o cinema como método de ativação dos “estados poéticos”, nos termos de Paul Valéry:

Eu a reconheço em mim [a emoção poética] nesta característica de que todos os objetos possíveis do mundo comum, externo ou interno, os seres, os acontecimentos, os sentimentos e os atos, permanecendo o que são normalmente quanto à suas aparências, encontram-se de repente em uma relação indefinível mas maravilhosamente ajustadas ao gosto de nossa sensibilidade geral. Isso significa que as coisas e esses seres conhecidos – ou melhor, as idéias que os representam – transformam-se em algum tipo de valor. Eles se chamam entre si, associam-se de forma completamente diferente da dos meios normais; acham-se (permitam-me esta expressão) *musicalizados*, tendo se tornado ressonantes um pelo outro e como que harmonicamente correspondentes (Valéry, 1991, p. 197, grifos do autor).

Valéry (1991) descreve, a partir de sua própria vivência poética, o que seria esse acontecimento que ocorre entre o poeta e as coisas do mundo que excepcionalmente criam o estado propício para a criação poética. Evidentemente, este estado pode ocorrer com *qualquer coisa do mundo*, mas nesta pesquisa busca-se observar o que acontece quando é o cinema a *coisa do mundo* que catalisa o estado poético e define esse acontecimento. E na poesia de Marília Garcia esse acontecimento manifesta-se não de maneira isolada em alguns poemas, mas estabelece uma harmonia que abarca toda sua obra.

Naturalmente, ao observar o que acontece quando uma determinada poesia contemporânea toma o cinema como objeto de exame e material de criação, surge a pergunta: mas por que o cinema? Para pensar na resposta para esta pergunta é preciso levar em conta a capacidade que o cinema tem de, ao oferecer uma imagem, oferecer *simultaneamente* o movimento. “Ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento” (Deleuze, 2018 a, p. 15).

Assim como o cinema, a poesia nos oferece imagens. No cinema temos uma imagem ótica (e quase sempre sonora), uma imagem-movimento que é assimilada no olho, produzida pela câmera. Na poesia a imagem é criada mentalmente, produzida no leitor a partir do conjunto de palavras do poema. Logo, ainda que se tenha duas artes que trabalhem com a criação de imagens, os meios pelos quais isso ocorre são essencialmente distintos. O cinema tem como

matéria de criação a imagem-movimento, já a matéria da poesia é a palavra.

Por esta razão, Deleuze (2016) compreende que uma ideia em cinema é diferente de uma ideia em literatura, pois “ideias são imagens que dão a pensar” e “não há pensamentos abstratos que se realizariam indiferentemente nesta ou naquela imagem, mas pensamentos concretos que só existem por conta dessas imagens e dos seus meios” (p. 219). No entanto, ele reconhece que pode haver encontros entre o cinema e outras artes, já que “as imagens e meios de expressão podem criar um pensamento que se repete ou que se retoma de uma arte a outra, a cada vez autônomo e completo” (p. 219). É a partir desta premissa que trazemos os conceitos deleuzianos de imagem-movimento e imagem-tempo para pensar as imagens e procedimentos poéticos em Garcia, assumindo que sua poesia pode também produzir tais tipos de imagens.

“Resgatar as ideias cinematográficas, portanto, é extrair pensamentos sem abstraí-los, apreendê-los em sua conexão interior com as imagens-movimento” (Deleuze, 2016, p. 219). Deste modo, uma de nossas tarefas aqui foi analisar através de quais recursos poéticos Marília Garcia resgata e se apropria de ideias cinematográficas, convertendo-as em ideias poéticas autônomas e executáveis através dos meios próprios à poesia.

Para Valéry (1991, p. 205), “o princípio essencial da mecânica poética — ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra — é, a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão”, o que pressupõe uma simetria entre som e sentido, forma e conteúdo. A simetria indissociável entre forma e conteúdo que Valéry reconhece na mecânica poética é o princípio que permite que a poesia seja essa operação que jamais se reduz ao seu enunciado. Na poesia a palavra nunca é substituída por seu sentido, como ocorre na linguagem comunicativa. Pelo contrário, “ela tende a se fazer reproduzir em sua forma” (Valéry, 1991, p. 205).

Neste sentido, é possível observar um paralelo com a recusa de Deleuze (2013, p. 80) em compreender o cinema como linguagem, pois fazê-lo seria justamente reduzir o cinema a condição de enunciado e retirar-lhe sua condição básica: o movimento. Para ele, “o cinema é todo modulação” (2013, p. 73) e os parâmetros da imagem (som, luz, vozes, movimentos) estariam em constante repetição e variação. Ora, a imagem do pêndulo poético de Valéry, que oscila entre o som e sentido, é também uma mecânica de modulação:

Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento - em uma palavra, a Voz em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as ideias; as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e

as formações de compreensão - em uma palavra, tudo o que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma. O pêndulo vivo que desceu do som em direção ao sentido tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto ao seu espírito não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou (Valéry, 1991, p. 205).

Desta maneira, é possível compreender que o movimento também constitui algo essencial ao pensamento poético, ainda que não se manifeste de modo concreto na materialidade do poema — esta “máquina de produzir o estado poético a partir da palavra” (Valéry, 1991, p. 209) —, está lá como germe, como princípio da mecânica poética animado pela leitura do poema.

Para Deleuze (2018a), o movimento é a característica primordial do cinema, que se constitui essencialmente como a arte industrial alinhada a uma concepção moderna de movimento² na qual “a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituíria a dialética das poses” (p. 17) e justamente a condição mecânica do cinema lhe permite ser o “sistema que reproduz o movimento em função do instante quaisquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar impressão de continuidade” (p. 18). Essa concepção do movimento coloca em evidência a própria natureza do mecanismo cinematográfico, de modo que Deleuze (2018a, p. 17) vai associá-lo aos meios de transporte: “poderíamos conceber uma série de meios de translação (trem, carro, avião...) e, paralelamente, uma série de meios de expressão (gráfico, foto, cinema...): a câmera surgiria, então, como um transdutor, ou melhor, como um equivalente generalizado dos movimentos de translação”³.

Em toda a obra de Marília Garcia os meios de transporte e o tema da viagem e do deslocamento ocupam lugar privilegiado. Em *Engano geográfico*, a viagem de trem e as estações são temas centrais do único poema longo que compõe o livro. Em *Um teste de resistores* são os aeroportos e as viagens de avião que têm lugar privilegiado. Em *Câmera Lenta*

² Deleuze compreende duas maneiras distintas de conceber o movimento: a maneira antiga, que seria a “passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de poses ou de *instantes privilegiados*” (2018a, p. 16), na qual a passagem em si seria desprovida de interesse. A forma antiga caracterizaria o movimento como o ato de transformação das formas, no qual uma determinada forma se destacaria das demais, tomada como essência do conjunto do movimento (p. 17). Já na maneira moderna de pensar o movimento a noção de instante qualquer substitui a de instante privilegiado. “Mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes). Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível” (p. 17). Essa mudança de paradigma relaciona-se com a própria revolução científica, e essa nova ideia da reconstituição do movimento está presente na astronomia, na física e na geometria modernas, que vão pensar pontos quaisquer, seja ao analisar o movimento orbital ou a relação entre tempo e espaço percorrido por um corpo.

³ Trataremos mais a fundo desta questão no segundo tópico do Capítulo 2, ao analisarmos o livro *Engano Geográfico*.

também aeroportos e aviões, mas ainda drones⁴, helicópteros e zepelins. Em *20 poemas para o seu walkman*, *Paris não tem centro* e *Parque das Ruínas*, é a perambulação a pé pela cidade. E há, ainda, todo o universo de palavras que remetem de alguma forma ao universo do deslocamento e da viagem: mapa, carta, viagem, trajeto, deslocamento, geografia, paisagem, ponte e muitas outras.

Do mesmo modo há inúmeras referências ao universo do audiovisual, tanto a menção direta a filmes como *La Jetée* (Chris Marker, 1962), *Pierrot Le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965), *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974) e *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), como a utilização de conceitos e termos como tela, visor, câmera, efeito especial, filme, noite americana, loop, fotografia, walkman, espectador, montagem, corte, imagem congelada.

O eu-lírico mariliano está sempre em deslocamento e, ainda assim, mesmo que esteja em constante movimento, em *Câmera Lenta* é lançada a pergunta: “nesse momento de superfícies abertas⁵ / como lidar com a impossibilidade / de sair do lugar?” (Garcia, 2017, p. 79). Garcia parece reconhecer “a impermeabilidade do processo de automação da percepção e de industrialização da visão provocada pelas novas tecnologias” (Parente, 1993, p. 18) sob as quais estamos sujeitos em nossa época.

Para Paz (1982, p. 352), “a arte se nutre sempre da linguagem social. Essa linguagem é, do mesmo modo e sobretudo, uma visão de mundo”. O cinema, enquanto arte e linguagem, revela-se, na poesia de Marília Garcia, como forma de ver o mundo e torná-lo legível⁶.

O que Marília busca fazer ao colocar o cinema na poesia é justamente realizar o movimento contrário: afirmar que a poesia está no cinema. Fazer poemas que tragam em sua forma e sentido a experiência do cinema é uma maneira de afirmar que ainda há poesia na imagem técnica. Ou, pelo menos, ainda há alguma poesia em algum tipo de imagem técnica. Mais do que trazer o cinema para a poesia, Garcia tenta restituir à imagem técnica uma certa “magia” dada por perdida. A experiência poética no cinema compreende, para a autora, tanto a criação quanto a recepção: ver o mundo como quem vê um filme, escrever o poema como quem faz um filme.

⁴ O drone é um dispositivo particularmente interessante, pois pode integrar num único equipamento as funções de meio de deslocamento e de câmera. É um meio de transporte que transporta não pessoas, mas um dispositivo de captura de imagem e som.

⁵ A tela (de cinema, de TV, de celular, de notebook) pode ser compreendida como uma superfície aberta.

⁶ Apesar de Deleuze (2013) recusar a ideia do cinema como linguagem, ele não prescindiu do termo “legível” para se referir ao cinema. No entanto, a legibilidade do cinema estaria, para ele, mais próxima da ideia de diagrama que de linguagem. Como consequência do cinema como modulação, “a visibilidade da imagem torna-se legibilidade” (p. 73), designando a independência de seus parâmetros (vozes, sons, luzes, movimentos) e a divergência das séries (montagem: combinação dos parâmetros).

Octavio Paz (1982, p. 341) compreende que cada forma assumida pela palavra “exige um espaço distinto para se manifestar e implica uma sociedade e uma mitologia diferentes”. Uma mitologia compreende também uma imagem do mundo. Em Garcia, a nova imagem de mundo coincidiria com a imagem técnica. Num mundo cuja imagem se fragmenta em milhões de imagens tecnicamente reproduzidas, virtualmente armazenadas e digitalmente veiculadas, a síntese pode ser a imagem técnica enquanto origem: o cinema como mito, como fundação. “Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim” (Deleuze, 2018b, p. 249).

Nossa pesquisa, portanto, levanta a hipótese de que há na poesia de Marília Garcia uma *consciência cinematográfica*⁷ que é simultaneamente *metáfora* (imagem) do mundo e *método* de criação poética: ver o mundo como quem vê um filme, escrever o poema como quem faz um filme. E este duplo movimento de sua poesia está indissociado de seu expediente crítico-reflexivo em torno do conceito de deslocamento.

Deste modo, em cada capítulo desta tese procuramos, por meio da observação detida de cada livro de Marília Garcia, traçar as possíveis relações entre deslocamento e cinema, sempre atentando para o movimento crítico-reflexivo de sua obra, pois defendemos a tese de que o cinema surge, em sua obra, como um modo de pensar a experiência de vida de nossa época, caracterizada pela presença ubíqua das imagens técnicas.

⁷ Sempre que empregarmos o termo *consciência cinematográfica* estaremos nos referindo aos poemas de Marília Garcia.

2 CAPÍTULO 1 – O DESLOCAMENTO COMO IMAGEM

2.1 20 POEMAS PARA O SEU WALKMAN: IMAGEM DE MUNDO, IMAGENS NO MUNDO

Nossa análise começa com o segundo livro publicado por Marília Garcia, *20 poemas para o seu walkman* (2006), que inclui em sua edição uma nova versão dos poemas de *Encontro às cegas* (2001), seu primeiro livro publicado. O livro é caracterizado por uma abordagem onde emerge um estatuto de visualidade associado à noção de movimento, mais especificamente a um corpo que se desloca pelo espaço urbano.

No livro essa abordagem ocorre por meio da produção de imagens fragmentadas. Os poemas parecem oferecer ao leitor cenas, frames, fotogramas, pedaços de imagens. Ao mesmo tempo que nos vemos em meio a descrições difusas de imagens dispersas, também nos deparamos a todo momento com referências ao universo técnico da imagem em movimento, como pode ser observado no poema abaixo:

M.A.⁸

é como o perigoso encadeamento das coisas murmurou ao sair da sala.

antes de filmar

tudo observou a posição do sol naquela tarde com casas árabes e imaginou **a seqüência dos diálogos**

[...]

depois **enquadrou o deslocamento**

para hong kong num vôo
atrasado. *como seguir tentando um ângulo inverso*
se quando passam os dias
tudo piora? como seguir o horário
girado que adquirem depois
de anos de escassez?
(Garcia, 2007, p. 9, negritos nossos)

...

II. rue de fleurus

daquela janela, a placa no lado
oposto da rua com as iniciais de g.
s. não ouve nada muito bem, mas ainda
deve esperar o frio muito fino, tomar o
trem a chuva o meio-
fio contornar o jardim – e ali o vendedor
de crepes tinha fechado o negócio. o livro começa
com uma pergunta ao acaso sobre esta
cidade, mas o principal nem supõe –

⁸ Como aponta Joana Matos Frias (2023) no ensaio “Tudo o que em mim pensa está filmando (Marília Garcia em câmara lenta)”, o poema faz referência ao filme *Eros* (2005), composto por três fragmentos, cada um dirigido por um diretor. O primeiro deles, *Il Filo Pericoloso delle Cose*, foi dirigido por Michelangelo Antonioni, de onde vem as iniciais que dão título ao poema.

como chegar ao ponto de encontro
 com **o filme começado**. todas as vezes
 perdia a estação e traçava rotas
 diversas (tentava explicar trocando de cabines
 e ligando diversas vezes por
 dia, em deslocamentos
 aéreos.)
 (Garcia, 2007, p. 12, negritos nossos)

Três elementos são recorrentes nestes poemas: primeiro a existência de fragmentos de imagens e sons e que surgem aos olhos e ouvidos do eu lírico — o que produz a visão de um sujeito poético que observa e relata, por meio da criação de cenas, o que se passa com a personagem. Tais cenas vão sendo descritas e incluídas no poema de modo pulverizado, na forma de recortes de imagens, sons e pedaços de diálogos, por meio de termos que remetem diretamente a um universo de visualidade, como *janela*, *olho vigilante*, *observou*, além dos próprios trechos em itálico ou travessão que entram como diálogos e falas cortando a cena. Em segundo lugar, a sensação de que este sujeito está em constante movimento, seja caminhando ou circulando por meios de transporte que são diretamente nomeados e referidos por termos como *trem*, *voo*, *deslocamentos aéreos*, *rota*, *estação*. E, por fim, a presença do universo semântico da imagem técnica, do audiovisual e do cinema, com a inclusão de palavras e expressões como *tela*, *digital*, *antes de filmar*, *sequência de diálogos*, *filme*, *cena sempre se congela*, *enquadrrou* (termos destacados por nós em negrito).

Estes três elementos associados estão presentes em praticamente todos os poemas do livro, de modo que há uma associação direta entre imagem e deslocamento, desenhando-se, assim, uma

escrita imagética, como enquadres de máquina fotográfica: quem lê ‘20 poemas’ é levado a aportar em um porto, a caminhar por cidades. Dessa forma, nesse livro de estreia de Marília Garcia logo se vê esse movimento que será recorrente em outros trabalhos seus: movimentos espaciais, sem um centro definido, que dão a impressão de que *espaços* são mais *significativos* do que *tempos* (El-Jaick, 2020, p. 59, grifos originais).

Fica evidente a presença desses movimentos espaciais de um sujeito que se desloca pelo espaço urbano de modo descentralizado e desorganizado. No entanto, esse movimento não parece sobrepor-se em importância ao tempo, mas sim produzir uma temporalidade própria que seria não linear, fragmentária. Um tipo de temporalidade que caracteriza a indiscernibilidade entre real e representação.

É no deslocamento que emergem imagens e cenas, fragmentos de um “olho vigilante” que parece fotografar ou filmar o mundo. Nos poemas, essa perambulação pelo mundo parece

adquirir a forma de um filme, ou pelo menos o mundo parece se descortinar como se fosse fragmentos de filmes. Esse efeito é alcançado com uma montagem que justapõe fragmentos de imagens e sons, descritos literalmente, a versos que nomeiam diretamente o universo do cinema:

Olho vigilante

I.
 não passa de uma superfície
 circular, um tanto vítrea nos momentos
 graves e bastante fixa. **a primeira cena sempre
 se congela**, nada pode passar do instante
 anterior (*sólo voces*) apenas uma carta de papel
 cor de aço que se mistura ao quarto com
 aquela caligrafia torta e ela
 diz tudo o que você não quer
 (mas no arquivo este pavilhão
 aparece sempre entrecortado)
 após entrar em colapso, vira para
 o banco ao lado e
 canibaliza todas as falas.
 seu comportamento
 quer apenas um pulsar.

II.
 com menos velocidade
 via do trem a neve cobrindo
 os campos (no satélite a cidade
 crescia para o sul)

– hoje é a noite mais fria do ano
 ou do mundo
 no seu dizer digital
aparecia na tela pela primeira vez.
 depois disso não tem mais volta
 nem calefação
 (Garcia, 2007, p. 26, grifos nossos)

Esta montagem entrecortada que mescla descrições diretas de imagens e sons e descrições que sugerem que estamos diante de um filme ou até mesmo lendo um roteiro é bastante complexa e o efeito causado é de uma confusão entre real (a experiência vivida) e representação (o que aparece como filme). O poema não se configura exatamente como uma descrição filmica, mas como uma construção lírica cuja poética se funda numa indiscernibilidade entre o real e sua representação. Não apenas nós, enquanto leitores, por vezes temos a sensação de que estamos diante de um filme, mas parece que o próprio sujeito poético se encontra diante de uma realidade que se apresenta como filme, precisamente porque está sempre em deslocamento por meio de trens e aviões.

O deslocar-se constante por meios de transporte permite uma apreensão do mundo que é análoga ao *travelling* cinematográfico. As imagens passam pela janela num fluxo infinito, enquadradas pela janela, se atualizam sem parar em novos quadros. O constante deslocamento pelo espaço urbano, seja caminhando ou, principalmente, por meios de transporte, produz um registro visual que ao chegar no poema nos coloca diante de uma realidade que se mostra como filme.

Algo similar acontece com certos poemas de Ana Cristina Cesar — com quem Garcia estabelece um diálogo direto no livro *Um teste de resistores* —, como aponta Viviana Bosi no ensaio “Poesia Auto-móvel” (2010), ao analisar um poema no qual o eu-lírico sai acelerando num “automóvel aos guinchos”:

Não, a poesia não pode esperar.
O brigue toca as terras geladas do extremo sul.
Escapo no automóvel aos guinchos.
Hoje - você sabe disso? Sabe de hoje? Sabe que quando
digo hoje, falo precisamente deste extremo ríspido,
deste ponto que parece último possível?

A garganta sai remota,
longe de ti mal creio que te amo,
Corto o trânsito e resvalo

Que lugar ocupa este desejo de frutas?

Esta é a primeira folha aberta.
(Cesar, 2013, p. 284)

No poema de Ana Cristina Cesar vemos, assim como em Marília Garcia, que “salta do texto a premência por transformá-lo em ação, instando o leitor a conscientizar-se e a mover-se junto com o eu lírico” (Bosi, 2010, p. 138). Essa sensação de movimento e aceleração é alcançada pela “enumeração de frases disjuntivas que não formam um todo coerente” (p. 139) nas obras das duas autoras. Em ambos os casos “a interrupção e a elipse realçam o aspecto de montagem” (p. 138), com a diferença de que em Garcia a composição das imagens parece imprimir ao poema um ritmo ainda mais acelerado e vertiginoso que seria característico de um deslocamento por trens e aviões que supõe não apenas uma velocidade maior que a do automóvel, mas também um deslocamento territorial maior, o que faz com que os fragmentos de imagens pareçam condensar os períodos maiores de tempo que compreendem tais deslocamentos.

O que nos interessa, sobretudo, nesta breve comparação com Ana Cristina Cesar é situar Garcia num escopo de poéticas que se fazem por uma aguda intuição para o fato de que há uma

inextricável relação entre a multimodalidade dos deslocamentos urbanos e a percepção visual imediata dos indivíduos sujeitos a este deslocamento. Com percepção visual imediata procuramos descrever a faculdade de perceber as coisas do mundo como imagens (tal como descreve Bergson e como vimos em capítulo anterior).

O que seria singular desta poética é a constatação de que tal faculdade, mediada pelos inúmeros modos de deslocamento que a vida na cidade impõe, só pode produzir uma percepção na qual a imagem (o mundo material) não existe senão em movimento. Imagens-movimento, portanto. É precisamente nisso que reside a injunção deslocamento-cinema, pois a experiência de movimentar-se pelo espaço urbano é, no limite, uma experiência fílmica.

É difícil situar essa tradição poética em um período ou escola, justamente porque ela atravessa o tempo, sempre se atualizando na medida em que as próprias tecnologias, sejam as de transporte (sem excluir o próprio caminhar) ou da imagem, também se atualizam. Ela remonta, como ponto originário, à *flânerie*⁹ de Baudelaire, que marca o início da poesia dita moderna, mas também podemos pensar, nos casos brasileiros, no Modernismo com Mário de Andrade (Cunha, 2011) e Oswald de Andrade (Campos, 1971), na poesia concreta com Haroldo de Campos (Martha, 2015) e na Poesia Marginal, como vimos com Ana Cristina Cesar.

O que interessa a este trabalho não é mostrar como Garcia se filia de maneira mais ou menos modelar a tradições específicas, mas sim em situá-la nesse terreno sensível. O que invariavelmente mostrará que ela se relaciona com mais de um desses movimentos, mas sempre de maneira específica, escolhendo autores e obras com quem estabelecerá laços singulares.

Andréa Catrópa da Silva, em seu artigo “Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?” (2018, p. 319), aponta justamente como Garcia, em *20 poemas para o seu walkman*, atualiza a forma da *flânerie* para o contexto atual por meio da inclusão dos meios de transporte na cena da perambulação e deambulação urbana, produzindo na obra uma “aura marcadamente cosmopolita [...] revelando um trânsito intenso de afetos e ideias que não se restringe à

⁹ No que diz respeito à Marília Garcia, entendemos que ela se filia a uma poesia de tradição moderna, que embora rompa, pela forma do poema, com certos modelos pré-existentes insiste na continuidade de um pensamento que coloca em contato as formas de fazer movimento e de fazer imagem. Por isso que trazer determinados textos teóricos, como *O Arco e a Lyra* de Octavio Paz, e os livros sobre cinema de Deleuze se mostram muito importantes para a análise pois permitem manter este vínculo com a tradição que se revela no âmbito principalmente da potencialidade do próprio cinema moderno de ser algo que guarda uma potência poética em relação a experiência contemporânea. Garcia escreve de um contexto contemporâneo marcado pela ubiquidade da imagem técnica, marcada pelos seus regimes de virtualidade, digitalidade, transparência e velocidade, mas é o cinema moderno que lhe interessa na medida em que ele se revela como modo de contrabalancear poeticamente este regime contemporâneo, e é por isso que as referências bibliográficas que tratam do cinema quando da poesia moderna se fazem imprescindíveis para o trabalho.

demarcação territorial dos países” (Silva, 2018, p. 310), como pode ser observado nos poemas a seguir:

num dia branco

segura a borda da mesa com
o cabelo vermelho *vamos*
para a polônia
ver a neve
andava tão dispersa assim
ele nunca conheceu a família com ganas
de frio. sempre aquele
movimento
preciso ler outras
coisas a frase cortada
no mesmo ponto fresta de luz
onde fala uma gargalhada
assomada à janela quando o vô
do outro lado da rua procurando o
castelo
cabelo curto, segura a ponta
da mesa e mastiga as sílabas
em sua língua.
(GARCIA, 2021, p. 20)

...

apêndice a *num dia branco*
(com Lise Sarfati)

a cortina em ondas na
sala, semicírculos de luz que
cobrem
o chão, pouco a pouco
uma imagem recorrente: “*dehors*
maintenant...” mas não sabe, um
pedaço de terra cravado naquele
oceano e viver ali: seu nome
não vem no lugar do destinatário não
mais de 100 quilômetros de
escuta e a caixa do correio
quebrada *pode deixar a*
chave que o inquilino encontrará
tem olheira e casaco azul
os cabelos curtos, deitada no sofá
amarelo. todos falam alguma
língua eslava (sabe que perdeu alguém para sempre).
no fim do ano, vamos
cruzar o estreito. andava tão dispersa
assim pelo movimento *ele*
nunca
viu a neve.
(Garcia, 2021, p. 21, grifos originais)

Estes dois poemas apresentam uma profusão de descrições visuais (“segura a borda da mesa/ com o cabelo vermelho”, “quando o vê/ do outro lado da rua procurando o/ castelo”, “a cortina em ondas na/ sala, semicírculos de luz que cobrem/ o chão”, “tem olheira e casaco azul/ os cabelos curtos, deitada no sofá/ amarelo”) que se mesclam com fragmentos de diálogos (em itálico) e uma série de referências geoespaciais (“*vamos/ para a polônia/ ver a neve*”, “*um/ pedaço de terra cravado naquele/ oceano e viver ali*”, “*todos falam alguma/ língua eslava*” e “no fim do ano, vamos/ cruzar o estreito”) que enfatizam muito mais as possibilidades de trânsitos do que a relevância de locais específicos.

O que sobressai é na verdade uma espécie de deslocamento potencialmente infinito (explicitado nos versos “sempre aquele/ movimento”), um fluxo constante de pessoas, enunciados, línguas e imagens das quais não sabemos a origem (quem fala os diálogos?) e nem o destino (cruzar o estreito para onde?) que culmina sempre numa desterritorialização contínua.

André Parente, em *Imagem-máquina* (1993), explica como no final do século XX passou a haver uma relação cada vez mais direta entre as possibilidades do deslocamento e as tecnologias da imagem que passa por uma ruptura com a forma que percebemos o tempo e o espaço:

A subjetividade, que parecia ter nas novas tecnologias um aliado no processo de desterritorialização que culminaria num nomadismo generalizado é desta forma, ameaçada de paralisia. Tal é o paradoxo das novas tecnologias. Só nos resta implodir num espaço cada dia mais reduzido em função de uma mobilidade artificial crescente, a dos veículos audiovisuais, até o dia em que todas as viagens já terão ocorrido e todas as veleidades de evasão e de deslocamento se concentrarão em um só ponto físico, em uma imobilidade característica da ubiquidade potencial, a da mobilidade absoluta que anula o espaço a força de o tornar tão transparente (Parente, 1993, p. 18).

O cinema, tomado como ponto de origem em relação às tecnologias da imagem contemporâneas, seria um iniciador desta ruptura:

o próprio cinema já se dava como uma máquina que multiplica os jogos da perspectiva temporal, nos fazendo passar do absoluto arraigado em instantes condicionais: esta máquina, que estica ou condensa a duração, demonstra a natureza variável do tempo, prega sua relativização criando uma nova subjetividade (Parente, 1993, p. 16).

Um dos efeitos da relativização do tempo é a desterritorialização espacial, ambos constituem o *tópos* do livro de Garcia e aparecem sempre mediados pela presença da imagem filmica ou de outros elementos especulares e refrativos (reflexos, janelas, vidros e aquários), como se observa no poema abaixo:

aquário

tem o pânico das algas marinhas
quando acorda de frente para o estádio.
o quarto é um aquário
com setas submersas de
sol e seu corpo filtrado
pela luz do insulfilm
tem o contorno
de um magnetismo
inverso. não que importassem

as horas. apenas não sabia como ali chegara. não
sabia quanto tempo tinha passado (um cão lambia o pé, a mesma imagem
congelada)

e na saída: “vai me responder de novo com
uma pergunta?” “mas a configuração é
diferente.” E ela disse, não lembro o que ela disse.
o estádio é um buraco no tempo e de cima
suas guelras latejam os ecos da última partida.
você se encolhe
atrás do vidro
redondo, luta para vencer
as pequenas pedras, como num oceano
violeta genciana.
(Garcia, 2021, 27)

O poema começa com a descrição repleta de elementos visuais do quarto/aquário invadido pelos raios de sol. A cena evoca a figura do prisma e coloca o sujeito do poema como alguém que é observado, como se o aquário fizesse as vezes de tela. Na segunda estrofe há a sugestão de uma temporalidade imprecisa. O que emerge é o instante, aquilo que se percebe no agora do lampejo das luzes. A estrofe termina com a sugestão direta de uma imagem congelada, propriedade que só as imagens-movimento podem ter. Neste ponto o poema, que já apresenta uma característica filmica pela descrição visual, ganha uma dimensão cinematográfica mais própria, na medida em que o congelamento da imagem suspende de uma única vez o tempo e o movimento. Na última estrofe novamente a suspensão do tempo é marcada pelo buraco negro do estádio e o aquário surge mais uma vez como elemento observável, exposto para o olhar do outro, para ser assistido, tal qual um filme.

Assim, a constante associação que Marília Garcia faz em *20 poemas para o seu walkman* de imagens de deslocamento ao referencial do cinema, do audiovisual e da imagem técnica não é arbitrária e coloca na cena do poema a presença de um sujeito contemporâneo que vive sob o paradoxal contexto no qual “a transparência do espaço de nossos percursos tende a ser substituída pela transparência do audiovisual” (Parente, 1996, p. 17).

Em *20 poemas para o seu walkman* temos a presença de um sujeito que se desloca por um espaço que perdeu sua integridade, sua imagem enquanto um todo. Nesta configuração a própria percepção do tempo se altera. Os poemas, ao justaporem referências do universo da imagem técnica audiovisual às imagens de deslocamento, propõem uma indiscernibilidade entre real e representação, pois a própria experiência contemporânea se funda num mundo dominado pela ubiquidade da imagem técnica que tem papel fundamental na crise da mobilidade:

Garcia nos oferece uma constelação de imagens difusas e fragmentárias vistas por um sujeito permanentemente em deslocamento, mas que parece sempre perdido e desorientado. Essas imagens representam a subjetividade em estado de paralisia da qual fala Parente (1996), que resulta da ubiquidade da imagem técnica que torna o mundo transparente (estamos sempre a um clique de distância de qualquer país do mundo, por mais distante que esteja, podemos ver imagens detalhadas de paisagens e cenários que antes só poderiam ser imaginados ou revelados parcialmente nas imagens de cartões postais).

Falar em ubiquidade da imagem técnica pressupõe uma presença violenta e totalitária das tecnologias da imagem em todas as instâncias das nossas vidas. Do trabalho às relações interpessoais, da aquisição de mercadorias à contratação de serviços, do lazer ao exercício da cidadania, tudo pode ser executado por meio de dispositivos eletrônicos cuja principal interface é a tela. Ou seja, hoje em dia, para realizarmos tanto as tarefas mais complexas quanto as mais simples teremos que manipular um dispositivo que nos obrigará a interagir com uma imagem técnica.

Sem entrar nos meandros técnicos de cada tipo de dispositivo ou particularidade das possibilidades de geração das imagens que eles fazem circular, o que nos interessa é o efeito de absoluta e violenta transparência (Han, 2017) e fragmentação da subjetividade que a interação sujeito-tela acarreta para nossa experiência de vida hoje. É um sujeito que se encontra sob este efeito, que aqui chamamos de *pathos* da conectividade, que Garcia nos apresenta.

É preciso pensar que o *pathos* da conectividade se funda num estatuto de instrumentalização tão generalizada da imagem técnica que é praticamente impossível pensar nossa existência sem ela. Nosso estar no mundo está tão violentamente condicionado pela presença e atuação no ambiente virtual que parte significativa de nossa subjetividade é transferida para este universo. Mas na prática, o que é, para nós, materialmente falando, isso que chamamos de ambiente digital ou espaço virtual? Uma constelação infinita de imagens que não para de se atualizar no espaço restrito da tela dos nossos dispositivos. Como, então, não

confundir real e representação? É impossível, pois de fato o que acontece no mundo virtual integra o real, e as imagens, tais como circulam hoje, fazem com que o próprio mundo seja “vivenciado como conjunto de cenas” (Flusser, 2009, p. 9).

O que acontece na obra de Garcia é que o *conjunto de cenas* que ela nos oferece não é uma representação direta dos regimes de imagem que operam na lógica dos dispositivos de imagem — não coincide nem mimetiza a experiência do contato com a tela —, mas sim uma figuração indireta da experiência de vida do sujeito que vive neste mundo. São representações objetivas do real, e neste caso não importa se este real são imagens óticas e sonoras de fato ou fragmentos de filmes. Essas imagens, exteriores ao sujeito, têm por efeito representar a subjetividade dispersa e desintegrada deste eu contemporâneo do *pathos* da conectividade.

O que emana desse conjunto de cenas, especialmente se tomamos o conjunto dos poemas, podemos chamar de consciência cinematográfica¹⁰. Este termo busca dar conta da experiência do sujeito poético que tanto vive no mundo como se vivesse num filme como também vê o mundo como se estivesse diante de um filme — além de, é claro, viver num mundo onde está efetivamente vendo imagens técnicas a todo momento. Mas o termo também ajuda a caracterizar a experiência do leitor, que por vezes tem a impressão de, diante do poema, estar vendo (lendo?) um filme.

Segundo Deleuze (2018), o que opera a consciência no cinema é a câmera:

[O plano] divide e subdivide a duração de acordo com os objetos que compõem o conjunto, ele reúne os objetos e os conjuntos numa mesma duração. Está sempre dividindo a duração em subdurações, elas próprias heterogêneas, e reunindo-as numa duração imanente ao todo do universo. Considerando-se que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do plano que ele age como uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica não somos nós, cada espectador, nem o herói, é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana (p. 41).

A consciência cinematográfica, portanto, diz respeito à dimensão de enquadramento do plano (o que a câmera escolhe mostrar) e à organização dos planos (montagem). E é precisamente isso que vemos acontecer em *20 poemas para o seu walkman*: ao mesmo tempo que o mundo é experienciado como um conjunto de cena pelo sujeito poético, ele também é apresentado como filme para o leitor por meio de imagens de movimento, os planos/versos que Garcia nos oferece.

¹⁰ No artigo “A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia” (Santos, 2021) tratamos esta questão de modo mais aprofundado.

A consciência cinematográfica nos poemas da autora pode ser tomada como um tipo de pensamento que é análogo à experiência de pensamento que acessamos quando vemos um filme: um pensamento imanente às próprias imagens que não caracteriza nem a subjetividade de uma personagem, nem do narrador, nem do diretor, mas um pensamento autônomo (o autômato espiritual).

Por isso, o que Garcia opera é uma dessubjetivação da linguagem, na medida em que real e representação se confundem. Uma espécie de linguagem-consciência autônoma que, sendo imanente, utiliza o sujeito poético apenas como meio para se manifestar como poesia. Em seus poemas, a impressão é de que a poesia não nasce do sujeito, mas chega de fora para dentro, apoiada em uma exterioridade poética onde o poeta atua mais como mediador do que como criador — a poesia já estaria, de certo modo, presente nas próprias coisas. A máxima de William Carlos Williams, “não há ideias senão nas coisas”, poderia ser adaptada aqui como “não há poesia senão nas coisas”.

Neste sentido, o sujeito poético em Garcia funciona menos como alguém que inventa imagens poéticas e mais como quem as organiza, recolhendo-as do mundo por meio da percepção, num tipo de regime que oscila entre objetivo e subjetivo, real e representação.

I. um filme

não sabe em que momento
aconteceu [estava de preto]
nem podia imaginar que a mecha
armada sobre o rosto se tornaria
qualquer coisa que não se nota (5)
depois de uns dias. a pergunta serve
apenas para manter a horizontalidade
das coisas

(não crê que
possa explicar *como queria* (10)
encontrar alguém assim: levanta
com pressa e entrega o papel
verde-musgo)

leva tempo entender
de onde vem tanta palavra e qual (15)
língua pode ser usada num momento
de anóxia (o túnel estreito sempre
em linha reta e depois
o reflexo congelado

na linha 14). (20)
(Garcia, 2021, p. 15, grifos originais)

Neste poema, já de início o título sugere uma chave de leitura: o poema pode ser um filme. O cinema é um significante geral, algo com o qual o poema deve parecer. Mas o título

também sugere que o poema narra um filme. O efeito filmico é de fato alcançado pelo caráter imagético e descritivo da ação e a indicação em colchetes que especifica o figurino da personagem reforça esta ideia. No entanto, não fosse o título do poema, talvez nem pensássemos que se trata de um filme.

Mas podemos deduzir que este efeito de indiscernibilidade entre real e representação se dá também ao nível da experiência sonora, justamente pela escolha do dispositivo walkman como mediador da experiência do sujeito poético e do leitor, como aponta Joana Matos Frias (2023) no ensaio “Tudo que em mim pensa está filmando (Marília Garcia em câmera lenta)”:

o *walkman* de Marília Garcia funciona como metonímia da linguagem verbal em regime poético, já que a **transporta**, e apresenta-se também como uma espécie de mediador entre o sujeito e a **visão do mundo em movimento** — ou a visão em movimento do mundo —, ao substituir ‘o som ao redor’ (para invocar o título do aclamado filme de Kleber Mendonça Filho a que a poeta também faz alusão) pela «banda sonora» escolhida e assim imposta à percepção auditiva (Frias, 2023, p. 244, grifos da autora)

Ao substituir o som ao redor (real) pela banda sonora (representação), Garcia opera um embaralhamento entre experiência real e representação da experiência. A visão do mundo em movimento é diferente da visão em movimento do mundo, no entanto, ambas ocorrem simultaneamente: o sujeito em movimento (experiência subjetiva) que vê e escuta o movimento do mundo (acontecimento objetivo). O movimento do mundo evoca aqui o que Deleuze (2018a) chamou, em seu comentário a respeito do filme *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov, de “movimento acentrado das coisas”. Ideia que se origina, por sua vez, na teoria de Bergson sobre o movimento.

As coisas, percebidas como imagens, agem e reagem umas com as outras em todas as direções. Só que Bergson não fez, a priori, uma diferenciação entre as coisas objetivas do mundo e a coisa corpo (que ele chama de “imagem privilegiada”) que seria o sujeito. Há antes o corpo, uma imagem entre outras imagens, mas uma imagem privilegiada na medida que opera por meio de afecções que desencadeiam pensamentos. Esses são os movimentos próprios dessa imagem privilegiada e aquilo que chamamos representação é uma faculdade deste movimento. Ao produzir este embaralhamento entre real e representação, Garcia mostra o exato instante em que se produz o efeito do movimento das imagens do mundo sobre a imagem privilegiada — o corpo — e a reação a este efeito: é a percepção que, por sua vez, produz uma representação sensível a este mundo em movimento.

Deste modo, podemos também compreender a consciência cinematográfica na poesia da autora a partir das reflexões que Deleuze (2018a) desenvolve a respeito da imagem-percepção. Ele retoma a tese bergsoniana sobre os dois regimes da percepção: um regime acentrado, associado à variação universal, em que “todas as imagens variam umas com as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes” (p. 132), e um regime centrado no corpo vivo, considerado como imagem privilegiada em relação a qual todas as outras imagens se organizam. O primeiro regime corresponde a uma percepção objetiva, própria de um universo no qual o humano não se diferencia das demais coisas do mundo; já o segundo está relacionado a uma percepção subjetiva, dentro de um sistema universal onde há a introdução do corpo vivo, uma imagem privilegiada dentre as outras.

Ao revisitar esta tese, Deleuze procura investigar de que modo se manifestam no cinema as imagens-percepção associadas aos dois regimes, isto é, as objetivas e as subjetivas. Ele observa que a “imagem-percepção cinematográfica está sempre passando do subjetivo ao objetivo e vice e versa” (Deleuze, 2018a, p. 120), recorrendo à noção de imagem semi-subjetiva, proposta por Jean Mitry, para nomear esse tipo específico de imagem-percepção no cinema. A respeito da imagem semi-subjetiva, Deleuze (2018) afirma:

Suponhamos então que a imagem-percepção seja semissubjetiva. O que é difícil é encontrar um estatuto para tal semissubjetividade, já que ela não tem equivalente na percepção natural. Aliás, a esse respeito, Pasolini recorria a uma analogia linguística. Pode-se dizer que uma imagem-percepção subjetiva é um discurso direto; e, de uma maneira mais complicada, que uma imagem-percepção objetiva é como um discurso indireto (o espectador vê a personagem de modo a poder, mais cedo ou mais tarde, enunciar o que essa supostamente vê). Ora, Pasolini pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto, nem a um discurso indireto, mas a um *discurso indireto livre* (p. 121, grifos originais).

A ideia de uma imagem-percepção subjetiva indireta livre nos ajuda a compreender a consciência cinematográfica a partir da experiência de leitura do poema. Se temos a sensação de que estamos diante de um filme, isso se faz não só pelas referências ao universo da imagem técnica, mas porque, ao fazer uso do discurso indireto livre, Garcia nos oferece um tipo de imagem poética que se apresenta, pensando no polo objetivo-subjetivo, como uma imagem fílmica:

carte orange

1.
quer estar em uma
cidade alta *por que não disse antes*
que era isso? de onde pode ver

o arame invisível que faz
 mover o poema. entra pela direita (5)
 em silêncio, senta num ângulo para
 olhar de cima *podiam ter subido a pé*
se dissesse ao fundo um risco
 por onde tudo começa

pode ser (10)

um mínimo frio, a janela entreaberta
 dando para o farol girando
 seus reflexos no mediterrâneo ou
 tanger passando todos os anos para chegar ali.
 controla tudo do sétimo ou (15)
 do outro lado

da tela. cada fala

com seu acento
 de defesa.
 (Garcia, 2021, p. 43, grifos originais)

Neste poema temos um conjunto de recursos que contribuem tanto para a sua aparência fílmica quanto para a indiscernibilidade entre objetivo e subjetivo e real e representação. Primeiro o discurso indireto livre, marcado pelas falas em itálico; depois as descrições de ações, similares às dos roteiros cinematográficos nos versos 5 e 6; e ao final, ao fazer menção à tela, que sugere que a personagem está diante de um filme. Todas essas variações compõem o que chamamos de consciência cinematográfica, o pensamento de cinema que irrompe, por muitos meios, no poema.

Aqui temos então uma possível resposta à pergunta que Garcia fará posteriormente em *Um teste de resistores*: “um dispositivo que produza a repetição/ pode produzir novas formas de/ percepção?” (2016, p. 22). Esta possibilidade, condicionada à mediação de um dispositivo, reside precisamente em uma percepção que se realiza não apenas sob a ação do real recebida pelo sujeito, mas pelos efeitos suscitados pela própria representação deste real como sendo também uma coisa do mundo, sendo ela situada, principalmente, na forma fílmica. Nesse sentido, expressões como “as duas diante/ da lente nunca se viam”, “no vídeo chegava sempre/ tarde demais”, “a mesma imagem/ congelada” e “aparecia na tela pela primeira vez”, dentre muitas outras similares, irrompem nos poemas criando um discurso narrativo que, mesmo fragmentado, a princípio parece se referir a uma experiência vivida no real. Elas inserem no poema uma nova dimensão de representação: o que parecia a descrição de um acontecimento vivido no mundo material parece agora a representação de uma representação — uma imagem fílmica, imagem técnica em movimento:

classificação da *secura*

II
 alguém que não consegue se mover
 e uma semana de vozes cortadas, **deve
 se acostumar aos movimentos em câmera
 lenta**, à descida pela escada em
 espiral:
 recorta os sons de cada
 quarto e apaga as perguntas que
 mais detesta responder. como aquela
 noite no ônibus, ruídos do rádio e
 pedaços de frases atiradas,
 sempre girando as horas.
 (Garcia, 2021, p. 53, grifos nossos).

Esta confusão entre imagens que *parecem* ser de acontecimentos reais (não mediados por dispositivos) e imagens que *parecem* ter saído de um filme tem um efeito particularmente especial no que tange a temporalidade do que seria próprio do acontecimento real daquela característica da representação fílmica, como aponta Joana Matos Frias (2023), ao analisar o mesmo poema supracitado:

Quando Marília Garcia invoca a câmara lenta, portanto, há uma declaração estética, de raiz verbal, que parece afirmar a possibilidade de a própria linguagem em regime poético confrontar não só a temporalidade cotidiana como a temporalidade original do filme que se vê, o que não deixaria de se oferecer a uma interpretação de alcance também ideológico (Frias, 2023, p. 252).

Isso porque, ainda segundo Frias (2023), “a arte cinematográfica” tem

o poder desconcertante de alterar por completo os padrões apriorísticos da relação do sujeito com a *duração*, conseguindo, graças aos meios técnicos, executar aquilo que porventura Bergson num primeiro momento teria considerado absolutamente impossível: a representação do *tempo qualitativo* por meio de um *tempo quantitativo* (Frias, 2023, p. 251, grifos originais).

Esta indiferenciação entre real e representação denota dois lados de uma mesma experiência, um sempre remetendo ao outro, produzindo e interferindo no outro. A representação do real sempre produzirá um novo real que sempre estará vinculado à experiência primeira, numa *mise-en-abyme* ininterrupta.

Uma das razões pelas quais o cinema aparece como um dos polos deste circuito de indiscernibilidade é porque ele é, essencial e materialmente, um autômato do movimento: “o cinema como arte industrial atinge o automovimento, o movimento automático, faz do movimento o dado automático da imagem. [...]. É a própria imagem que se move em si mesma” (Deleuze, 2018b, p. 227). Em *20 poemas para o seu walkman* não sabemos se a imagem ótica

e sonora que *lemos* — e conseqüentemente vemos — é uma representação do real ou uma representação de uma imagem técnica (uma representação da representação).

Deleuze (2018b, p. 227) diz ainda que o “movimento automático do cinema faz surgir em nós um autômato espiritual, que, por sua vez, reage sobre ele [o cinema]”. Ou seja, o cinema, pelas suas características de arte industrial e arte das massas, é simultaneamente objeto e agente que opera no circuito entre tecnicidade e subjetividade. Esta característica potencialmente teria o poder de *fazer pensar* e, portanto, de transformar a realidade. “Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês. Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das ‘massas’” (Deleuze, 2018b, p. 228).

A noção de autômato espiritual não diz respeito, neste caso, a um pensamento automatizado acrítico. É antes o contrário: uma potência não controlada pelo sujeito, automática, de fazer pensar que o cinema, por ser uma imagem-movimento, tem o poder de fazer acontecer. Essa potência é consequência de o cinema, diferentemente das outras artes, apresentar um movimento contido na própria imagem, que independe de um objeto móvel que o construa (como seria o caso da dança), ou de um espírito que o reconstrua (como seria o caso da pintura). No contexto do primeiro cinema, aquele que tomou lugar antes do estabelecimento do cinema enquanto indústria, este potencial pode ser explorado pelas diversas vanguardas cinematográficas e se realizou, essencialmente, por três mecanismos que conectam o cinema ao pensamento:

A conexão com um todo que só pode ser pensado em uma tomada de consciência superior, conexão com um pensamento que só pode ser figurado no desenrolar subconsciente das imagens, conexão sensorio-motora entre o mundo e o homem, a Natureza e o pensamento (Deleuze, 2018b, p. 237).

Em certa medida, pelo menos no seu início, o cinema pode cumprir esse propósito. No entanto, conforme se desenvolvia enquanto indústria e, portanto, enquanto tecnologia a serviço do capitalismo,

a arte das massas, a abordagem das massas, que não deveria separar-se de uma ascensão das massas ao título de verdadeiro sujeito, caiu na propaganda de Estado, em uma espécie de fascínio que aliava Hitler a Hollywood, e Hollywood a Hitler. O autômato espiritual tornou-se o homem fascista (Deleuze, 2018b, p. 239).

O potencial inerente ao cinema de fazer pensar foi capturado pelo fascismo. O suceder histórico do início do século XX acabou por revelar que já de início a imagem-movimento

esteve ligada à organização de guerra, à propaganda de Estado, ao fascismo comum, histórica e essencialmente. O cinema, como toda tecnologia, sempre foi parte da manutenção dos sistemas de poder e controle. Ele perde, portanto, sua capacidade de fazer pensar.

Quando o cinema perde sua capacidade de fazer pensar não quer dizer que esse potencial desaparece, que o mecanismo deixa de existir. Tecnicamente isso seria impossível, pois o potencial do pensamento é imanente à própria imagem de cinema por sua característica de conter em si mesmo o movimento. O que muda é que esta lógica passa a operar a serviço de um sistema fascista, da manutenção das relações de poder que impedem a aparição do verdadeiro sujeito coletivo.

Este modo de funcionamento assume um estatuto da técnica enquanto meio de opressão e de aprisionamento do sujeito. O cinema, junto a tantas outras técnicas, vira máquina de guerra. Toma lugar uma crise da própria imagem-movimento, não no que ela significa de característica essencial do cinema — este continua a ser, materialmente, imagem-movimento —, mas enquanto um regime de imagem capaz de colocar o pensamento no cinema. Resta ao cinema, então, encontrar novas formas de fazer pensar num mundo em que

o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante em um espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão. Em um universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega (Paz, 1996, p. 101).

Esta configuração descrita Octavio Paz (1996) não é, de forma nenhuma, nova, mas um paradigma da modernidade e da ascensão do mundo da técnica, no qual a experiência (consciência) histórica se faz cada vez mais pela presença de imagens (Agamben, 1998, s.p.). Paz fala da poesia, mas poderia estar falando do cinema, pois esta condição que ele aponta diz respeito a todas as artes que se deparam com as crises que tomaram lugar na primeira metade do século XX: crise da representação, crise da consciência histórica, da crença de uma visão teleológica do progresso das civilizações, dos sistemas de poder, das religiões, do estado etc. Há uma desintegração do tempo e do espaço, pois as próprias verdades do mundo perdem sua totalidade, sua integridade. A perda da capacidade de pensar que o cinema enfrentou estava dada, como observa Paz, como contingência histórica.

Que tipo de imagem pode, então, surgir tanto no cinema quanto na poesia e nas artes em geral, que possam dar conta das reconfigurações entre as relações entre tempo e espaço num mundo que perdeu sua imagem, seu todo? Num mundo no qual o sujeito se dispersa, se integra

e se vê condenado a paralisia, pois não se pode mais crer no passado e nem esperar pelo futuro? É essa resposta que tanto a poesia quanto o cinema moderno buscaram responder.

No cinema moderno a resposta virá por uma mudança da imagem que fará surgir imagens óticas e sonoras puras: a imagem deixa de ser sensório-motora (Deleuze, 2018b, p. 246). Esta mudança seria primeiramente observada no cinema japonês com Yasujiro Ozu, no neorealismo italiano e na *nouvelle-vague*. Segundo Deleuze (2018b, p. 246), Antonin Artaud é o “precursor de um ponto de vista verdadeiramente cinematográfico”, porque invoca “situações puramente visuais, cujo drama resultaria de um choque feito para os olhos, feito, se ousarmos dizer, da substância mesma do olhar” (Deleuze, 2018b, p. 246). Ora, é precisamente dessa “substância mesma do olhar” que parecem feitos os poemas de *20 poemas para o seu walkman*. As imagens de deslocamento aparecem no livro sempre associadas a um estatuto de visualidade. O modo como Garcia faz ver o deslocamento é literalmente descrevendo e mostrando o que o sujeito em movimento vê e ouve enquanto se desloca.

20 poemas para o seu walkman aponta para um estatuto de visualidade característico do contemporâneo, em que a imagem técnica exerce interferências profundas na percepção do tempo e do espaço no qual emerge uma imagem de mundo e um eu-lírico fragmentados (Parente, 1993; Paz, 1996). Essa fragmentação acaba por se manifestar, como vimos, na indiscernibilidade entre real e representação, numa confusão que nos faz duvidar se estamos diante de um filme ou de uma experiência real.

Há um sujeito que vive nesse mundo fragmentado. Sabemos isso, pois o que o poema nos oferece são imagens fragmentados que este sujeito vê. Mas essas imagens, mediadas pelo poema — que representa as imagens que o sujeito vê que, por sua vez, não sabemos dizer se são imagens reais ou imagens técnicas —, nos chegam com um *film look*¹¹.

A relação entre a criação poética e os estatutos de visualidade do seu tempo não é de forma alguma exclusiva do contemporâneo. Pelo contrário, é um dos principais fundamentos da poesia e do cinema moderno, “porque diz respeito às cumplicidades entre duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem” (Martelo, 2012, p. 12).

Logo, “a relação entre imagem, movimento e tempo assume um papel de relevo quando a poesia moderna ou herdeira da tradição moderna se pensa em diálogo com o cinema” (Martelo, 2012, p. 18), como ocorre na obra de Garcia. A poesia se relaciona com os regimes

¹¹ Joana Matos Frias (2023a) usa a expressão *film look* para se referir ao livro *Um teste de resistores*, que designaria tanto uma *aparência filmica* quanto um *olhar do filme* (p. 253). Acreditamos que esta mesma expressão possa ser aplicada a *20 poemas para o seu walkman*, na medida em que os poemas se insinuam como imagens filmicas.

de imagem do seu tempo desde a *flânerie* de Baudelaire. Ainda que na época do poeta francês não existisse o cinema e a fotografia fosse algo incipiente, já era latente uma forma de relação com o mundo fortemente baseada na visualidade e na associação entre olhar e movimento. Caminhar pela cidade era estar em estado de constante observação, registrando imagens. O *flâneur*/poeta era dotado de uma espécie de olho-câmera que, se não registrava imagens técnicas propriamente ditas, apresentava as imagens por meio de imagens verbais diretamente criadas pela mediação do olhar em movimento pela cidade.

Assim, mesmo antes da implementação dos cinematógrafos, que traziam de fato imagens técnicas em movimento como uma forma de espetáculo, houve diversas formas de entretenimento de massas na cidade de Paris no século XIX (como os panoramas, os museus de cera e a prática do *window shopping*) que anteciparam e formaram o “olhar de cinema” que posteriormente dominaria as formas de entretenimento de massas no século XX (Schwartz, 2001). Para Vanessa R. Schwartz (2001), tanto o cinema como as práticas de entretenimento que o precederam fizeram sucesso por buscar “capturar e representar uma versão já familiar da realidade – a realidade na qual a vida era capturada pelo movimento” (p. 429), mesmo que esse movimento não fosse ainda o registrado na forma da imagem-movimento no cinema. A *flânerie* e a perambulação contêm o germe da relação realidade/movimento que aparecerá no cinema por meio da imagem técnica.

Neste sentido, quando Garcia retoma, em certo nível, a *flânerie* do século XIX em *20 poemas...*, estabelece relações diretas com uma tradição da poesia moderna que desde o início se preocupou com as formas de visualidade do seu tempo e com a própria relevância geral que os regimes de visualidade têm para a poesia, além de também atualizar e trazer novos elementos formais e estéticos para a forma da perambulação, que agora se atualiza pela presença dos meios de transportes e pelas contingências específicas do contemporâneo baseadas nas novas tecnologias que atuam na percepção do tempo e do espaço.

[...]
 escrevi o livro *20 poemas para seu walkman*
 querendo que o leitor ouvisse os textos o ritmo o andar
 daqueles poemas
 queria que o leitor sentisse o deslocamento
 o literal do *walk-man*
 o homem andando
 um fio que vai conduzindo as coisas
 em cada cena estamos em um lugar diferente
 os personagens
 vão atravessando os poemas
 e atualizando as narrativas que aparecem
 as narrativas são entrecortadas

contadas só pela metade
aqui o país não é o mapa
 (Garcia, 2016a, p. 35, grifos originais)

A descrição que a própria poeta faz de seu livro ecoa a ideia que Deleuze faz a respeito do que se passa na modernidade: “o fato moderno é que não acreditamos nesse mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem **respeito apenas pela metade**. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim” (Deleuze, 2018, p. 249). Ao se deslocar pela cidade, a percepção do espaço dos personagens de Garcia se faz *como se* estivessem vendo um filme (e nós leitores, por consequência, temos a impressão de que ler o poema é como ver um filme).

As imagens entrecortadas e fragmentadas que os poemas nos oferecem apresentam um sujeito cuja ligação com o mundo se rompeu (Deleuze, 2018b), que “está no mundo como em uma situação ótica e sonora pura” (p. 249). Recuperar essa ligação, restituir a crença no mundo seriam, segundo Deleuze (2018b), o poder do cinema moderno. Mas como restituir essa crença? Filmando, justamente, “não o mundo, mas a crença no mundo” (p. 249). Mas não se trata de uma crença fundada numa utopia transformadora, mas uma crença neste mundo, tal como ele é:

o certo é que crer não significa mais crer em outro mundo, nem em um mundo transformado. É apenas, simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes de as coisas serem nomeadas: o ‘prenome’, e até mesmo antes do prenome (2018b, p. 250).

Um tipo de poesia do corpo é justamente o que Marília Garcia propõe em *20 poemas para o seu walkman* ao tentar imprimir uma literalidade do homem que caminha (que envolve o ver e ouvir deste sujeito), que continuará se manifestando, de modos variados, em seus trabalhos subsequentes. A crença no corpo em Garcia se revela na busca por uma espécie de necessidade radical de presença, de estar no mundo, que surge “como convite a uma percepção do entorno livre de automatismos, uma exploração do espaço que leva, ao mesmo tempo, a uma nova descoberta do eu” (Silva, 2018, p. 312).

O modo como Garcia explora os regimes de visualidade do seu tempo no livro, combinando descrições de cenas ao universo semântico do cinema e ao ritmo do deslocamento pela cidade, se aproxima bastante da forma como Mário de Andrade incorporou também um imaginário cinematográfico em sua época. Mais do que semelhanças formais tão evidentes, a

comparação que fazemos aqui vai em direção a uma postura em relação ao cinema que a obra de ambos parece compartilhar:

Pode-se dizer que Mário de Andrade foi um ‘cinéfilo’. Todo cinemeiro-cinéfilo é um voyeur. Seu olhar sobre o mundo redefine-se pela imagem revelada pela câmera. Mas é um olhar criador, o desse Mário que vê. A sua imensa capacidade de ver e de transmitir o que vê de forma fotográfica – e até cinematográfica – ‘consolida, no texto, o olhar da câmera’ (Cunha, 2011, p. 162).

É precisamente esse olhar criador que identificamos também em Garcia, o que produz no seu texto, assim como no de Mário, a capacidade de transmitir o que se vê de forma cinematográfica, ou seja, de criar imagens poéticas que são *como* imagens de cinema. Uma imagem cinematográfica ou fotográfica é, em última instância, uma imagem objetiva. No entanto, “não se trata de dizer que estamos diante de um filme exatamente, mas esses poemas parecem testar uma espécie de incorporação da forma-cinema, apropriando-se de procedimentos que, por sua vez, tensionam a própria forma-poema” (Reis, 2017, p. 57).

Ou seja, mais que produzir uma imagem verbal que evoca uma imagem mental, um fato imaginado, a imagem verbal que figura nesses poemas, que quase não recorre à metáfora, invoca uma imagem que é *como* uma imagem de cinema. Mais especificamente: a imagem mental que formamos enquanto leitores é como se estivéssemos vendo um filme, é como se lembrássemos de uma cena de filme. A metáfora não estaria presente numa imagem que se apresenta em sentido conotativo, mas na literalidade da descrição visual que coincide com a imagem técnica. Ler o poema é *como* ver um filme, e é nesta relação conceitual que se constrói a metáfora.

É por isso que mesmo quando estamos diante de poemas que não mencionam diretamente o universo semântico do cinema, ou não façam referência a nenhum filme específico, ou seja, quando lemos poemas de Garcia que operam exclusivamente num regime imagético, trazendo descrições de cenas e acontecimentos, há implicitamente uma relação com o cinema justamente por essa relação não se dar apenas no campo semântico, do significado, mas também no campo do significante. As imagens verbais da poeta podem *significar* imagens de cinema, têm valor por aquilo que são: imagens, e mais especificamente, imagens *de* deslocamento, imagens *de* movimento que as vinculam diretamente ao cinema: “[...] a imagem no cinema (e não apenas no cinema, mas nos Tempos modernos em geral) já não é algo de imóvel, já não é um arquétipo, quer dizer, algo fora da história: é um corte ele próprio móvel, uma imagem-movimento, carregada enquanto tal de uma tensão dinâmica” (Agamben, 1998, s.p.).

No entanto, em *20 poemas para o seu walkman*, ainda que operem dentro deste estatuto imagético, os poemas são invadidos a todo tempo por um regime semântico, na medida em que o universo semântico do cinema e da imagem técnica se fazem presentes e a todo momento se associam ao universo semântico do deslocamento (mapas, ruas, meios de transportes) não só nos poemas citados, mas em muitos outros poemas do livro. À camada semântica dos poemas soma-se a dimensão formal que, como apontado pela própria poeta, buscou imprimir no poema o ritmo do deslocamento do caminhar pela cidade. Ou seja, não só a poeta fala do deslocamento, do cinema e da técnica, como também imprime a percepção do deslocamento pela cidade e seu decorrente regime de visualidade.

Assim, a fragmentação das narrativas que atravessam os poemas é alcançada não só pelas imagens difusas que as descrições verbais trazem, mas também pela musicalidade (ritmo) do dispositivo *walkman* que se “realiza de modo fragmentado, repleta de cortes e mixagens” (Reis, 2017, p. 57). Se a matéria dos poemas de *20 poemas para o seu walkman* é uma coletânea de imagens e sons fragmentados, um “banco de dados”, para usar uma expressão mariliana, é por meio da montagem que ela organiza essas imagens e sons e cria o ritmo “*literal do walkman*”.

Nos poemas em verso que apresentamos anteriormente, o que ocorre é uma constante quebra no percurso de leitura que se efetua pelos enjambements. Para Agamben (1998, s.p.), “a única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa são os enjambements e as cesuras. [...] Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido”. Deste modo, se o enjambement caracteriza a disjunção entre o som e o sentido, em *20 poemas...* essa disjunção radicaliza na medida em que os enjambements não atendem à sua função tradicional de manter a coerência métrica dos versos. Poderíamos dizer que são *falsos enjambements*, à semelhança dos *falsos raccords* característicos do cinema que rompem com a narrativa clássica, como é o caso do cinema de Jean-Luc Godard e da Nouvelle Vague francesa de modo geral.

O enjambement é literalmente um corte no verso, uma interrupção no ritmo e uma disjunção entre som e sentido. É a oposição de um limite métrico a um limite sintático (Agamben, 1999, p. 30). No entanto, ainda que cause uma interrupção, do ponto de vista de uma poética tradicional, ele tem a função de manter a coerência métrica entre os versos. Ou seja, ainda que seja um corte, sua função é produzir continuidade e homogeneidade no poema. O corte no cinema funciona de maneira semelhante. Ele opera também uma disjunção, marca “o deslocamento de um campo de visão para outro” (Murch, 2004, p. 17).

Assim como na poesia tradicional, no cinema narrativo clássico o corte é trabalhado de modo a dar continuidade e homogeneidade à ação narrada e quanto mais invisível for o corte, maior será a coerência. Um *raccord* nada mais é do que “uma forma de passagem de plano a plano tendo em vista a continuidade” (Aumont; Marie, 2006, p. 61), é uma forma de garantir a unidade temporal por meio da organização espacial dos planos, tanto internamente quanto em relação uns aos outros: “o espaço da cena, clara e inequivocamente desdobrado, não é dissonante nem desorientador, porque tal desorientação, se sentida, distrairá o espectador do centro da ação: a cadeia narrativa de causa e efeitos” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 369).

Foi a descoberta, ainda no início do século XX, de que determinadas combinações de planos produziam um efeito de continuidade e homogeneidade narrativa que possibilitou o desenvolvimento da linguagem clássica do cinema. Foi o domínio do *raccord* enquanto técnica de montagem que permitiu ao cinema sintetizar o tempo e criar um cinema propriamente narrativo¹².

Portanto, dentro do esquema narrativo clássico, um *faux raccord*, ou falso *raccord*, é considerado um erro de continuidade, um mal-uso do corte e uma não compreensão da técnica de montagem que coloca em risco o esquema narrativo. É quando a passagem de um plano a outro causa estranhamento e desconforto no espectador, de modo que ele saia de sua imersão na narrativa e se dê conta de que está vendo um filme.

Um exemplo é a sequência do carro no filme *Pierrot le fou*, de Godard (1965a). No início da cena os personagens Marianne (Anna Karina) e Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) acabam de roubar um carro conversível e estão dirigindo pela estrada. Enquanto a câmera os enquadra de frente (Figura 1), começa a tocar uma música; alguns segundos depois, num corte abrupto, a câmera passa a enquadrá-los pelas costas (Figura 2), e a mesma música que havia começado há poucos segundos começa a tocar novamente desde o início. Neste caso há uma

¹² A linguagem clássica do cinema desenvolveu uma série de regras para a montagem em continuidade que se baseavam nas características formais e estéticas dos planos e visavam a continuidade espacial e temporal da narrativa: “[...] o princípio básico do sistema de continuidade é permitir que espaço, tempo e ação fluam ao longo de uma série de planos. [...] Primeiro as qualidades gráficas são geralmente mantidas de forma mais ou menos contínua de plano para plano. As figuras são equilibradas e dispostas simetricamente no quadro; a tonalidade geral da iluminação permanece constante; a ação ocupa a zona central da tela. [...] [Além das qualidades gráficas,] o ritmo do corte é geralmente dependente da distância da câmera no plano” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 366), ou seja, quanto mais distante estiver a câmera, mais tempo o plano ficará em cena, pois entende-se que o espectador precisa de mais tempo para apreender todas as informações que o quadro oferece. Por fim, há toda uma complexa técnica de montagem baseada na *linha dos 180°* que determina a posição das personagens em relação umas às outras e em relação ao espaço. Os enquadramentos de um diálogo, por exemplo, devem respeitar regras dentro desse eixo de 180° que atravessa a tela para que o espectador não perca a referência espacial da ação: “o espectador deve sempre saber onde as personagens estão em relação umas às outras e ao cenário. Mais importante, o espectador deve sempre saber onde ele está no que diz respeito a ação da história” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 369).

quebra no fluxo do movimento que é tanto visual, pela mudança abrupta do enquadramento, quanto sonora, pela interrupção e retomada da música.

Figura 1 – Cena do carro de *Pierrot le Fou* (enquadramento frontal)



Fonte: Godard (1965).

Figura 2 – Cena do carro de *Pierrot le Fou* (enquadramento de costas)



Fonte: Godard (1965).

Poderíamos dizer que — assim como Garcia, ao se referir a esta mesma cena em *Um teste de resistores* — o falso *raccord* é um furo por onde passa algo, uma percepção que supera a imersão narrativa no cinema, que causa um estranhamento.

Se pensamos, por exemplo, num soneto, que tem um arranjo formal e métrico definido, sem o qual não há soneto, o enjambement normalmente acontece ali onde, caso não seja feito, a métrica não será mantida. Se pensamos na poesia de Garcia, em que não há uma forma definida a priori, que se aproxima em diversos momentos muito mais da prosa que da poesia, o enjambement, quando acontece, não tem necessariamente a função de manter uma unidade métrica e formal, ainda que possa ter este efeito. Há uma quebra no sentido do verso sem que este corte seja o efeito de uma imposição rítmica. O enjambement, neste caso, causa uma interrupção que provoca, a priori, a perda da identidade do verso do qual fala Agamben (1999,

p. 32), se pensarmos que parte do sentido do verso é justamente sua inclinação prosaica, narrativa.

Por isso seria um falso enjambement, visto que ele não está ali para manter uma unidade métrica, mesmo porque no caso de Garcia não há uma unidade métrica ou formal dada a priori.

Mas se podemos afirmar uma aproximação entre falso *raccord* e falso enjambement, é somente porque a noção de falso não implica uma não ocorrência, mas a presença de um corte que não atende uma noção prévia do que poderia caracterizar um corte verdadeiro, tanto no cinema quanto na poesia. No contexto do cinema, o falso *raccord* só é falso porque o tipo de corte que ele designa não caracteriza o corte como o procedimento que garante a unidade e totalidade da narrativa clássica. O falso *raccord* é um corte que se faz ver porque interrompe um sentido linear do filme — se tomarmos esta linearidade, advinda do cinema clássico, como um modelo formal que definiria provisoriamente o que seria um verdadeiro corte.

O que caracteriza um falso *raccord* é a disjunção, do ponto de vista de linguagem clássica, entre dois planos. É uma quebra no fluxo da imagem que se faz perceptível e não tem, necessariamente, uma função narrativa, pelo contrário, sua função é interromper a continuidade do filme. Seu efeito último é fazer com que o espectador seja retirado de sua imersão narrativa e veja não mais a história, mas o próprio procedimento. O espectador sai do filme e toma conhecimento do aparato filmico.

Apenas neste sentido poderíamos falar que o enjambement em Garcia seria um falso *raccord*, na medida em que ele também provoca uma quebra na continuidade do verso em seu aspecto narrativo, descritivo: aquilo que aproximaria um determinado poema da prosa. É uma quebra que causa uma interrupção numa forma de significação característica da prosa. Este esquema funciona se fizermos um paralelo entre cinema moderno e poesia moderna, se partirmos do princípio de que estamos falando de tipos de cinema e de poesia que procuram por este expediente de interrupção e de quebra que é sempre no limite metalinguístico e muitas vezes metaléptico¹³.

No entanto, como já mencionamos, o cinema que emerge após o fim da Segunda Guerra Mundial é um cinema que, de modo geral, rompe com as regras da narrativa clássica. Para os realizadores desse cinema, em especial os que fizeram parte da Nouvelle Vague, como Jean-Luc Godard, o falso *raccord* será visto não mais como um erro de continuidade, mas como um

¹³ Trataremos de forma mais aprofundada da metalepse, procedimento recorrente para Marília Garcia, no último capítulo, mostrando como tal recurso é pensado a partir de uma interlocução com Jean-Luc Godard.

recurso formal potente para libertar o cinema de seu caráter representativo clássico. É nesse sentido que Godard faz uso, por exemplo, do *jump cut*¹⁴ em *Acochado* (1960).

No cinema narrativo clássico a manipulação do tempo, e por consequência as regras de montagem, está subordinada a um objetivo: garantir a continuidade e homogeneidade narrativa, conservando os centros de ação e sua cadeia de causas e efeitos. Por isso ela realiza uma representação indireta do tempo: “o tempo depende do movimento, [...] por intermédio da montagem” (Deleuze, 2018b, p. 60). Já no cinema moderno a situação se inverte e emerge o que Deleuze identifica como *movimentos aberrantes*: “se o movimento normal subordina o tempo, do qual ele nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante testemunha uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos-*raccords* das próprias imagens” (2018b, p. 62).

Em *20 poemas...* os enjambements constituem *falsos enjambements*, pois, a semelhança dos falsos *raccords*, também assumem a forma de “movimento aberrante”, cujo principal efeito é a dissipação dos centros de ação, assim como características no cinema moderno. São enjambements cuja principal função não é manter uma coerência métrica no poema ou mesmo uma continuidade narrativa, mas justamente imprimir a disjunção, a ruptura. É uma utilização do corte que se liberta da forma clássica e emerge primordialmente pelo seu potencial de paragem, de ruptura:

M.A.

é como o perigoso encadeamento das coisas murmurou ao sair
da sala.
antes de filmar
tudo observou a posição do sol naquela tarde com casas árabes e imaginou
a seqüência dos diálogos
[...]
depois enquadrou o deslocamento
para hong kong num vôo
atrasado. *como seguir tentando um ângulo inverso*
se quando passam os dias
tudo piora? como seguir o horário
girado que adquirem depois
de anos de escassez?

¹⁴ Vale destacar que “em *Acochado (À bout de souffle)*, Jean-Luc Godard viola convenções da continuidade espacial, temporal e gráfica por meio do uso sistemático do *jump cut* [falso *raccord*, salto]. Apesar de frequentemente usado sem rigor, o significado primário da designação é este: quando dois planos do mesmo tema são unidos, mas não são suficientemente diferentes em distância e em ângulo de câmera, haverá um salto perceptível na tela. A continuidade clássica evita esses saltos com o uso generoso do campo/contracampo e da regra de 30° (que recomenda que toda posição de câmera seja variada em pelo menos 30° em relação à anterior) [...] Longe de fluírem sem ser percebidos, tais cortes [jump cuts] são muito visíveis” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 395)

por várias cenas que se sucedem num ritmo quase frenético, há a presença do corte no interior de uma mesma cena.

20 poemas para o seu walkman, assim como o cinema moderno com o qual Garcia vai dialogar abertamente em *Um teste de resistores*, também rompe com o esquema narrativo — como vimos, “as narrativas são entrecortadas / contadas só pela metade” (GARCIA, 2016a, p. 35) — e realiza uma “dissipação dos centros” que coloca em cena personagens que protagonizam a todo momento “movimentos aberrantes”:

...outra coisa acontece no cinema dito moderno: [...] as percepções e as ações não se encadeiam mais, e os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à errância e a perambulação. São puros videntes, que só existem no intervalo do movimento [...]. Estão, antes, entregues a algo intolerável: sua própria cotidianidade. É aí que se dá a subversão: o movimento já não somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. [...] Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A conexão *situação sensório-motora* → *imagem indireta do tempo* é substituída por uma correlação não localizável *situação ótica e sonora pura* → *imagem-tempo direta*. Os opsignos e sonsignos são representações diretas do tempo. Os falsos-*raccords* são a própria correlação não localizável: as personagens já não os saltam, mas mergulham neles (Deleuze, 2018b, p. 67, grifos originais)

Assim, vemos que o interesse de Garcia pelo cinema moderno e suas possibilidades de montagem para pensar a própria poesia que será abordado criticamente em *Um teste de resistores* já se estabelecia em estado latente em *20 poemas para o seu walkman*, por meio do que nomeamos de regime semântico e regime imagético. Os falsos *enjambements* são como os falsos *raccords*.

Os opsignos e os sonsignos (imagens óticas e sonoras puras) também estão presentes em Garcia: são “o ritmo [que] se dá por uma sequencialidade lacunar dos acontecimentos da trama, por **cortes abruptos entre as imagens** e pela **interrupção através de sons e diálogos**” (Reis, 2017, p. 58, grifos nosso) que produzem uma representação direta do tempo a partir da presença marcante da tópica do deslocamento que se efetua tanto pela deambulação a pé quanto por meios de transporte. Mas não é qualquer deslocamento, é o deslocamento possível no contemporâneo, caracterizado pela fragmentação e dispersão dos acontecimentos e dos sujeitos, pela “dissipação dos centros”. Em termos cinematográficos, as imagens de Garcia oferecem um *film look* que se aproxima de maneira muito direta dos filmes de Wong Kar-Wai, em especial

Amores Expressos (1994)¹⁵, em que as histórias das personagens também parecem contadas pela metade.

O filme de Wong Kar-Wai é dividido em duas histórias ambientadas em Hong Kong. Na primeira, o policial He Qiwu (Policial 223), interpretado por Takeshi Kaneshiro, tenta superar o fim de um relacionamento e acaba se envolvendo com uma mulher misteriosa ligada ao tráfico de drogas, vivida por Brigitte Lin. Na segunda, o Policial 663, interpretado por Tony Leung, lida com a separação de sua namorada aeromoça, enquanto é observado por Faye (interpretada por Faye Wong), uma atendente de lanchonete que passa a invadir seu apartamento sem que ele perceba.

Mais do que uma narrativa, o que conecta as personagens em *Amores Expressos* são os espaços que elas percorrem. A ligação entre elas é fraca, os casais apenas ensaiam uma relação, mas estão sempre fugindo das situações. A presença dos meios de transporte e de locais de passagem também é marcante. A personagem de Tony Leung, por exemplo, vive num apartamento que fica ao lado do que parece ser um aeroporto ou estação de metrô. Da janela ele se despede da sua namorada aeromoça, que sobe pela escada rolante.

Já a personagem da traficante de drogas interpretada por Brigitte Lin perambula pela cidade em busca de um grupo de indianos que lhe passou a perna. A solução do problema tem pouca importância, sendo quase um pretexto para as cenas de perambulação.

O diretor abusa de imagens em câmera lenta e longa exposição que produzem rastros luminosos na imagem, distorcendo o movimento e os espaços. O filme é repleto de situações óticas e sonoras puras, como na cena em que o Policial 663 (Tony Leung) e a atendente Faye (Faye Wong) estão sentados no balcão da lanchonete Midnight Express (Figura 3) — espaço que conecta as histórias do filme. A câmera os enquadra de longe, ele fuma um cigarro e ela o observa do outro lado do balcão, em frente a eles as pessoas se movimentam pela cidade. Filmadas em *time lapse*, as pessoas passam apressadas, deixando um rastro de cor por cima das personagens (Figura 4) que aparecem praticamente imóveis a não ser pelo movimento do braço que leva o cigarro à boca e pelo piscar de olhos da personagem de Faye.

¹⁵ Embora Wong Kar-Wai não seja um cineasta moderno, como a maioria dos que Marília Garcia menciona, ele tem muito influência de diretores como o próprio Godard. Sua presença aqui vem para uma tentativa de dar a ver este mundo fragmentado e disperso no qual vive o sujeito poético de *20 poemas para o seu walkman*. Não é um filme mencionado por Marília Garcia, e é esse aspecto da análise que queremos destacar, pois em sua grande maioria dos filmes que Garcia menciona em seus livros fazem parte do que podemos chamar, num escopo bastante abrangente, de cinema moderno. Não é o caso do cinema de Wong Kar-Wai, por isso ele vem com essa função de tornar visível o cenário mariliano, muito mais do que dizer algo desde o interior de seus poemas.

Figura 3 – Cena do balcão de *Amores Expressos* com o Policial 663 e Faye



Fonte: Kar-Wai (1996).

Figura 4 – Cena do balcão de *Amores Expressos* (rastros de cor das pessoas passando)



Fonte: Kar-Wai (1996).

A sequência sobrepõe duas temporalidades: a das personagens que esperam e observam o tempo passar e o movimento acontecer e a das pessoas que passam alheias, vultos que representam a passagem do tempo e o deslocamento pelo espaço.

Assim como no livro de Garcia, no filme há uma presença marcante dos dispositivos: a personagem do policial da primeira história passa uma madrugada inteira num quarto de hotel assistindo televisão e esperando que sua namorada lhe envie uma mensagem em seu pager; já a atendente Faye está sempre acompanhada de uma caixa de som onde coloca para tocar, em volume altíssimo, a música “California Dreamin”, de The Mamas & the Papas.

Por fim, há ainda uma profusão de imagens especulares e vítreas — as personagens estão a todo momento sendo enquadradas por janelas e vitrines, formando um quadro dentro do enquadramento — que também estão presentes nos poemas de Garcia. Uma delas, não por acaso, é a do aquário (Figura 5), que encontra eco no poema de Garcia que mencionamos anteriormente:

Figura 5 – Cenas do aquário de *Amores Expressos*



Fonte: Kar-Wai (1996).

Em *Amores Expressos*, as próprias imagens tornam-se acontecimentos, rompendo com a linearidade do tempo cronológico e oferecendo temporalidades sobrepostas (imagens-tempo).

Em “O cinema de Guy Debord”¹⁶, Giorgio Agamben (1998) afirma que o rompimento do tempo cronológico é o que fundamenta a montagem no cinema moderno (com o qual Wong Kar-Wai dialoga, especialmente com Godard):

¹⁶ Consultada versão traduzida por Aurora Baêta, publicada no site Territórios da Filosofia. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben>. Acesso em: 24 jul. 2025.

Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal. É neste sentido que Debord nos seus filmes e Godard nas suas *Histoire(s)* trabalham com essa potência da paragem (Agamben, 1998, s.p.).

Este é o sentido da libertação do tempo que Deleuze identifica no cinema moderno, na imagem-tempo, uma libertação com um tempo cronológico da consciência histórica com o qual ainda se vinculava o cinema clássico.

Em *20 poemas para o seu walkman*, o rompimento com o tempo cronológico também se dá por meio do anacronismo do dispositivo walkman, como a autora relata em um poema de *Um teste de resistores*:

depois que publiquei o livro
 recebi uma mensagem de alguém dizendo que ele
 já tinha nascido velho
 porque os poemas deveriam ser para *ipod*
 afinal já estávamos em 2007
 tive vontade de responder que se fossem poemas para ipod
 não seriam 20 poemas
 mas centenas de milhares de poemas
 esse número sim estaria no campo semântico do ipod
 talvez o livro fosse velho e daí
 mas acabei não respondendo nada na época
 hoje gosto desse anacronismo que existe no
walkman
 o *walkman* foi registrado pela sony
 em 1979
 o ano em que eu nasci
 (Garcia, 2016a, p. 38, grifos originais)

Este anacronismo é o que possibilita que os poemas de Garcia sejam verdadeiramente contemporâneos:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (Agamben, 2009, p. 58).

A escolha do *walkman* simboliza, no sentido literal do corpo que se desloca pelo espaço, estas poéticas de deslocamento com as quais a poeta se vincula. Nas obras mencionadas de Marília Garcia, Ana Cristina Cesar, Mário de Andrade e Wong Kar-Wai, o que se observa é a ligação estreita entre a presença de um sujeito disperso e errante, como disse Octavio Paz, que

se desloca sob a contingência da aceleração e velocidade num mundo que perdeu sua imagem, como descreve Octavio Paz ([1965]1996) em *Os Signos em Rotação*:

O espaço não só se povoa de máquinas que tendem para o automatismo ou que já são autômatos, como é um campo de forças, um entrelace de energias e relações – algo muito distinto dessa extensão ou superfície mais ou menos estável das antigas cosmologias e filosofias. O tempo da técnica é, por um lado, ruptura dos ritmos cósmicos das velhas civilizações; e por outro, aceleração e, por fim, abolição do tempo cronométrico moderno. De ambos os modos é um tempo descontínuo e vertiginoso que elude, se não a medida, a representação. Em suma a técnica se funda em uma negação do mundo como imagem (Paz, 1996, p. 103).

Este mundo é o mundo da técnica e cada época produz suas próprias tecnologias. O texto de Octavio Paz foi publicado originalmente em 1965, e seu contexto são as tecnologias materiais dessa época, mas o desenvolvimento da técnica e o contínuo suceder histórico só mostrou a intensificação dessa contingência.

Cada uma dessas poéticas, em sua época e com seus recursos, foi capaz de produzir discursos poéticos que buscaram dar conta de recuperar uma imagem de mundo, ou pelo menos dar-lhe algum tipo de unidade. O que lhes é comum é a ligação estreita entre os veículos de transporte (produtos da técnica) e os possíveis regimes de visualidade de cada época, que não pararam de se renovar ao longo dos séculos XX e XXI, atualizando, nas imagens produzidas — sejam elas poéticas ou cinematográficas — os possíveis modos de representar a crença no corpo da qual fala Deleuze.

A ideia de recuperar uma crença no corpo passa por uma tentativa de recuperar a própria unidade do eu. Nessas poéticas, a crença no corpo se manifesta pelos movimentos possíveis que um corpo é capaz de fazer num mundo que se apresenta como realidade fragmentada e dispersa.

No caso de Garcia, essa tentativa integra as próprias imagens técnicas nessa unidade. O sujeito poético de *20 poemas para o seu walkman* — ele mesmo fragmentário e difuso — vive no mundo da “maquinação do tempo” (Parente, 1993, p. 17): “ao imperialismo do espaço se substitui uma maquinação do tempo: o tempo do capital, o tempo dos transportes, o tempo da tele-visão e da tele-realidade. [...] A velocidade, por exemplo, é um modo de temporalizar não apenas o espaço, mas os corpos” (Parente, 1996, p. 16).

Esta constatação de André Parente mostra que não houve uma mudança no paradigma descrito por Octavio Paz, mas um agravamento, tanto da perda da imagem do mundo quanto da dispersão do eu, a perda pela intensificação violenta da presença das tecnologias da imagem. Se “a técnica se funda em uma negação no mundo como imagem” (Paz, 1996, p. 103) o que Garcia nos mostra é que não há imagem de mundo, apenas imagens no mundo.

20 poemas para o seu walkman pode ser entendido como um ato inaugural do projeto poético de Garcia, no qual há uma profunda reflexão sobre os modos de fazer poesia — e arte de modo geral — no contexto contemporâneo que passam por pensar as variáveis do deslocamento e da presença da imagem técnica e do universo da técnica de modo geral. A poesia da autora parece ser muito sensível a essa questão, como outros poetas foram. Entretanto, ela nos apresenta questões particulares do nosso tempo, e a relação com o cinema que toma lugar no seu livro de estreia está diretamente ligada aos regimes contemporâneos de circulação de imagens, que se manifestam nos poemas na forma da perambulação que permite a aparição de um estatuto de visualidade que será retomado posteriormente em outros livros, como veremos no decorrer deste trabalho.

É como se, num primeiro momento, o cinema e o deslocamento aparecessem de maneira embrionária e primitiva. O sujeito poético de *20 poemas para o seu walkman*, de certo modo, presentifica o autômato espiritual. Não porque esteja diante de um filme, mas porque a realidade se apresenta enquanto filme, enquanto imagens-movimento. Mas dessas imagens-movimento que lhe aparecem, registra apenas fragmentos, apenas imagens-ópticas e sonoras puras. Portanto, se ao primeiro contato com o real ele se apresenta como imagem-movimento, ao efetivar a experiência poética em poema, o resultado formal é a criação de imagens-tempo (imagens ópticas e sonoras puras).

Predomina no livro um expediente que se faz pelo cruzamento do regime imagético que associa o universo semântico do cinema com o universo semântico do deslocamento. O cinema adquire, portanto, um status de metáfora da própria experiência contemporânea do deslocamento, na medida em que estar no mundo é como estar num filme. A ideia do cinema como metáfora do mundo se âncora na presença da consciência cinematográfica que emana dos poemas, como vimos anteriormente.

São as imagens em si mesmas (valor semântico) e sua organização estética (valor formal) numa narrativa não linear e fragmentada que produzem, pelo choque e pela disjunção, uma aproximação conceitual entre poesia, deslocamento e cinema que continuará ecoando como uma questão quase filosófica do nosso tempo presente na obra de Garcia.

Tomar a imagem-movimento como característica elementar do cinema faz com que ela se torne um meio privilegiado para observar e pensar o problema do deslocamento. Isso está dado para Deleuze no âmbito da filosofia e está presente em Garcia do ponto de vista da criação poética e se desdobrará em questões relativas à percepção do tempo e do espaço. Assim, o conceito de imagem-movimento, como uma característica intrínseca à imagem de cinema,

justifica sua presença numa poesia que está, a todo momento, pensando o deslocamento e os fluxos de movimento da experiência contemporânea, sejam eles categorias gerais ou procedimentos da própria criação poética. Logo, o conceito de imagem-movimento remete à potência de metáfora, de imagem do mundo que o cinema alcança na poesia de Marília Garcia (Santos, 2021b, p. 124).

Se o mundo, como afirma Octavio Paz (1996), perdeu seu centro e o domínio da técnica ascendeu, a poesia, para fazer aparecer uma nova imagem de mundo, volta-se para os fragmentos, para as *imagens no mundo*, para a própria imagem técnica. Garcia encontra na imagem técnica sua mitologia: o cinema como mito, como fundação, como reunião dos fragmentos do mundo: “descobrir a imagem do mundo que emerge como fragmento e dispersão, perceber no uno o outro, será devolver a linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade” (Paz, 1996, p. 102).

Em Garcia, a imagem poética coincide com a imagem técnica, pois “é o mundo que se faz cinema” (Deleuze, 2018b, p. 249). Neste sentido, o cinema surge como o *outro* da poesia em Garcia, como meio para pensar o mundo, pensar a si mesma e pensar o deslocamento. Essa outridade seria o fundamento do atravessamento mútuo entre cinema e poesia na obra da autora, que se apresenta como mais do que uma obra poética que interage com o cinema, mas como uma obra em si intermedial, na medida que incorpora uma *consciência cinematográfica*, um atravessamento entre forma-cinema e forma-poema que assume as mais diversas formas poéticas materializadas em diferentes expedientes poéticos.

A justaposição frequente das expressões semânticas que remetem ao universo do cinema associadas às ações que envolvem o deslocamento e os meios de transporte dão ao leitor a sensação constante de que o poema tenta reconstruir uma imagem de cinema, uma imagem técnica fragmentada, e que essa imagem está sempre associada a imagens de deslocamento. Está aí o germe da associação entre poesia, deslocamento e cinema que será uma constante na obra de Garcia. Há um pensamento que aproxima poesia, cinema e deslocamento que se realiza pela maneira como a poeta organiza os versos: suas quebras (os falsos enjambements) e os diferentes tipos, sejam os diálogos ou as marcações temporais, as expressões semânticas que remetem ao universo do cinema e a presença marcante dos meios de transporte.

Se por um lado o cinema é metáfora para as possibilidades do visível no contexto contemporâneo (ver o mundo é como ver um filme) e para o deslocamento (e sua impossibilidade), por outro, ele é também recurso, dispositivo de criação. É método. A montagem cinematográfica surge como recurso formal capaz de produzir deslocamentos.

Vimos como isto acontece de modo embrionário com os falsos enjambements, mas nos próximos capítulos iremos explorar como isso será desenvolvido como uma questão crítico-reflexiva por meio da nomeação da montagem como procedimento cinematográfico que pode servir também para pensar a criação poética.

2.2 *ENGANO GEOGRÁFICO*: IMAGENS ÓTICAS E SONORAS PURAS

Retomamos aqui de onde paramos ao fim do item anterior. A relação de outridade que Garcia estabelece com o cinema se realiza num duplo regime: cinema como metáfora do mundo e cinema como método de criação. Como metáfora, a relação com o cinema se define a partir do que ele é enquanto uma imagem-movimento; como método, esta relação se estabelece por meio do regime da imagem-tempo.

Se entendemos que na poesia de Garcia o cinema é uma metáfora do “estar no mundo” é precisamente porque ela o toma em sua dimensão sígnica. A poeta se serve das imagens cinematográficas enquanto signos que elas são — daí a comparência variada do cinema em sua poesia, pois enquanto signo a imagem de cinema assume os mais variados sentidos, e justamente a presença perene que assume diversas formas indica a importância do cinema enquanto um signo (um signo em sua totalidade que compreende sua característica básica: ser imagem e movimento simultaneamente) para pensar o estar no mundo contemporâneo (Santos, 2021b).

Partimos desta afirmação para explicar, num primeiro momento, porque o cinema constituiria uma metáfora do mundo nas poesias de Garcia. Para desenvolver esta reflexão precisamos, primeiro, entender de qual mundo estamos falando ou, dito de outro modo, que imagem de mundo é esta que podemos identificar na poeta, para a qual o cinema pode ser uma metáfora. Em segundo lugar, precisamos pensar que o cinema, enquanto metáfora, supõe a saída para fora de si, que seria uma saída daquilo que é próprio do que chamamos literário. Ou seja, ao propor a tese de que o cinema é uma metáfora de mundo para Garcia, estamos situando esta metáfora numa abertura.

João Alexandre Barbosa, em *A metáfora crítica* (1974), lança a seguinte pergunta: "por que exatamente em certos momentos da História (como o nosso) a indeterminação, a abertura, se instalam nas artes de modo predominante?" (1974, p. 40). Esta pergunta é um bom ponto de partida para nossa questão, pois a obra de Garcia se situa nesta perspectiva de abertura e indeterminação. "Como vincular metalinguagem, abertura e contexto?" (Barbosa, 1974, p. 40), pergunta também o autor pensando na poesia moderna.

Estas questões levantadas por Barbosa são trazidas aqui para pensar especificamente a relação entre poesia e cinema na obra de Garcia, levando em consideração algumas de suas principais características: expediente crítico-reflexivo, metalinguagem e autorreflexividade, presença do deslocamento como uma questão central e poética da denotação, caracterizada pela presença de um expediente de narratividade e descritividade.

Como vincular o expediente crítico-reflexivo de Garcia em sua relação com o cinema? E como esta vinculação se relaciona com o contexto em que se insere e de que fala esta poesia?

... a questão está em saber de que forma a auto-referencialidade (e sua vinculação com o a estrutura aberta da obra de arte contemporânea) responde ao desígnio de representação da realidade que, num certo momento cultural, encontra-se sob suspeita. ... na verdade, metalinguagem, abertura e contexto são termos capazes de servir para uma caracterização do poema moderno na medida mesmo em que se pretende explicar a recusa da representação. Ou sua crise. [...] a auto-referencialidade não apenas responde ao 'desígnio de representação da realidade' como ainda desde que se inclui a reflexão de um contexto sob suspeita, inventa um modo peculiar de compreensão do real (Barbosa, 1974, p. 41).

No caso de Marília Garcia, podemos afirmar que a vinculação entre autorreferencialidade¹⁷ e abertura é o que caracteriza a relação poesia-cinema.

Quando buscamos entender o que poderia caracterizar a abertura na obra de Garcia, pensamos de maneira mais direta no cinema. Em como ela faz do cinema um outro de sua própria poesia como forma de pensar o mundo e pensar a si mesma. Mas a abertura também concerne ao que Barbosa (1974) chama de contexto. A abertura ao cinema é o modo pelo qual o contexto emerge na superfície do poema. Ou seja, a abertura não é somente o salto em direção a uma outra arte, mas o que deste "contexto sob suspeita" podemos acessar a partir desta operação que a poesia da autora realiza. É isto que determina, em Garcia, seu "modo peculiar de compreensão do real".

Barbosa (1974) fala da crise da representação num momento anterior ao da poesia de Garcia. O que ele situa como contexto sob suspeita naquele momento não é exatamente a época na qual a poeta escreve e da qual fala. No entanto, esta crise vem se atualizando, na medida em que se atualizam também as tecnologias da imagem técnica. O cinema, no entanto, ainda não deixou de representar um ponto de origem desta crise.

¹⁷ No caso específico de Marília Garcia, estendemos a noção de autorreferencialidade proposta por Barbosa (1974) para o expediente crítico-reflexivo da poeta como um todo, pois sua autorreferencialidade está contida neste expediente reflexivo mais amplo.

Desde que passam a existir, como consumo, o Cinema e a Fotografia, por exemplo, alteram basicamente o que se possa ainda chamar de realidade no poema ou na Pintura. Perdendo sua aura, o poema ou o objeto plástico passam a exercer funções também dessacralizadas e, o que é mais, são levados a reconsiderar os seus próprios processos de representação (Barbosa, 1974, p. 45).

Para pensar na obra de Garcia é preciso atualizar a historiografia da imagem técnica. Não estamos mais em presença apenas da imagem de cinema e da imagem fotográfica tal qual circulavam na primeira metade do século XX. Hoje a imagem técnica é ubíqua e se faz presente por meio dos regimes de virtualização e digitalização. É este o "contexto sob suspeita" em que a poesia de Garcia está inserida, o contexto de um mundo que perdeu sua imagem. No entanto, esta crise não apresenta uma ruptura, mas continuidade daquilo que Octavio Paz (1996) definiu como uma perda da imagem do mundo na experiência moderna:

Se o mundo como imagem se desvanece, uma nova realidade cobre toda a terra. A técnica é uma realidade tão poderosamente real - visível, palpável, audível, ubíqua - que a verdadeira realidade deixou de ser natural ou sobrenatural: a indústria é nossa paisagem, nosso céu e nosso inferno.

[...]

A técnica não é nem uma imagem nem uma visão do mundo: não é uma imagem porque não tem por objeto representar ou reproduzir a realidade; não é uma visão porque não concebe o mundo como figura, e sim como algo mais ou menos maleável para a vontade humana. Para a técnica o mundo se apresenta como resistência, não como arquétipo: tem realidade, não figura. Essa realidade não se pode reduzir a nenhuma imagem e é, ao pé da letra, inimaginável (Paz, 1996, p. 102-103).

Se a técnica, de um modo generalizado, já estava na origem da crise da representação (na primeira metade do século XX), ao pensarmos, de modo mais específico, no alcance da imagem técnica, veremos que esta crise se intensifica no século XXI. A crise da representação converteu-se em crise da imaginação ("o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens" (Flusser, 2009, p. 9)). A dificuldade que se impõe, hoje, não é (apenas) a de representar este mundo em que vivemos, mas de imaginá-lo. De decifrar e conceber novas imagens, pois a saturação da imagem técnica faz parecer que tudo já foi imaginado, tudo já foi, invariavelmente, representado.

Deste modo, se o cinema funciona como uma metáfora de mundo para Garcia, como vimos anteriormente, é porque este mundo no qual seu sujeito poético se encontra é um mundo que perdeu sua imagem. Se a saturação da imagem técnica nos impossibilita de imaginar o mundo, talvez caiba à poesia esse poder imaginativo e o cinema, por configurar uma imagem literal, pode atuar como um dispositivo para isso.

O efeito de metáfora na obra da autora se dá, no entanto, justamente por aquilo que seria seu oposto: a literalidade. A literalidade das imagens descritas é o que faz parecer que o sujeito poético está no mundo como se vivesse num filme. Se o cinema configura esta metáfora é antes porque as descrições literais de imagens que a poeta nos oferece se inscrevem, como já observamos, num circuito de indiscernibilidade entre real e representação.

Ao nos oferecer descrições literais de imagens, Garcia está por um lado afirmando a recusa da metáfora como figura poética, e por outro está produzindo novas imagens por meio de descrições verbais que têm como propósito imaginar e apresentar um mundo sem imagem.

De novo: não se trata de dizer que quando lemos essas descrições parece que estamos vendo um filme. Isto também ocorre, mas apenas como efeito do que efetivamente se passa: é o próprio sujeito poético de Garcia que anda no mundo como se este mundo fosse um filme. É a própria experiência contemporânea de estar no mundo que se funda numa indiscernibilidade entre real e representação.

Pensemos nos termos de um circuito onde existe um *input* e um *output*. O que chamamos de *input* é o real, a experiência vivida que permite à poeta construir sua imagem de mundo. O *input* é o mundo fragmentado, experiência descentralizada de viver num mundo que perdeu sua imagem. O *output* são suas descrições literais, imagens denotativas que não representam, mas mostram, registram a experiência vivida. Se o mundo perdeu sua imagem, à poesia só resta tentar reconstruir esta imagem por meio da denotatividade. Dizer aquilo que não pode mais ser visto e fazê-lo visível novamente.

A técnica liberta a imaginação de toda mitologia e coloca-a frente ao desconhecido. Faz com que ela se defronte a si mesma e, diante da ausência de toda imagem de mundo, leva-a a configurar-se. Essa configuração é o poema. Fixado sobre o informe, tal como os signos da técnica, e como eles em busca de um significado incessantemente elusivo, o poema é um espaço vazio, mas carregado de iminência. Ainda não é a presença: é um conjunto de signos que procuram o seu significado e que não significam outra coisa além de ser procura (Paz, 1996, p. 104).

Em Garcia, esta reconfiguração produz imagens que não pretendem significar nada além delas mesmas e buscam *apresentar* o movimento, em vez de representá-lo. Neste sentido, uma crise da imaginação é também uma crise da metáfora. Pois o que é a metáfora se não uma imagem que o poeta imagina para dizer uma coisa falando de outra? Como falar com metáforas sobre um mundo que perdeu sua imagem?

Mas para que estas descrições literais de Garcia se tornem efetivamente um tipo de imaginação é necessário que haja algo mais. Senão estaríamos apenas diante de uma imagem

indireta que seria, ainda, somente *mais uma* imagem. O que torna as descrições literais da poeta verdadeiras novas imagens, produto da imaginação, e que as inserem neste circuito em que o cinema atua como metáfora é que são, precisamente, imagens *de* movimento (deslocamento), ou seja, análogas às imagens audiovisuais, já que o cinema, a primeira das tecnologias audiovisuais, é a imagem-movimento em sua origem. A autora concentra sua criação poética em descrever imagens de um tipo de acontecimento da vida comum que também foi colocado em crise pela ocupação violenta da imagem técnica: a possibilidade de se deslocar.

Aqui, claro, há uma contradição, pois qualquer um poderia argumentar que os avanços tecnológicos ampliaram as possibilidades de deslocamento. Isto, logicamente, é um fato. Mas a crise da mobilidade da qual falamos aqui não se trata do deslocamento em si, da possibilidade de percorrer um trajeto, de ir de um ponto a outro. Falamos de uma crise daquilo que é o propulsor do deslocamento, que é, novamente, a possibilidade de imaginar lugares que não conhecemos, mundos ainda por visitar, espaços próximos e distantes, que só são percebidos porque não sabemos de sua existência ou, pelo menos, não temos uma imagem de como são.

Como vimos com André Parente (1996, p. 17), a transparência do audiovisual tende a substituir a transparência de nossos percursos e podemos, potencialmente, ver qualquer lugar do mundo na velocidade de um clique. Ao mesmo tempo, se efetivamente nos deslocamos, a paisagem muitas vezes é a mesma:

Vivemos num mundo onde tudo circula. Tudo deve circular o mais rapidamente possível: os veículos, os enunciados, as imagens, as informações, os homens. No entanto, tudo parece estar no lugar, todas as diferenças se anulam, tudo se tornou intermutável. Os homens fazem viagens imóveis, como se eles mudassem de lugar para evitar uma mudança de 'clima', assim como os pássaros migratórios. Os turistas, por exemplo, trasladados nos mesmos tipos de aviões e ônibus, confrontados com os mesmos tipos de janelas de hotéis e motéis, veem imagens-clichês, mil vezes vistas nas telas de TV, nos outdoors, nos prospectos turísticos (Parente, 1996, p. 17).

A crise da mobilidade diz respeito a uma crise da subjetividade que tem na presença da imagem técnica um mediador constante, cujo efeito é uma homogeneização das experiências reais, daquilo que vemos e percebemos mesmo quando viajamos para os locais mais distantes. É antes uma crise da percepção, que deriva numa crise da própria possibilidade de ação do sujeito no mundo. E Garcia trata desta crise de maneira explícita:

neste momento que vivemos
de espaços abertos e infinitos
em que o mundo está cheio de linhas cruzadas e cabos submarinos que se deslocam
e ondas que atravessam (5)
dos pontos mais distantes —

além dos raios muitos raios coloridos transparentes e invisíveis
 e dados sendo transmitidos com sons
 e imagens
 e a poeira se dispersando por todo (10)
 canto uma poeira cinza e colante

— nesse momento de superfícies abertas como lidar com a impossibilidade
 de sair do lugar?
 seria mesmo o mundo plano? ou em vez disso uma superfície (15) acidentada cheia
 de barreiras
 muros comportas fronteiras
 e linhas demarcadas que podem conter o fluxo?
 (Garcia, 2017, p. 79)

Os “espaços abertos e infinitos” (verso 2), as “linhas cruzadas” (verso 3), as “ondas que atravessam” (verso 5), os “raios coloridos, transparentes e invisíveis” (verso 7) e os “dados sendo transmitidos com sons/ e imagens” (versos 8 e 9) dão a dimensão deste mundo das tecnologias digitais e da virtualidade potencial.

Não se trata, no entanto, de uma impossibilidade efetiva de se deslocar, mas de uma impossibilidade de perceber, de se conectar, de estar presente nos lugares e espaços que percorremos, justamente pois nossa percepção, nosso ato de ver, está colonizado pela presença ubíqua da imagem técnica. É antes o próprio fluxo de vida no mundo sensível que está em questão, que está sob influência do *pathos* da conectividade.

Garcia buscará responder a esta questão em diferentes momentos e por meio de diferentes estratégias poéticas. Neste momento, o que nos interessa é como a descrição de imagens de deslocamento de um sujeito poético em constante movimento é um modo de pensar esta questão. Mais que isso: um modo de criar possibilidades de deslocamento.

É neste interesse em pensar o deslocamento, em problematizar as formas de perceber o tempo e o espaço no contexto contemporâneo que reside a relação metafórica com o cinema. Por que? Em primeiro lugar, porque o cinema é, ele mesmo, uma imagem-movimento. E por nos oferecer imagem e movimento de forma indissociada, configura um meio privilegiado para pensar a crise da mobilidade na atualidade, que na prática é uma crise da percepção, cuja origem está na colonização de nossas subjetividades pela infiltração da imagem técnica em todos os domínios de nossa vida.

Em última instância, Garcia está interessada em produzir, por meio da poesia, movimento. O deslocamento é a grande questão de sua poesia, e ele assume diferentes funções: é imagem poética, é procedimento de criação, é conceito teórico-crítico. O cinema, por ser uma imagem-movimento, pode justamente cumprir essa função de metáfora em relação à experiência contemporânea. Pois estar no mundo é como estar num filme, e não sabemos mais

distinguir real e representação, imagem de imaginário. Isto ocorre porque "o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos" (Flusser, 2009, p. 14).

Como já mencionamos, o cinema apresenta uma relação de origem com todas as atuais formas de imagem técnica, em especial com o que hoje chamamos de audiovisual. Compreendemos audiovisual como aquilo que designa todas as formas de imagem em movimento para além do cinema compreendido no âmbito de suas dimensões técnicas, materiais, culturais, mercadológicas, englobando todas as outras materialidades e tecnologias capazes de produzir e veicular imagens em movimento. E se essa crise da mobilidade em nossa época é produto da presença generalizada do audiovisual, é antes porque o próprio cinema, em sua origem, apresenta uma ligação com a própria ideia moderna de movimento.

O cinema constitui essencialmente essa arte industrial alinhada a uma concepção moderna de movimento, na qual "a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituiu a dialética das poses" (Deleuze, 2018a, p. 17). Sua condição mecânica lhe permitiu ser o "sistema que reproduz o movimento em função do instante quaisquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar impressão de continuidade" (p. 18).

Esta concepção do movimento coloca em evidência a própria natureza mecânica do aparato cinematográfico, de modo que Deleuze vai associá-lo aos meios de transporte:

poderíamos conceber uma série de meios de translação (trem, carro, avião...) e, paralelamente, uma série de meios de expressão (gráfico, foto, cinema...): a câmera surgiria, então, como um transdutor, ou melhor, como um equivalente generalizado dos movimentos de translação (Deleuze, 2018a, p. 17).

Se o cinema se filia a essa linhagem moderna das várias tecnologias produtoras de movimento, em especial os meios de transporte, como podemos, então, pensar a relação poesia-cinema-deslocamento em Garcia quando nos deparamos com um poema que narra uma viagem de trem, como é o caso do livro *Engano Geográfico* (2012)?

Para isso, precisamos voltar a uma questão colocada logo no início desta seção: a dimensão sígnica do cinema.

[...] imagens são signos. Os signos são as imagens consideradas do ponto de vista de sua composição e de sua gênese. É a noção de signo que sempre me interessou. O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a 'fazer cinema' (Deleuze, 2013, p. 87).

Se podemos afirmar que há uma ligação entre cinema e deslocamento na poesia de Garcia, é porque o movimento — que pressupõe o deslocamento — é o signo primordial do cinema, pois o movimento está contido na composição das imagens e em sua gênese. E se a gênese do cinema coincide com a gênese da perspectiva moderna de deslocamento, colocando lado a lado com as tecnologias de determinados meios de transporte (e aqui pensamos especificamente no caso do trem), a própria imagem do meio de transporte pode ser compreendida também como um signo que remete ao cinema.

Talvez não seja uma coincidência que o evento que entrou para a história como o surgimento do cinema tenha sido justamente a exibição de uma imagem em movimento de um trem. A primeira exibição pública e paga de cinema aconteceu em 28 de dezembro de 1895, no Salon Indien do Grand Café, em Paris, quando os irmãos Lumière apresentaram ao público uma série de curtas-metragens captados pelo cinematógrafo, seu aparelho cinematográfico. Entre os filmes exibidos estavam *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (A Saída dos Operários da Fábrica Lumière)*, *Le Déjeuner de bébé (O Almoço do Bebê)* e *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (Chegada do trem à estação)*, sendo este último, segundo relatos da época, o que causou maior impacto no público.

O filme, projetado no fundo do salão do café, consistia em um único plano de menos de um minuto que enquadrava um trem chegando à estação. O enquadramento diagonal do trem, como se viesse em direção aos espectadores, teria assustado aqueles que estavam assistindo. Este acontecimento serve bem como um mito de fundação¹⁸ do cinema não apenas porque faz convergir a tecnologia do cinematógrafo com a tecnologia do movimento dos meios de transportes, mas também porque, considerando os relatos da reação de espanto dos espectadores, coloca em evidência a indissociação entre real e representação, que, segundo Jean-Claude Bernadet (2006, p. 12), estaria muito mais relacionada ao espanto com a própria ilusão do que com a possibilidade de estarem realmente diante de um trem em movimento.

Deste modo, se o cinema pode ser uma metáfora do mundo para Garcia, é precisamente porque ele é uma imagem-movimento. Se o cinema se faz sob o signo do movimento e o deslocamento é a grande questão da poesia da autora, ele atua, em sua dimensão sónica, como uma imagem síntese tanto da experiência de estar no mundo como na experiência poética (*input*

¹⁸ O evento ficou registrado na história como o nascimento oficial do cinema, sobretudo por seu caráter público e comercial. No entanto, apesar de sua importância simbólica, a sessão não pode ser considerada, a rigor, como a invenção do cinema. Antes dos Lumière, outros inventores, como Thomas Edison, Émile Reynaud e Eadweard Muybridge, já realizavam experiências com imagens em movimento e uma série de dispositivos ópticos já circulava ao longo do século XIX.

e *output*). E é a partir desta relação que podemos identificar e estabelecer relações específicas com determinados filmes e determinadas imagens de cinema. Pois, se a relação geral da poesia de Garcia com o cinema se faz sob o signo da imagem-movimento, é porque este regime é também um aspecto geral do cinema, uma característica fundamental. Mas quando observamos o *output* (a forma mesma dos poemas), esta relação se complexifica e estabelece conexões que se inscreveram, como veremos mais adiante, no regime de imagem-tempo.

Poderíamos ainda pensar em muitas formas pelas quais os signos do trem e do cinema coincidem: o trilho do trem, que se assemelha a imagem da película; o movimento das rodas que facilmente se sobrepõe ao movimento do projetor; as imagens na janela que passam à semelhança da película que corre no projetor¹⁹.

Vimos já que, em *20 poemas para o seu walkman*, Garcia coloca o movimento no interior de sua poesia. Agora, vamos observar como a produção de movimento ocorre quando tratamos de um poema cujo movimento se dá por meios de transporte, e não pelo deslocamento a pé pela cidade. Que novas imagens podem surgir? Que conexões estas imagens estabelecem com o cinema e com a noção de deslocamento? Assim como *20 poemas...*, *Engano Geográfico* parece querer dar conta de mostrar uma realidade que se mostra como fragmento. Ao invés de representar, mostrar: a realidade é como um filme, uma coleção de frames, fragmentos de imagens.

É a partir desta perspectiva que coloca tanto o cinema quanto o trem sob o signo do deslocamento que queremos analisar o livro *Engano Geográfico*. O livro apresenta um único poema longo, que narra de modo intensamente fragmentado uma viagem de trem feita pela poeta-personagem pelo interior da França, cujo destino final é uma visita ao poeta Emmanuel Hocquard. A viagem, cujo “trajeto é permeado de direções contrárias, hesitações e deslocamentos a que falta um eixo central, formando, semântica e estruturalmente, a cartografia de um descaminho” (Heringer, 2012, p. 141), é contada em três tempos. Começa com a partida da estação de trem em Barcelona com destino ao interior da França. Nesse primeiro momento o acontecimento narrado é a própria viagem. Na segunda parte, a poeta chega ao seu destino e

¹⁹ Vale mencionar aqui que esta coincidência foi explorada nos primórdios das atrações populares baseadas em tecnologias de imagem em movimento por meio do *Hale's Tour*, uma atração cinematográfica criada por George C. Hale por volta de 1905, que simulava uma viagem de trem. O público se sentava em uma cabine montada como um vagão ferroviário, enquanto filmes eram projetados do ponto de vista de uma locomotiva em movimento. A cabine tremia e sons de trilhos eram reproduzidos, criando uma experiência imersiva. Popular em feiras e centros urbanos, o *Hale's Tour* é um exemplo precoce do uso do cinema como espetáculo sensorial e antecedente dos simuladores modernos.

a história gira em torno de sua experiência na casa de Emmanuel Hocquard. Por fim, o poema retoma a narrativa da viagem, agora no caminho de volta.

Aparentemente escrito em um único fluxo, a feitura do poema coincide com o tempo da viagem. Os versos livres sem quebra de estrofes parecem seguir o próprio movimento ininterrupto do trem, sensação que se prolonga na leitura do poema. Também a própria diagramação do livro se espelha, de algum modo, na presença da viagem de trem: o poema ocupa apenas a página direita, deixando a esquerda sempre em branco. O poema entra e sai sempre pela direita, deixando ao seu lado esquerdo, alinhado, uma página em branco, tal como uma janela, por onde se atualizam as paisagens que o poema, como um trem em movimento, faz surgir.

Se *Engano Geográfico* pode ser lido/pensado como um filme, este filme adquire, como aponta Pablo Simpson (2013) em “‘Um jogo de mapas’ ou sobre Engano geográfico de Marília Garcia”, a forma do *road movie*:

[Marília Garcia] leva o leitor consigo por ‘tantos quilômetros’, como num *road movie*, pelos quais vão se trilhando, contudo, através das geografias francesa e espanhola, vários caminhos: sensoriais (a música da companhia dos trens, o cheiro das ruas, a cor dos ônibus), da percepção do tempo (‘tinha cinco minutos para falar’, ‘vendo o mar daquela torre a 26 minutos dali’), do diálogo com o outro, das interrupções (do trem e da reflexão sobre a linguagem), de leituras, memórias e epifanias breves (Simpson, 2013, p. 77).

Destes vários caminhos que Simpson aponta, gostaríamos de destacar os que ele chama de sensoriais, pois acreditamos que é a partir deles que os outros se desenham. Observemos a sequência de versos que abre o livro:

é um engano geográfico estar aqui
 ele diz deste lado
 do mar você deve chamar limão de lima
 é um fato geográfico diz
 mas sabe que na verdade fala de um erro de deslocamento (5)
 lembra daquela vez
os campos cobertos de neve
 enquanto o trem corria na direção contrária?
 mas agora era diferente
 você poderia ter saltado ali em vez de percorrer (10)
 tantos quilômetros para dentro da **floresta verde negra branca**
 isso era o que pensava na volta
depois a musiquinha da companhia de trens
aquele "da-dara" durante o dia inteiro
barcelona nunca estivera tão ensolarada (15)
era a terceira pessoa que via usando
azul-piscina sobre a pele queimada
 este podia ser um sinal mas apenas se estivesse mesmo ali

o cheiro das águas
 o cloro nos lagos
não quer ver o acidente na estrada
apenas uma fresta pela cortina
o sol uma listra na perna
 (Garcia, 2012, p. 11, grifos nossos) (20)

Os quatro primeiros versos dão a tônica de relato de viagem do livro, não falam, em princípio, do deslocamento, mas colocam em cena uma personagem em situação de deslocamento, ideia que ganha força especialmente no terceiro verso. Do sexto ao décimo primeiro verso, a poeta-personagem, num início de diálogo, insere na narrativa uma situação de rememoração que, marcada pelo tempo verbal (futuro do pretérito), aponta para um desejo de mudança da situação vivida ou, pelo menos, para um reconhecimento de que algo podia ter sido vivido de outro modo. O décimo segundo verso (“isso era o que pensava na volta”) muda novamente o tempo da ação e a traz para o presente. Mas qual presente? O presente da viagem, que é uma viagem de volta de algum lugar que ainda não sabemos.

O que temos, então, é uma personagem que está numa viagem, percorrendo um trajeto (de volta) e que, durante o percurso, rememora outra viagem. O que queremos destacar nesta dinâmica é que tanto a lembrança (aquilo que ocorreu ou poderia ter ocorrido no passado), quanto a viagem (que ocorre no presente) são descritas como um conjunto de imagens e sons (versos em destaque), são imagens que a personagem viu/vê durante os trajetos, seja da viagem do passado ou do presente.

É por meio das descrições literais de imagens e sons que nós, leitores, conseguimos perceber que estamos diante de um sujeito em viagem, em deslocamento. Notem que a personagem não diz diretamente que está em viagem, mas faz a viagem acontecer na medida em que descreve aquilo que o deslocamento permite acessar pelos sentidos (a sensorialidade de que fala Simpson). Isto fica evidente nos versos 6, 7 e 8: “lembra daquela vez/ os campos cobertos de neve/ enquanto o trem corria na direção contrária?” (Garcia, 2012, p. 11). As imagens vêm antes do deslocamento, elas estão lá e *enquanto* elas existem o trem corre. Ou seja, Garcia cria um tipo de descrição na qual o movimento (deslocamento do trem) advém da presença das imagens sensoriais, que funcionam como imagens óticas e sonoras puras, pensando na definição de Deleuze.

Estas, por sua vez, são imagens diretas do tempo, ou seja, operam (no cinema, mas também no poema da autora) como um modo de apresentar a percepção do tempo: enquanto os campos de neve existem a viagem acontece, o tempo do deslocamento do trem é o tempo da existência dos campos de neve.

Para Deleuze (1992), é com a virada do cinema clássico para o cinema moderno — que coincide, mais ou menos com o período da Segunda Guerra Mundial — que passam a surgir no cinema imagens diretas do tempo. Deleuze as chamou dessa forma porque entendia que essas imagens não apresentavam uma função narrativa tão clara e objetiva, não estavam necessariamente a serviço de garantir a cadeia de causa e efeitos, modelo narrativo que era, até então, o tipo de representação que vigorava no cinema, sobretudo o hollywoodiano.

Vimos que a imagem-movimento caracteriza um aspecto essencial do cinema: sua capacidade de ser ao mesmo tempo imagem e movimento. No entanto, a imagem-movimento define também um regime de imagem que teve lugar num determinado período histórico: o cinema clássico. Em oposição a este regime está o regime da imagem-tempo, que definiria o cinema moderno. Assim, Deleuze concebe "o corte entre as duas eras sobre uma rigorosa ontologia da imagem cinematográfica" (Rancière, 2001, p. 2). Deleuze (1992) define os dois regimes:

um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo...). E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir. Precisamente porque o cinema colocava a imagem em movimento, possuía meios próprios para se deparar com esse problema dos dois regimes (Deleuze, 2013, p. 90).

Podemos dizer que o regime de imagem-movimento se concentra naquilo que convencionamos chamar de cinema clássico. O cinema, obviamente, já nasce moderno, mas em seus primórdios, em sua pré-história, Deleuze entende que predomina o regime da imagem-movimento, em que a representação do tempo é indireta, pois está a serviço da síntese narrativa, que por sua vez tem como princípio representar uma visão de mundo, uma ideia de verdade. É o cinema hollywoodiano que mesmo em sua diversidade de gêneros representa os valores sobre os quais a sociedade americana se funda, mas é também o cinema soviético de Eisenstein, cuja síntese de mundo é a dialética do socialismo. Segundo Rancière (2001), o cinema da imagem-movimento opera

segundo a lógica do **esquema sensório-motor**, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens dentro de uma lógica de montagem análoga àquela do encadeamento finalizado das percepções e das ações. A imagem-tempo seria caracterizada por uma ruptura dessa lógica, pela aparição — exemplar em Rossellini — de situações **ópticas e sonoras puras** que não mais se transformam em ações (Rancière, 2001, p. 2).

A virada da imagem cinematográfica fundava-se na perda da crença no próprio mundo (e, por consequência, na perda de uma imagem de mundo, pensando nos termos de Octavio Paz (1996)). Essa perda de uma crença no mundo coloca em crise o próprio esquema da imagem-movimento, pois perde-se também a crença na possibilidade de mudança de uma situação global através da ação, comprometendo todo o esquema baseado nos encadeamentos de ação-reação (Deleuze, 2018a):

Em primeiro lugar, a imagem não remete mais para uma situação globalizante ou sintética, mas para uma situação dispersiva. [...] Em segundo lugar, o que se rompeu foi a linha ou a fibra de universo que prolongava os acontecimentos uns nos outros, ou assegurava a junção das porções de espaço (Deleuze, 2018a, p. 307).

Em suma, a crise colocava em xeque a própria noção de representação de uma verdade globalizante, de um mundo que se apresentava como imagem orgânica, pois havia uma desconfiança da própria noção de verdade e do real poder de transformação de uma situação pela ação do indivíduo.

Assim, a imagem-tempo vai fundar um cinema moderno, oposto à imagem-movimento, que era o cerne do cinema clássico. Entre as duas se colocará uma ruptura, uma crise da imagem-ação, ou ruptura do ‘elo sensorio-motor’, que Deleuze associa à ruptura histórica da Segunda Guerra mundial, engendrando situações que não levam mais a alguma resposta adequada (Rancière, 2001, p. 2).

A crise da representação para o cinema faz com o que o cinema se volte para a apresentação. Apresentar a realidade, não mais representá-la. A crise do modelo da imagem-movimento teve lugar, portanto, após a Segunda Guerra Mundial e apresentou razões tanto de cunho social, político e econômico como de questões internas à arte, à literatura e ao cinema (Deleuze, 2018a). Por isso as imagens passam a ser imagens diretas do tempo.

Portanto, essas imagens teriam a qualidade de valer por si mesmas enquanto imagens, sem que precisassem desencadear uma ação narrativa. Uma ação narrativa é, materialmente falando, um movimento na imagem. Deste modo, se puderam surgir no cinema imagens que não tivessem por função desencadear um movimento, isso significava, para Deleuze (2018a), que o cinema passava a mostrar o tempo enquanto tal, sem estar subjugado pela ação narrativa, pela necessidade de uma síntese diegética. Passaram a surgir imagens puramente descritivas, que tinham como principal efeito apresentar uma experiência visual ou sonora, por isso imagens óticas e sonoras puras, ou sonsignos e opsignos.

Engano Geográfico está repleto destes tipos de imagens, que operam no poema precisamente como um modo de apresentar a percepção e passagem do tempo, que, como aponta Simpson (2013), é reforçada pela menção direta a marcadores de temporalidade. Esta situação já se colocava em *20 poemas para o seu walkman*, mas nele havia, além das descrições das imagens óticas e sonoras puras, a menção ao universo fílmico, o que nos permitiu levantar a hipótese de uma indiscernibilidade entre real e representado. *Engano Geográfico* suprime a menção direta ao universo semântico do cinema, mas subsiste a imagem do deslocamento (uma imagem-movimento), que é uma imagem indireta, produzida pelo conjunto das descrições óticas e sonoras puras. É precisamente a definição da imagem-tempo:

É possível dizer que, depois da guerra²⁰, uma imagem-tempo direta tenha se formado e sido imposta ao cinema. Não queremos dizer que não haveria mais movimento, mas que, assim como havia ocorrido há muito tempo na filosofia, uma inversão foi produzida no entrelace movimento-tempo: não é mais o tempo que se entrelaça ao movimento, são as anomalias de movimento que dependem do tempo. Em vez de uma representação indireta do tempo que decorre do movimento, é a imagem-tempo direta do tempo que decorre do movimento, é a imagem-tempo direta que comanda o falso movimento (Deleuze, 2016, p. 286).

As imagens óticas e sonoras puras, justamente por serem imagens diretas do tempo, podem atuar tanto como imagens vistas pela personagem no presente, enquanto se desloca, quanto imagens que a viagem a faz recordar, como vimos no trecho que abre o livro. Isto ocorre porque no regime da imagem-tempo a montagem “procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos” (Deleuze, 1992, p. 86), o que se manifesta de maneira exemplar na narrativa fragmentada de *Engano Geográfico*. Os cortes irracionais são as interrupções das quais fala Simpson (2013), que funciona como um tipo de quebra que alterna a temporalidade da lembrança com a da própria viagem.

Neste sentido, podemos observar como certas imagens se repetem e se reencadeiam, às vezes com mudanças sutis na escrita dos versos, em diferentes momentos da narrativa, como é o caso da “musiquinha da companhia de trens/ aquele ‘da-dara’”, e também o “barcelona nunca estivera tão ensolarada”, que funcionam como *leitmotifs* visuais e sonoros que pontuam o trajeto da personagem-poeta fazendo a ponte para o reencadeamento mútuo entre que acontece no presente na viagem e o passado da memória.

²⁰ Embora o cinema da imagem-tempo tenha surgido no contexto da Segunda Guerra Mundial (tanto na Itália com o Neorrealismo Italiano, quanto no Japão com Yasujiro Ozu), não fica restrito a este contexto, mas se prolonga em outras escolas e movimentos cinematográficos do século XX, pois ele configura um novo modo de fazer cinema. Os dois regimes, imagem-movimento e imagem-tempo, coexistem e ainda operam no cinema e, por meios distintos, em outras artes, como na poesia de Marília Garcia.

Deste modo, não importa se são imagens que de fato a personagem vê ou se são imagens que imagina, o que importa é que *no* poema, na forma como ele é escrito, o que lemos são descrições de imagens e sons literais. Na verdade, as imagens que aparecem no poema e que remetem a um pensamento ou lembrança, que o sujeito lírico acessa *porque* está em viagem, têm um papel muito importante para efetivar a denotatividade contida no poema. Elas não são menos literais porque não correspondem a uma imagem de fato vista, elas são uma literalização do próprio pensamento. São imagens-lembrança que se atualizam no poema em forma de imagens verbais que apresentam imagens óticas e sonoras puras. Isso mostra que há no poema um jogo no qual, durante a viagem, o que se vê atravessa o que se pensa e vice-versa, como se observa na passagem abaixo, que se passa já na casa do poeta Emmanuel Hocquard:

o banheiro é uma mansarde
aquela janelinha aberta para os campos
você pensa nos áticos espanhóis
mas é em belfast e sobre poltergeist
(Garcia, 2012, p. 27).

A janela, assim como já ocorria em *20 poemas...*, atua como um verdadeiro opsigno, operador da dinâmica entre o que se vê o que se lembra. Deste modo, todo o poema se faz por meio de um jogo entre pensamento e paisagem, interior e exterior, subjetivo e objetivo, também uma das características do regime da imagem-tempo no cinema:

Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter dois polos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos [a janela] e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os polos se comuniquem, e em um sentido ou em outro, asseguram as passagens e as conversões, tendendo sempre para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão) (Deleuze, 2018, p. 22).

Tal indiscernibilidade tem como raiz a própria dinâmica da viagem como um acontecimento que se dá no tempo e no espaço e que tem o potencial de colocar em confronto (ou encontro) duas temporalidades distintas. O tempo cronológico linear da viagem permite um pensamento que mistura tempos e acontecimentos. A escrita, em “marcha veloz, pontuada somente pelo *enjambement*” (Heringer, 2012, p. 141), parece registrar o pensamento ao mesmo tempo em que descreve as imagens que vê.

Ou, talvez, de modo mais preciso: a escrita registra o exato instante em que uma visão — a percepção da coisa externa — engendra um pensamento, uma lembrança. E o que é mais interessante de notar é que a escrita e a forma do poema respeitam, de certo modo, uma certa linearidade, uma sucessão encadeada dos instantes, mas esses instantes, materializados nos

sonsignos e opsignos não respeitam uma passagem do tempo cronológica, pois tais imagens e sons representam o circuito de indiscernibilidade entre objetivo e subjetivo, enquadrando um “mundo/ onde tudo pode vacilar de um instante a outro” (Garcia, 2012, p. 35).

O resultado é uma narrativa absolutamente fragmentária, quase caótica que, ainda que siga uma linha do tempo (viagem de ida, visita, viagem de volta), é contada numa temporalidade confusa, justamente pela prevalência das descrições visuais e sonoras em detrimento de ações encadeadas que seguem uma lógica temporal de causa e efeito: a poeta olha pela janela do banheiro e de repente está num átrio espanhol.

Tudo nos leva a crer que o poema tenha sido escrito durante a viagem de volta²¹ — “era o que pensava na volta” (Garcia, 2012, p. 11), diz a poeta logo na primeira página —, num fluxo que a experiência da viagem de trem possibilita: um tipo de imobilidade móvel, constante, ritmada. O ritmo da escrita (e da leitura) tem o ritmo do trem, e ter o ritmo do trem é tanto ter o ritmo externo do veículo que anda, mas também o ritmo interno do pensamento. Ambos funcionam em fluxo, mas apresentam temporalidade distintas. O primeiro é linear, cronológico; o segundo é fractal, kairológico: o tempo da lembrança, do acaso fundamental:

os mapas podem se sobrepor
e acontecer de se cruzarem rímini
mas combinam antes no deserto do atacama dali a 50 voltas
porque se mapas podem se sobrepor
sabe que o **tempo não dobra**
apenas se vier o acaso fundamental
assim
para nossos espaços se cruzarem
outra vez na vida
e podermos nos encontrar
é preciso um acaso fundamental
sobreponha dois mapas
ignorando as montanhas e os acidentes
e que faça sol
como naquele dia em que o trem seguiu na
direção contrária e que você parta no dia certo
depois de esperar vários anos
ela sabia que era assim
(Garcia, 2012, p. 15, grifos nosso).

O espaço geográfico, sob o signo do mapa, funciona como metonímia para o tempo — o acaso fundamental. “O tempo não dobra” (Garcia, 2012, p. 15), os mapas sim, mas para que

²¹ Com isso não queremos dizer que o poema tenha sido escrito durante a viagem de volta real da poeta Marília Garcia (ainda que possa ter sido), mas que o poema performa, na medida em que a poeta é também a personagem de sua própria narrativa, esse efeito.

os mapas se sobreponham é necessário “esperar vários anos” (p. 15). É preciso um engano geográfico (espacial) e um acaso temporal para que o encontro aconteça.

Aparentemente de modo contraditório, a linearidade do movimento do trem e a passagem cronométrica do tempo (“daqui a 1 hora e 20 minutos chega” (Garcia, 2012, p. 21)) possibilitam um tipo de experiência de ativação da memória que produz uma escrita que procede por descrições de lembranças fragmentada, dispersas, elas mesmo errantes, que embaralham acontecimentos de épocas distintas que se intercalam com as descrições óticas e sonoras que marcam o presente da experiência em si da viagem.

O livro confronta o tempo da viagem (objetivo, linear, cronológico), representado pelos sonsignos e opsignos, ao tempo do pensamento (subjetivo, caótico, kairológico) —, sendo que este último só é possível pela vivência do primeiro. É como se houvesse a necessidade de fazer convergir no ato da escrita estas duas temporalidades distintas: o agora da viagem com a impermanência da lembrança:

o trem atravessando o país
era preciso se acostumar a este mundo
onde tudo podia vacilar de um instante ao outro
(Garcia, 2012, p. 35).

As duas coexistem, pois estão contidas na mesma duração: o tempo do deslocamento. Isso faz com que, em *Engano Geográfico*, o deslocamento seja colocado em cena sob o signo da duração. Um engano geográfico: uma viagem encontra outras viagens, um lugar encontra outros lugares, como mapas que se sobrepõem. Viajar de trem é viajar no tempo e no espaço, é não estar em nenhum lugar, pois se está sempre em movimento, mas ao mesmo tempo estar em todos os lugares (como a imagem da Barcelona ensolarada, que percorre todo o poema), pois o corpo imóvel dentro do veículo viaja pela memória.

Em todo caso, se trata efetivamente de viajar por imagens, pelos sonsignos e opsignos que o poema nos oferece:

todo mundo olhando para cima
um lusco-fusco
e vê
era um eclipse solar
o sol indo para trás do muro
talvez um acaso fundamental pensa
não
era apenas a lua entrando na frente do sol
no meio de uma manhã ensolarada
(Garcia, 2012, p. 21).

...

na estrada os ônibus se cruzando
eles tinham a mesma cor
mas cada um ia para um lado
dois quadrados amarelos em direções opostas
no meio do verde da janela
cheira a tempestade ela diz
o sol brilhava no jardim
(Garcia, 2012, p. 27).

Nestes fragmentos, o que a poeta nos oferece são experiências sensoriais da percepção de luzes e cores. São descrições literais de fenômenos óticos. No primeiro caso, o eclipse, metáfora para o encontro, o “acaso fundamental” (Garcia, 2012, p. 21), é imediatamente desconstruído, restituindo à imagem seu caráter de imagem ótica pura. No segundo, novamente a janela faz a mediação entre quem vê e aquilo que é visto, e os ônibus, que num primeiro momento ecoam a ideia do encontro, são rapidamente reorientados para sua significação literal: “dois quadrados amarelos” (Garcia, 2012, p. 27).

Mas como esta escolha pela literalidade pode ser pensada, em *Engano Geográfico*, como questão própria da linguagem poética? Como podemos pensar a presença de imagens óticas e sonoras puras como um recurso de criação tanto para a poesia quanto para o cinema?

Andréa Catrópa da Silva (2018) situa a poesia de Garcia na corrente francesa identificada como *poesia literal*. Ela aponta que Nathalie Quintan e Emmanuel Hocquard, interlocutores de Garcia (e inclusive traduzidos por ela), são alguns dos representantes desta corrente, em que há

a busca de referências a locais e fatos concretos, que se mesclam a procedimentos criativos advindos de outras linguagens artísticas – como o cinema e a fotografia – para driblar a recorrência de descrições típicas da linguagem poética. Hocquard afirma que ‘a literalidade é vertiginosa como esse tipo de tautologia com duplo gatilho que produz’ (Rabaté, Sermet e Vade, 1996, p. 285). Ela remete a algo que já foi dito ou ocorrido, fazendo com que a escrita seja, simultaneamente à sua origem, também uma cópia (Silva, 2018, p. 314).

Deste modo, o que se observa num primeiro momento é que a literalidade e denotatividade presentes em *Engano Geográfico* cumprem um papel de mostrar a experiência vivida da maneira mais próxima possível de como ela de fato ocorreu. Narra de maneira literal, sem metáforas, numa tentativa de criar uma duplicação do acontecimento real, que inclui a experiência da viagem, mas também a da memória em viagem. Por isso a ideia de que a viagem parece ocorrer enquanto é contada. Mas, se observarmos de perto a noção de literal em Hocquard (2024), veremos que esta proposição está incompleta:

Quando digo que o que eu escrevo é literal, não estou dizendo que me refiro às anedotas vividas por mim (ainda que seja o caso); quero simplesmente dizer que meus enunciados devem ser considerados ao pé da letra, tal como são reproduzidos, preto no branco. Todos os meus livros devem ser lidos como cópias. Eu sou o copiador de meus livros (ver *O método Robinson*) (Hocquard, 2024, p. 35).

Ou seja, para o poeta, a literalidade estaria circunscrita à linguagem, na medida em que “só pode se referir àquilo que é tirado, *ao pé da letra*, da linguagem (oral ou escrita)” (Hocquard, 2024, p. 34). Deste modo, que relação pode haver entre a literalidade, tal como propõe Hocquard, com a literalidade das descrições visuais e sonoras (soonsignos e opsignos) em *Engano Geográfico*?

Victor Heringer (2012) afirma que em *Engano Geográfico* há uma sobreposição (como mapas que sobrepõe) de Garcia com a obra de Hocquard, que estaria manifesta principalmente no modo como um verso engendra outro verso, como no caso de “Barcelona nunca estivera tão ensolarada” que ecoa o verso “nunca a andaluzia esteve tão verde quanto neste ano”, presente no poema “Dois andares com terraço e vista para o mar”, que foi traduzido e publicado por Garcia no livro *Esta história é a minha - minidicionário autobiográfico da elegia [e outros textos]* (Hocquard, 2024a).

Deste exemplo de Heringer (2012), o que poderíamos concluir é que o procedimento da literalidade sofre um leve desvio, uma vez que o que ocorre é mais uma releitura do que uma cópia do verso de Hocquard. Assim, a relação que Garcia traça com Hocquard em *Engano Geográfico* é “menos de apadrinhamento e influência do que mútua fertilização” (Heringer, 2012, p. 147).

Partindo desta perspectiva sugerida por Vitor Heringer, gostaríamos de nos afastar de uma análise concentrada nas referências, menções e transposições que Garcia efetua a partir da obra de Hocquard e pensar sobre o que poderia estar por trás desta escolha pela desmetaforização que mobiliza os dois autores.

A figura do poeta Emmanuel Hocquard²² aparece no livro de Garcia primeiro como personagem, mas também como interlocutor no que diz respeito à recusa da metáfora. E este

²² Emmanuel Hocquard (1940–2019) foi um poeta, tradutor e editor francês, amplamente reconhecido por sua contribuição à poesia contemporânea (final do século XX e começo do século XXI) na França. Sua obra está associada a uma vertente experimental que busca romper com os modelos líricos tradicionais, valorizando a atenção à linguagem, à percepção e à construção do sentido no tempo e no espaço. Sua obra foi objeto da tese de doutorado de Marília Garcia, *A topologia poética de Emmanuel Hocquard* (Garcia, 2010). Garcia também é responsável pela tradução e publicação de diversos textos de Hocquard no Brasil, como o recente livro *Esta história é a minha* (Hocquard, 2024). O livro *Engano Geográfico* foi escrito a partir de uma visita que a autora fez ao poeta em sua casa no interior da França.

duplo papel da personagem Emmanuel Hocquard se complexifica ainda mais quando acessamos a produção teórica de Marília Garcia, já que Emmanuel Hocquard foi também objeto de sua tese de doutorado, que trata da metáfora e da literalidade em sua obra.

No ensaio "Da metáfora, da literalidade: deslocamentos na poesia de Emmanuel Hocquard", Garcia (2017) aponta que a recusa, ou antes a desconfiança, do poeta em relação a metáforas seria porque, para ele, "o tédio com as metáforas se deve ao fato de serem clichês (e todos os clichês se parecem)" (Hocquard, 2002 *apud* Garcia, 2017, p. 79).

Nesse trecho, entendemos que o tédio do autor com as metáforas deriva dos clichês poéticos. Pensando bem, nessa citação, a palavra metáfora serve de metáfora para uma linguagem automatizada ou para um tipo de transporte específico, como o que está presente em determinados poemas de amor, sugerido pelo exemplo dado por Hocquard. O combate aqui, vê-se, volta-se contra o uso da metáfora como clichê (Garcia, 2017, p. 79).

A ideia da metáfora como clichê, não por coincidência, é também explorada por Deleuze (2018a) ao tratar do surgimento do regime da imagem-tempo no cinema, e está no cerne daquilo que ele denomina imagens óticas e sonoras puras. As imagens óticas e sonoras puras são o que primeiro caracteriza aquilo que Deleuze descreve como o regime da imagem-tempo. Este regime, por sua vez, surge a partir da crise do regime da imagem-movimento.

Para Deleuze (2018a), os clichês são imagens (não somente imagens propriamente ditas, como imagens visuais ou imagens verbais presentes nas artes e nos meios de comunicação, mas também imagens mentais) “que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um, e constituem seu mundo interior” (p. 309). Deste modo, os clichês constituem

esquemas sensórios-motores que se instalam na medida em que envolvem os homens e suas civilizações em todo um regime narrativo e numa mobilização existencial com vistas a um fim. Quer dizer, trata-se de uma experiência de realidade totalmente fechada em si mesma, onde não há outro sentido possível e, sobretudo, a perspectiva deste sentido é a recompensa e a justificativa dele um grande princípio transcendente (Guéron, 2013, p. 179).

Os clichês são imagens, sons e enunciados que operam tanto a nível material quanto psicológico, individual e coletivo. O aspecto material constitui uma imagem objetiva (uma peça de um anúncio publicitário ou um ditado popular) e o psicológico manifesta-se na forma de conceitos cristalizados que representam e reiteram os costumes e formam as subjetividades dominantes de um determinado meio e época (o que está na base de todos os preconceitos e discriminações). Em suma, os clichês são fórmulas de pensar, agir e sentir cristalizadas que constituem o *ethos* dominante de uma época ou de uma cultura e que se manifestam também

nas artes e nas linguagens. É aquilo que já está gasto e que não serve mais para pensar e produzir novas formas de sentir e agir no mundo.

Ora, esta definição de clichê vai no mesmo sentido do que, como vimos, Hocquard entende como clichê. A metáfora enquanto clichê é uma imagem já gasta: "em vez de tornar as coisas claras, elas se diluem em aproximações surpreendentes" (Hocquard, 2002 *apud* Garcia, 2017, p. 79). Para Garcia (2017, p. 79), Hocquard "volta-se contra o uso da metáfora como clichê" e, ao invés de negá-la totalmente, estaria na verdade produzindo um distanciamento que permitisse seu uso crítico:

Se pensarmos que a metáfora está no centro da linguagem e que nosso mundo é todo construído a partir de ‘transportes’ deste tipo, caberia dizer que, na tentativa de se afastar do clichê e da metáfora gasta, Hocquard estaria propondo uma espécie de atualização da metáfora, seja pelo humor ou pela identificação de seus mecanismos, com o objetivo de usá-los de outro modo, em contextos específicos. Em outras palavras, sugere-se um descolamento da metáfora do seu uso habitual e gasto para outro uso (Garcia, 2017, p. 80).

É precisamente este princípio que Garcia efetua no fragmento do eclipse, que descrevemos acima. Nele, a imagem do eclipse é oferecida ao leitor como uma metáfora para o encontro, mas é rapidamente desconstruída pelo próprio poema.

todo mundo olhando para cima
um lusco-fusco
e vê
era um eclipse solar
o sol indo para trás do muro
talvez um acaso fundamental pensa
não
era apenas a lua entrando na frente do sol
no meio de uma manhã ensolarada
(Garcia, 2012, p. 21).

O que ocorre é uma negação da metáfora ao desconstruir a conotatividade da imagem e reinvesti-la de sua denotatividade. A imagem de um eclipse é a imagem de um eclipse. A possibilidade da metáfora, no entanto, não é totalmente negada, na medida em que ela está posta textualmente (“talvez um acaso fundamental”), mas sua presença é posta ao lado de sua impossibilidade. Ou seja, o que Garcia faz é mostrar que um enunciado (na forma de conjunto de versos) pode e não pode ser uma metáfora, pode e não pode ser uma imagem literal.

A “tomada de consciência dos clichês” (Deleuze, 2018a, p. 308) foi o que possibilitou, dentre outros fatores, o surgimento do cinema da imagem-tempo. Pôde ser visto primeiro no

cinema americano com Robert Altman e Sidney Lumet, mas se prolongou no Neorealismo Italiano, na *Nouvelle Vague* e em outros filmes ao longo do século XX.

Marília nega o clichê, e a metáfora por consequência, como um modo de estar no mundo. A imagem que surge desta negativa é a imagem inteira e sem metáfora, a imagem literal da coisa. Ainda que ela não se valha, em *Engano Geográfico*, da mesma forma como Hocquard propõe um uso crítico da metáfora, produz um distanciamento da metáfora na medida em que faz surgir também imagens óticas e sonoras puras, descrições literais daqui que vê e ouve.

A imagem ótica e sonora caracteriza uma situação na qual os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os fazem valer por si mesmos. É preciso, portanto, que não somente o espectador, mas também os protagonistas, invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo de uma vida cotidiana preexistente (Deleuze, 2018b, p. 15).

No cinema da imagem-tempo, o “real já não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’” (Deleuze, 2018b, p. 11), ele se refere à profusão das imagens óticas e sonoras que povoam a narração e que muitas vezes não têm uma função narrativa direta, não estão ali para representar alguma outra coisa, estão para significar elas mesmas, para que vejamos elas mesmas, e não algo que estaria por trás da imagem.

Do mesmo modo, podemos pensar que, se não haveria nada por trás da imagem de cinema, numa poesia dita literal não haveria nada por trás das palavras. É precisamente isso o que Andréa Catrópa da Silva (2018) observa a respeito do poeta Michel Deguy, o lírico desta corrente da poesia literal que Garcia se aproxima da seguinte forma:

Nas palavras de Michel Deguy (Rabaté, Sermet, Vade, 1996, p. 295-296, tradução nossa), ‘escrever – não é um mistério. Pensar é falar; falar é escrever’. Assim, para o poeta francês, não haveria nada por trás das palavras, apenas diante delas. E um dos papéis da poesia seria figurar as operações do pensamento e encontrar na matéria um correlato do elemento sensível, uma imagem capaz de demonstrar os esquematismos da capacidade de pensar (Silva, 2018, p. 314).

Desta maneira, o que a escrita produz é uma literalização da viagem por meio das descrições daquilo que se vê e ouve durante o deslocamento, por meio de imagens óticas e sonoras puras.

ao escrever o *engano geográfico*
tomo o poema de emmanuel hocquard
uma narrativa de viagem
como modelo para narrar a viagem que fiz até ele
faço minha viagem com um caderno

pensando no poema dele
 escrevo a viagem e ela acontece
 (Garcia, 2016, p. 39).

Este trecho nos revela o gesto literal de Garcia: escrever um poema que é o correlato do próprio acontecimento da viagem. "Faço minha viagem com um caderno": fazer a viagem acontecer por meio da escrita.

Logo, assim como vimos em *20 poemas para o seu walkman*, em *Engano Geográfico*, percebemos o deslocamento através das imagens que o sujeito poético vê (ou pensa) enquanto se desloca. É por meio da paisagem visual e sonora (seja interna ou externa) que este sujeito acessa durante seu percurso que temos a dimensão do deslocamento.

O ato de se deslocar por meios de transporte constitui uma experiência que carrega uma certa ambiguidade no que diz respeito à relação entre tempo e espaço. Por um lado, estamos imóveis. Sentados dentro de um ônibus, trem, avião ou navio — pode haver movimentos eventuais, mas estamos confinados num espaço —, nossos corpos estão em estado de repouso. Por outro lado, o veículo em que estamos contidos está em movimento, muitas vezes se deslocando em alta velocidade. Esta experiência de estar parado-em-movimento, de estar em "um entre-lugar de uma espera" (Simpson, 2013, p. 83), possibilita uma percepção radical do tempo.

Em *Engano Geográfico*, o que se constrói é um arranjo da linguagem poética que, ao adotar uma representação literal da realidade por meio da descrição objetiva e fragmentária de imagens (imagens óticas e sonoras puras), termina por significar a impossibilidade ou a crise de se representar a realidade por meio da metáfora. Para dar conta do real é preciso ser literal.

As bases da metaforização não estão contidas senão nos relacionamentos internos atingidos pelo exercício que se realiza nos limites da denotação. Para dizer de outra maneira, nomeando o real, mas fazendo-o dependente dessa nomeação [a viagem ocorre ao mesmo tempo em que vai sendo descrita e narrada], não são as associações imagéticas que importam para a significação: esta ressurgiu de um compromisso anterior entre escritor e o acervo instrumental com que pode contar, sem que necessite diluir seus termos ou amolecer as suas opções existenciais (Barbosa, 1974, p. 148)

Na poesia de Garcia a metáfora também se dá nos limites da denotação. O real que ela nomeia, as imagens que descreve têm a significação última de que a vida é como um filme. O real no poema tem valor de imagem técnica. E qual a metáfora? Que o estar no mundo é como estar num filme, que o poema é como um filme. Portanto, é uma "poética da denotação" que faz uma relação metafórica na qual o cinema é o outro da poesia, é a maneira pela qual se vê o mundo.

Uma viagem *dura* um certo tempo e, por estarmos imóveis, apenas recebendo a ação da matéria que nos rodeia, podemos entrar num estado em que nossa percepção também dura. O mundo — a matéria e, portanto, as imagens — move-se ao nosso redor, mas estamos imóveis. Estamos diante de imagens-tempo (versos 2, 6, 8, 9, 18, 10, 21, 24 e 25):

lembra daquela vez
os campos cobertos de neve
 enquanto o trem corria na direção contrária?
 mas agora era diferente
 você poderia ter saltado ali em vez de percorrer (5)
 tantos quilômetros para dentro da **floresta verde negra branca**
 isso era o que pensava na volta
depois a musiquinha da companhia de trens
aquele “da-dara durante o dia inteiro”
 barcelona nunca esteve tão ensolarada (10)
 era a terceira pessoa que via usando
 azul-piscina sobre a pele queimada
 este podia ser um sinal mas apenas se estivesse mesmo ali
 o cheiro das ruas
 o cloro nos lagos (15)
 não quer ver o acidente na estrada
 apenas uma fresta pela cortina
o sol uma listra na perna
 tenta virar de lado mas não dorme
 pega o livro **vai olhando os campos** (20)
as sirenes rodando
 podia ser tarde da noite
 numa batida
 só que ali **o sol**
uma listra na perna (25)
 (Garcia, 2012, p. 11, grifos nossos).

Deste modo Garcia passa da imagem-movimento, como forma de *ver* o mundo, para a imagem-tempo como forma de *fazer ver* o mundo.

3 CAPÍTULO 2 – O DESLOCAMENTO COMO MÉTODO

3.1 *UM TESTE DE RESISTORES*: RECORTAR, REPETIR, DESLOCAR

Agora trataremos do livro *Um teste de resistores* e suas outras relações com o cinema. Este tópico se dedica a explorar as relações concentradas no poema “Blind Light”, que abre o livro e do qual retiramos um dos dois poemas analisados anteriormente, e que, considerando nossa categorização, é um poema que se apresenta, majoritariamente, como um representante do regime crítico-reflexivo.

Trata-se de um longo poema organizado em 25 fragmentos. O primeiro deles não é numerado e funciona como um prólogo que dá o tom testemunhal e autorreflexivo do restante do poema (e do livro). Ao fragmento introdutório segue-se vinte e quatro fragmentos numerados (como os vinte quatro fotogramas do cinema). “Blind Light” é um poema fundamentalmente citacional, e nesse procedimento reside seu método poético:

É nesse contexto de forte intertextualidade que a poeta escreve o poema, que é também uma reflexão sobre a poesia contemporânea, e uma autorreflexão sobre a sua própria criação. Nele, Marília Garcia traça alguns caminhos da sua poética — sempre cheios de indagações — e como esses estão relacionados às suas leituras, a partir de um diálogo com autores, livros, filmes, teoria, artes visuais, procedimentos artísticos, palestras e conversa com amigos. E ela o faz, principalmente, por meio de citações que colaboram para o tom ensaístico do texto. São mais de cinquenta citações referenciadas, algumas em itálico sem referência, e outras diluídas na forma como a autora escreve, apropriando-se de procedimentos artísticos de outros autores (Gonçalves, 2020, p. 467).

Queremos destacar na construção poética as intertextualidades com o cinema e como elas se relacionam com um expediente eminentemente crítico-reflexivo que se concretiza pelo método citacional e produz uma leitura que “desliza para outros tempos e espaços, outros autores e mídias” (Castro, 2018, p. 7). Dos vinte e cinco fragmentos que compõem o poema, seis fazem citação direta ao cinema. Quatro deles são exercícios efrásticos — dois do filme *Pierrot le fou* (1965), de Jean Luc Godard, e dois do filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker. Um deles traz uma citação sobre a montagem do cinema feita por Giorgio Agamben no ensaio “O cinema de Guy Debord” (1995), e um último descreve como ela utiliza fragmentos do filme *Je, tu, il, elle* (1974), da cineasta belga Chantal Akerman, para produzir um vídeo combinando imagens do filme a uma leitura de um poema seu, feito a partir de uma releitura/reescrita de “A teus pés” de Ana Cristina Cesar.

Em todos os fragmentos há a citação direta a filmes, cineastas e pensadores de cinema. Temos uma relação com o cinema baseada num expediente crítico-reflexivo que ainda não havia aparecido. Nestes fragmentos destacados a seguir há uma relação direta com o cinema que se faz pela citação, menção, referência e intertextualidade e, mais especificamente, com conceitos e procedimentos característicos do cinema, como é o caso da *montagem*:

1.
no filme *pierrrot*²³ le fou de jean-luc Godard
tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne
estão fugindo
por uma estrada ensolarada
no litoral sul da (5)
frança
[...]
nesse momento ferdinand se vira
olhando para trás na direção da câmera
e diz – *estão vendo*
ela só pensa em se divertir (10)
marianne se vira também olhando para trás
na direção da câmera
e pergunta para ele – *com quem você está falando?*
ao que ele responde – *com o espectador*
esse curto diálogo de *pierrrot le fou* (15)
contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente (20)
a dimensão da *montagem* no cinema
a mídia que poderia passar despercebida
no produto final
irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo
o que sinto ao pensar em você (25)
ela disse
é um furo
- se penso na poesia
quais recursos ao lado do corte
poderiam contribuir para tornar o poema (30)
um poema
(Garcia, 2016a, p. 13-14, grifos originais)

Depois do poema-prólogo, este é o primeiro fragmento numerado dos vinte e quatro que integram “Blind Light” e nele o sujeito poético lança uma questão que gira em torno da ideia de corte como um recurso para “tornar o poema *um poema*”. O conceito de corte surge a partir de um procedimento cinematográfico no qual a personagem se dirige diretamente ao

²³ Aqui vale frisar que embora Garcia destaque esta cena específica pelo seu potencial de interrupção no fluxo do filme, *Pierrot le fou* é um filme que apresenta características autorreflexivas como um todo, além de apresentar uma narrativa fragmentada e pouco linear, de modo que o espectador está a todo momento experienciando uma sensação de estranhamento em relação a este objeto filmico.

espectador, quebrando a imersão na narrativa, fazendo “um furo” no filme por onde agora o espectador pode perceber que está, justamente, vendo um filme: “a mídia que poderia passar despercebida / no produto final / irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo” (Garcia, 2016a, p. 14).

Neste comentário crítico em forma de exercício efrástico (Frias, 2015, p. 136; 2016, p. 160) do filme de Godard, o que é nomeado e entendido como corte não é, tecnicamente, o que caracteriza o corte enquanto procedimento cinematográfico. Esta questão foi levantada anteriormente no artigo “Écfrase, cinema e filosofia: o ‘poder transmedial’ dos conceitos em *Um teste de resistores*, de Marília Garcia”²⁴ (Santos, 2020). Neste trabalho, defendemos a ideia de que neste poema o conceito e procedimento de corte sofre uma transgressão em relação à sua definição no campo cinematográfico:

Considerando a presença deste estatuto transmedial dos conceitos, é importante observar que no poema em questão há uma transgressão de como o conceito de corte é tradicionalmente utilizado no cinema. Tanto numa perspectiva teórica quanto técnica, quando se fala em corte no cinema fala-se, por um lado, da interrupção da imagem, e por outro, da junção entre um plano e outro. O corte é um procedimento técnico – literalmente cortar o rolo de filme e emendá-lo ou fazê-lo digitalmente – que aparece, para o espectador, como uma interrupção no fluxo da imagem em movimento, ‘uma mudança instantânea de um enquadramento para outro’ (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 744). No cinema narrativo clássico a técnica da montagem cinematográfica baseia-se justamente em tornar os cortes o mais imperceptíveis possível para o espectador de modo que este se mantenha imerso na narrativa (Santos, 2020, p. 80).

Não há corte efetivo na cena do filme que o poema descreve, a cena é um plano sequência, o que nos leva a crer que o que a autora entende por furo, interrupção e corte, tanto no cinema quanto na poesia, não é apenas o ato literal de cortar e interromper, mas o *efeito de corte*: o potencial que certos procedimentos têm de chamar atenção para o próprio aparato de criação artística, seja no cinema seja na poesia. “Dar ao filme sua dimensão de filme” (Garcia, 2016a) ou “tornar o poema um poema”.

Ao procedimento do corte se associa a ideia de *fazer ver a mídia em questão*, seja cinema ou poesia. O efeito de corte, assim entendido, é “uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal” (Agamben, 1998, s.p.). É precisamente esta potência de paragem da própria imagem que, mesmo sem produzir efetivamente um corte, confere à sequência de *Pierrot...* a subtração da narrativa e a consequente tomada de consciência do espectador do aparato técnico do cinema que Garcia

²⁴ Publicado na Revista eLyra. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/327>.

reconhece e deseja trazer para pensar a poesia. O procedimento do corte e o conceito de montagem significam, tanto para o cinema quanto para a poesia, a possibilidade de um ato de criação artística no qual a mídia não desaparece e o meio “se mostra enquanto tal”, estabelecendo um novo paradigma no qual “a imagem dá-se a ver ela própria em vez de desaparecer no que nos dá a ver” (Agamben, 1998, s.p.).

Estamos diante de uma interpretação não metafórica da ideia de corte na poesia. Garcia entende o procedimento como um ato literal, assim como ele é no cinema. Fazer cortes no poema, fazer *furos* — o que é notável nos versos nove, treze e catorze, em que ela cria buracos de espaçamento, furos, antes de colar no poema os diálogos do filme. Na passagem do verso dezoito para o verso vinte ("*corte/ interrupção* que dá a ver mais concretamente") também há uma quebra brusca após a palavra “corte”, que confere ao poema uma dimensão literal de interrupção. E o procedimento se repete nos versos vinte e quatro ("irrompe no filme criando uma descontinuidade — um furo") e vinte e nove ("quais recursos — ao lado do corte").

A afirmação da poeta nos dois últimos versos não deixa dúvida de que, para ela, o corte é tão importante para o cinema quanto para a poesia. A poesia também se faz por meio de cortes, por meio de um processo de *montagem*. A questão então não é se é possível usar ou não o conceito de corte para pensar a poesia, pois isto não está em pauta, mas que sentidos pode haver quando se pensa a ideia de corte na poesia *a partir* do cinema, como fica mais explícito no terceiro fragmento:

3.
giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos — *corte*
e *repetição*
parece que o giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
e *repetir* para pensar na poesia
corte e repetição

gertrude stein²⁵ diz

²⁵ Gertrude Stein (1874–1946) foi uma escritora, poeta e intelectual norte-americana, figura central da vanguarda modernista no início do século XX. Viveu grande parte da vida em Paris, onde seu apartamento funcionou como ponto de encontro literário e artístico, reunindo nomes como Pablo Picasso, Ernest Hemingway, Ezra Pound e Henri Matisse. Sua escrita rompeu com a gramática e a sintaxe convencionais, explorando repetições, ritmo e variações como formas de experimentação linguística, antecipando tendências da poesia concreta e da literatura experimental. O poema de Marília Garcia faz referência à conferência “Retratos e Repetição” (“*Portraits and Repetition*”), ministrada durante uma turnê por universidades americanas em meados dos anos 1930 (Lubliner, 2023). Uma de suas mais célebres frases, “a rose is a rose is a rose”, é incorporada, numa versão traduzida para o

que não existe repetição
mas *insistência*
(Garcia, 2016a, p. 16, grifos originais).

O poema faz referência (sem mencionar diretamente) ao ensaio “O cinema de Guy Debord” (1998), no qual Giorgio Agamben fala que a montagem é o caráter mais próprio do cinema e que ela é composta por dois transcendentais: repetição e paragem. Ao trazer como referência um texto crítico de cinema em torno do procedimento da montagem para pensar a poesia, Garcia “parece propor [...] a eleição dos conceitos de corte e repetição a um estatuto transmedial que propicie a sua utilização pertinente face a diversos objectos estéticos, oriundos de diferentes práticas criativas [...]” (Frias, 2016, p. 150). Este estatuto transmedial parece destituir a identificação primeira da montagem com o cinema. Como se esta agora fosse um conceito livre, sem amarras com qualquer arte ou linguagem, podendo ser livremente apropriado por qualquer uma delas.

A partir desta abertura do conceito, a montagem cinematográfica ganha uma nova caracterização que se sustenta não no procedimento que tradicionalmente a caracterizaria, mas no efeito que produz para o espectador, naquilo que o “potencial de paragem” *significa*: corte, interrupção, furo, *tornar visível a mídia em questão*. Nesta estratégia reside não só um exercício metalinguístico e autorreflexivo de pensar a poesia a partir de uma outra arte, mas também a proposição uma nova abordagem conceitual para o procedimento do corte lá onde ele supostamente se originaria — no cinema. É precisamente aí que podemos identificar como a escrita de Garcia filia-se a isto que Florência Garramuño identifica como “arte inespecífica” (2014).

É como se houvesse em Garcia o pressuposto de que os conceitos e procedimentos não se originam no interior de uma arte específica, mas são anteriores a ela, manifestando-se formalmente de maneiras distintas de uma arte a outra. O fato de ela chamar de corte um procedimento dentro de um filme que, na prática, não se aplica ao que de fato é um “corte cinematográfico”, corrobora esta constatação.

Neste sentido, se o que interessa à poeta é a potência do corte no que ele possibilita enquanto interrupção de um fluxo — tanto narrativo quanto no efeito de propiciar uma tomada de consciência da própria mídia —, talvez esta ideia de corte se aproxime do que caracteriza o

português, por Marília Garcia no poema que abre o livro *Expedição: Nebulosa*, assim como o nome da rua onde viveu em Paris — Rue de Fleurus — aparece como título de um dos poemas de *20 poemas para o seu walkman*.

procedimento de corte *na* poesia. Trazendo outro trabalho de Agamben, *Ideia da Prosa* (1999), veremos que

O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, de sua íntima discórdia (Agamben, 1999, p. 32).

Desta forma, o *enjambement* pode ser entendido como uma interrupção (um corte) no fluxo melódico e semântico do verso. "O verso, no próprio acto com o qual, quebrando um nexo sintático, afirma a sua identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si" (Agamben, 1999, P. 32) e, de algum modo, retomar o fluxo interrompido.

No entanto, esta interrupção de fluxo que o *enjambement* realiza é, efetivamente, um corte — a quebra da linha —, de modo que poderíamos encontrar um paralelo na montagem cinematográfica em seu carácter efetivo: o corte de fato, a interrupção de um plano para dar lugar a outro. Neste paralelo, o plano cinematográfico equivaleria ao verso e a montagem àquilo que se efetua cortando e colando os versos (no caso da poesia) e os planos (no caso do cinema).

Entretanto, como já afirmamos, a sequência do filme de Godard que Garcia descreve é um de plano-sequência. Segundo Jacques Aumont (2006, p. 43), o plano-sequência é "um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos". No caso de *Pierrot Le Fou* o encadeamento da sequência é dado pelos diálogos e pelo carro em movimento que é enquadrado, mostrados no filme sem que haja nenhum corte efetivo.

O que Garcia identifica então como corte e interrupção na verdade não pressupõe uma quebra no fluxo da imagem, mas antes no fluxo de sentido do diálogo e da imersão do espectador. Assim, se formos novamente ao texto de Agamben veremos que este tipo de corte que a autora identifica em *Pierrot Le Fou* — a personagem que fala em direção a câmera — se aproxima muito mais da cesura do que do *enjambement*: "o elemento que faz parar o lance métrico da voz, a cesura do verso, é, para o poeta, o pensamento" (Agamben, 1999, p. 35).

O corte tal qual a poeta observa no filme de Godard também teria uma função de pensamento, ou pelo menos uma função crítica no sentido de fazer pensar, no seu caso, a poesia. É um elemento que causa uma interrupção no fluxo de sentido da narrativa diegética e coloca a personagem fora do filme, e o espectador, por consequência, é retirado da catarse e obrigado

a perceber que está a ver um filme. Parece que para Garcia interessa o corte enquanto um procedimento metaléptico cuja função é provocar uma interrupção no próprio fluxo do pensamento.

Deleuze (2016, p. 219) diz que “o cinema comporta muitas ideias” e que “ideias são imagens que dão a pensar” e “não há pensamentos abstratos que se realizariam indiferentemente nesta ou naquela imagem, mas pensamentos concretos que só existem por conta dessas imagens e do seus meios” (p. 219). No entanto, ele reconhece que podem haver encontros entre o cinema e outras artes, já que “as imagens e meios de expressão podem criar um pensamento que se repete ou que se retoma de uma arte a outra, a cada vez autônomo e completo” (p. 219).

Cada linguagem artística vai demandar do sujeito criador um pensamento que seja realizável, mesmo que virtualmente, no interior de sua forma, a partir de suas próprias materialidades. Isto, segundo Deleuze (2016), é o que significa ter uma ideia no âmbito da criação artística. O pensamento em si pode se deslocar de uma arte a outra, mas será materializado a partir do que cada arte possibilita enquanto forma.

O que temos, então, é o corte, este procedimento que pode se deslocar de uma arte a outra, pois sua carga conceitual não é exclusiva de nenhuma delas, mas irá produzir diferentes efeitos e ideias dependendo de em qual arte se manifesta. Essas ideias específicas de uma determinada arte podem, por sua vez, migrar para uma outra linguagem e produzirão uma nova ideia, uma nova realização formal.

Há uma *repetição* da ideia, mas com uma diferença de *inscrição* formal. Para Garcia, o interesse no corte reside em sua dimensão conceitual específica, não ao cinema como uma categoria geral, mas ao cinema *de* Godard. A ideia de corte que Garcia traz do cinema é o corte no qual “a mídia que poderia passar despercebida/ [...] irrompe no filme criando uma descontinuidade” (Garcia, 2016, p. 13-14), tornando visível o próprio aparato de criação, uma ideia de corte que está presente em um tipo específico de cinema, que Garcia identifica ao mencionar o filme de Godard e o ensaio de Agamben. A especificidade que interessa a poeta não é apenas do meio, mas a especificidade de um autor cuja obra lhe permite a delimitação de um escopo conceitual.

Para pensar esta questão, observemos o ensaio de Giorgio Agamben sobre o cineasta e teórico Guy Debord, ao qual Garcia faz referência, sem citar diretamente, no fragmento nº 3 de “Blind Light”. Em seu texto, o filósofo italiano afirma que “o caráter mais próprio do cinema é a montagem” (Agamben, 1998, s.p.) e que a repetição e a paragem são as duas “condições transcendentais” (1998, s.p.) deste procedimento. Sobre a repetição ele diz:

Há na Modernidade quatro grandes pensadores da repetição: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze. Os quatro mostraram-nos que a repetição não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. [...] A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Ora, se pensarmos nisso, trata-se também da definição do cinema. Não faz o cinema sempre isso, transformar o real em possível, e o possível em real? Podemos definir o já visto como o fato de ‘perceber algo do presente como se já tivesse sido’, e o inverso, o fato de perceber como presente algo que já foi (Agamben, 1998, s.p.).

Se observarmos o fragmento n. 15 de “Blind Light” e o poema que encerra o livro *Um teste de Resistores*, “A poesia é uma forma de resistores?”²⁶, veremos que Garcia realiza esta operação de “transformar o real em possível e o possível em real” (Agamben, 1998, s.p.). É a repetição não como a volta ao idêntico, mas como restituição da possibilidade do que foi. E essa repetição é atingida, justamente, pela memória.

15.
eu acho que aqui em são paulo
as pessoas costumam atravessar a rua na faixa de pedestres
eu acho que aqui em são paulo
as pessoas não têm a mania
de atravessar a rua no meio dos carros (5)
é o que tenho pensado aqui em são paulo
como é agradável a sucessão
de palavras
disse a gertrude stein
no dia em que fui falar no centro universitário maria antônia (10)
tomei o metrô para chegar na vila buarque
entrei na estação ana rosa tomei a linha azul em direção a tucuruvi
desci na sé baldeei para a linha vermelha
direção palmeiras barra funda e desci na república
na república caminhei pela avenida ipiranga (15)
depois pela consolação e cheguei na maria antônia
antes de pegar o metrô na estação ana rosa
atravessei a rua na conselheiro rodrigues alves
ao atravessar a rua estava fora da faixa de pedestre
olhei e não vinha carro (20)
os carros estavam parados num sinal lá longe
então atravessei fora da faixa de pedestres na altura
do supermercado pão de açúcar
mesmo sem nenhum carro vindo
como estava fora da faixa de pedestre atravessei correndo (25)
quando estava no meio da rua
já chegando na última pista
saiu um carro do estacionamento do supermercado
a motorista estava olhando na direção oposta
para ver se não vinha nenhum carro (30)

²⁶ Ver páginas 5, 6 e 7.

para ver se ela podia entrar na última pista
 e como estava olhando na direção oposta
 não viu que eu estava entrando com toda pressa
 na frente do carro dela
 eu estava correndo e não tinha mais como parar (35)
 já tinha entrado na frente do carro dela
 foi por um triz o pipoqueiro na calçada em frente
 deu um grito eu fiquei com a perna bamba
 porque senti o deslocamento
 de ar (40)

provocado pelo carro nas minhas costas
 o motorista não viu nada
 eu entrei no buraco do metrô
 — *então descemos para o centro do mundo*
 ele diz (45)
 então desci para o centro do mundo
 pensando que ainda estava viva
 (Garcia, 2016, p. 26, grifos originais).

[...]
 eu acho que aqui em são paulo
 as pessoas costumam atravessar a rua na faixa de pedestres
 eu acho que aqui em são paulo
 as pessoas não têm a mania
 de atravessar a rua no meio dos carros (5)
 é o que tenho pensado aqui em são paulo
 por exemplo
 estou indo falar no centro universitário maria antônia
 e atravesso a rua fora da faixa de pedestres
 estou indo falar no centro universitário maria antônia (10)
 e resolvo ir de metrô para a vila buarque
quantos passos na rua que atravesso?
 quantas ruas pelo trajeto?
 quantas coisas no tempo acumuladas?
 fico pensando no caminho que vou fazer (15)
 tomar o metrô na estação ana rosa
 linha azul direção tucuruvi
 descer na sé baldear para a linha vermelha
 direção palmeiras barra funda
 descer na república (20)
 depois pegar a avenida ipiranga
 entrar na consolação e pronto
 chego na rua maria antônia em meia hora
 então saio de casa para pegar o metrô
 vou caminhando durante dez minutos (25)
 está quente mas sem sol
 e está seco muito seco
 vou caminhando até a estação ana rosa
 e sinto que tem uma poeira no ar
 uma nuvem de poeira no meio da secura (30)
 será a poeira das coisas quebradas
 todos os dias na vida das pessoas?
 vou me perguntando de onde vem essa poeira
 enquanto caminho até o metrô (35)
 penso que tinha vontade
 de terminar um livro com a palavra sim
 como fez a gertrude stein quero dizer isso
 no centro maria antônia que o bom mesmo
 seria um livro que terminasse com a palavra (40)
 sim

quantos passos pelo caminho?
 quando já estou bem perto da boca do metrô
 atravesso a rua na conselheiro rodrigues alves
 atravesso fora da faixa de pedestre (45)
 eu olho e não vem carro
 os carros estão parados no sinal
 atravesso bem na altura do supermercado pão de açúcar
 atravesso a rua correndo pois estou fora da (50)
 faixa de pedestre e quando já estou chegando na última pista
 sai um carro do estacionamento do supermercado
 a motorista olha na direção oposta a da mão da rua
 para ver se não vem carro
 para ver se ela pode entrar na última pista (55)
 os carros estão parados no sinal
 e ela acha que pode entrar
 como ela olha para trás
 não vê que eu estou entrando com toda pressa
 bem na frente do seu carro
 eu estou correndo não tenho mais
 como parar ela também não (60)
 golpe vibrando no ar lâmina de vento no pescoço
 os cacos de vidro das vidas das pessoas
 a poeira das vidas quebradas a poeira elétrons nos
 circuitos resistores
 golpe no asfalto fora da faixa (65)
 e o surdo estrondo a última coisa que ouvi
 foi o grito do pipoqueiro
 som onda longitudinal se propagando
 surdo estrondo a poeira e a última coisa aquele grito
 NÃO (70)
 (Garcia, 2016, p. 120, grifos originais)

No primeiro poema a ação é narrada no passado, como algo que foi, como uma lembrança trazida à tona pela memória: “a memória restitui ao passado sua possibilidade” (Agamben, 1998, s.p.). No final do livro, ela retoma esta ação e a narra no tempo presente, como um evento que se realiza ao mesmo tempo em que está sendo narrado, simultaneamente à escrita do poema. O efeito último é que, de fato, o ato expressivo — a feitura do poema — é o operador da repetição, o que possibilita a restituição daquilo que foi, não como fato, mas como potência de “transformar o real em possível e o possível em real” (Agamben, 1998, s.p.).

O procedimento de repetição, compreendido deste modo, é bastante visível na construção poética destes dois poemas. No entanto, o procedimento se realiza (e se repete) de diversas maneiras no livro como um todo, de modo que quando tomamos a *repetição* como um dos procedimentos constituintes da montagem, percebemos que ela se efetiva não apenas na relação entre os elementos internos do poema, mas na relação entre os poemas que compõem o livro, na medida em que a autora retoma reflexões, pensamentos e conceitos através da repetição de versos e expressões que deslizam dentro deste livro e transversalmente entre seus livros. Em “Blind Light” este método é evidente, pois há um pensamento conceitual em torno dos

procedimentos de corte e repetição que atravessa todos os fragmentos, que vão contribuindo para a criação deste pensamento crítico-reflexivo ao mesmo tempo em que efetiva o ato poético, a produção do poema em si. A criação lírica não se descola da reflexão crítica.

Notem que a palavra “literalmente” aparece em destaque pois a questão da literalidade é recorrente na obra de Marília Garcia, como fica evidente em *Paris não tem centro*, quando ela diz “eu escrevo em francês/porque eu quero escrever/um poema literal” (Garcia, 2016b, p. 5) logo na primeira página do livro e na sua tese de doutorado “A topologia poética de Emmanuel Hocquard” (2010), que explora o deslocamento na obra do poeta francês por meio das tensões entre metáfora e literalidade.

O destaque aqui vai para a maneira como ela, mais do que apenas tematizar, apresenta o deslocamento pela descrição literal de um corpo em movimento pelo espaço. A relação com o cinema não está, a princípio, na menção direta aos filmes nem ao uso de metáforas que nomeiam o universo semântico do cinema, mas na simples descrição literal de uma cena em que um corpo se movimenta pelo espaço, à semelhança do que caracteriza o processo da decupagem no cinema. O que liga aqui poesia e cinema é a imagem e o movimento, que para o cinema é primordial e que, em Garcia, aparece numa imagem poética que é literalmente a imagem de um movimento.

Entretanto, há também uma segunda dimensão de movimento que pode ser identificada na leitura dos dois poemas se considerarmos a relação de repetição e citação que se estabelece entre eles. O segundo poema faz referência ao primeiro. O segundo poema repete a mesma descrição de movimento do primeiro, resgata a mesma imagem-movimento mostrada. Porém, o segundo poema não é uma cópia do primeiro e realiza pequenas modificações, pequenos rearranjos. O rearranjo mais evidente é o tempo verbal. No primeiro poema, toda a ação que envolve o quase atropelamento da personagem é narrada no passado. Já no segundo, a descrição da cena é narrada no tempo presente, como se ocorresse ao mesmo tempo em que é escrita, num tipo de procedimento no qual a escrita mesma faz o acontecimento.

Além da diferença dos tempos verbais, há inserções de versos no segundo que não existem no primeiro, fazendo com que a segunda versão apresente uma combinação de diferentes recursos poéticos um pouco mais complexa que a primeira. No entanto, é importante destacar que em ambos os poemas os seis primeiros versos são exatamente os mesmos. Os dois poemas partem exatamente do mesmo lugar, mas produzem resultados distintos, chegam a lugares diferentes, mas mantêm uma relação de referência. Neste procedimento é possível identificar essa outra dimensão de movimento, que não diz respeito a uma descrição de uma

imagem em movimento específica, mas configura um deslocamento dos elementos que compõem o poema: os tempos verbais, os versos, os espaçamentos entre palavras que conferem uma dinâmica de visualidade para o poema.

Há uma movimentação das peças do primeiro poema que se reconfiguram para criar um segundo poema. Essencialmente as peças se preservam: a descrição da mesma cena, o mesmo ponto de partida, a presença de Gertrude Stein como uma interlocutora (podemos ver a ideia de insistência se materializando na passagem de um poema a outro) e a escolha de criar espaçamentos entre palavras dentro de um verso, tudo isso está presente nos dois poemas, mas são combinadas de modo distinto, o que faz com que terminem de modos completamente diferentes ainda que comecem da mesma maneira. Se no primeiro a poeta-personagem consegue evitar o atropelamento e entrar finalmente no metrô, no segundo, pela construção caótica dos últimos versos, temos a impressão de que o atropelamento não é evitado e, ao invés de terminar o livro com a palavra “sim”, como ela havia dito que gostaria de fazer no próprio poema, ela com a palavra “não”.

Temos, então, alguns indícios que corroboram a hipótese de que Garcia também busca colocar movimento na poesia e podemos, também, definir duas maneiras pelas quais esse movimento acontece. A primeira, mais evidente, é a escolha de descrever uma imagem em movimento, uma cena. De apresentar em ambos os poemas a semelhança de um filme, uma imagem-movimento. Neste momento, não é tão importante precisar a relação entre imagem e movimento que aparece nos poemas, mas deixar marcado a escolha em criar dois poemas cujo principal expediente, cujo principal recurso é a descrição de uma cena. E se a descrição de uma cena por si só pode ser entendida como uma tentativa de colocar movimento no poema por sua relação direta com o cinema (pensamos aqui na relação que a descrição textual de uma ação estabelece com a escrita de um roteiro de cinema), a cena específica que a poeta descreve acrescenta mais uma camada de profundidade a essa relação com o movimento, pois a cena descreve um ato literal de movimento: um corpo que se desloca pelo espaço, que atravessa ruas, que entra e sai do metrô. Ou seja, a ideia geral de movimento adentra a variável do deslocamento.

Depois do movimento, na forma do deslocamento, aparecer como tema, como assunto principal dos poemas e como a imagem central na qual os poemas se fazem, percebemos uma segunda dimensão de movimento que diz respeito a construção formal e linguística do poema, que, ao reorganizar os elementos da linguagem e da forma — tempos verbais, elementos gráficos (espaçamento entre palavras), versos reflexivos que fogem do escopo da descrição

imagética, marcas de falas e diálogos —, coloca movimento na linguagem, ou ainda, coloca em movimento a linguagem ao produzir o deslocamento desses elementos de um poema a outro de modo a produzir sentidos diferentes entre um e outro.

Esta análise destes poemas de Garcia observou a presença de dois modos pelos quais o movimento aparece em sua obra. A primeira, uma dimensão imagética, que diz respeito às imagens produzidas pelo poema; a segunda, uma dimensão formal, que tem a ver com operações formais que colocam a linguagem em movimento. Se estamos diante de uma poesia que estabelece vínculos com a noção de movimento, então estamos diante de uma poesia que pode ser pensada a partir de uma relação com o cinema, se considerarmos a definição de Deleuze de que o cinema é imagem-movimento. A relação do primeiro modo com o cinema é mais fácil de perceber: a poeta opera a criação de imagens óticas por meio da imagem verbal. Cria cenas a partir de palavras, descreve cenas literais de um corpo em movimento pelo espaço.

A princípio, estabelecer ou identificar uma relação com o cinema dentro do segundo modo com o qual a poeta se vincula à ideia de movimento (a dimensão formal) parece mais difícil e tendendo a gerar uma aproximação forçada ou injustificada. Porém, o que permite associar, tanto a dimensão imagética quanto a dimensão formal pelas quais os poemas se relacionam com o cinema é que, dentro dos dois poemas analisados, não é possível separar uma categoria da outra. Elas trabalham juntas e as duas dimensões de movimento se complementam. O corpo se deslocando pelo espaço da cidade é um tema do poema, é uma imagem que o poema cria. Mas a dimensão formal faz com que o mesmo corpo, a mesma imagem, se desloque dentro do livro, dentro da construção da linguagem poética. Ou seja, não é possível analisar o vínculo com o movimento e a relação com o cinema nestes dois poemas sem considerar as dimensões imagética e formal de modo conjunto e associado. Uma se vincula a outra, uma reforça a outra.

Um outro exemplo de repetição é a insistência em incluir Gertrude Stein como uma interlocutora que é *deslocada* de um poema para outro dentro do livro. Mais um exemplo é a menção a uma frase dita pela personagem Auxílio Lacouture, de *Amuleto*, de Roberto Bolaño: “a auxílio diz que a poeira da cidade do / México deve vir de todos os vasos / que são quebrados na cidade do México” (Garcia, 2016a, p.115). Depois a frase será recortada e *deslocada* de seu contexto original e repetida em outros fragmentos do mesmo livro e até mesmo em *Câmera Lenta* (2017), outro livro da poeta.

Em “Blind Light”, o procedimento da repetição surge como recurso para efetivar a própria reflexão inicial que a autora lança no primeiro fragmento. A questão da montagem, do corte e da repetição para pensar a poesia vai se desdobrando em novas reflexões a cada novo

fragmento, sempre incorporando novas referências e novas citações e repetindo e *deslocando* fragmentos de citações, menções a filmes e a outros poetas, além da insistência nas mesmas palavras-chave que ela utiliza como marcadores de sua reflexão crítica: furo, corte, repetição, deslocamento etc.

Na articulação da reflexão mariliana a figura do deslocamento ganha força associada ao procedimento de montagem. No fragmento nº 9 ela descreve os diferentes modos pelos quais os escritores Charles Reznikoff, Oswald de Andrade e Pablo Katchadjian realizam procedimentos de corte e repetição:

9.
em 1965 o escritor americano charles reznikoff²⁷
escreveu um livro chamado *testemunho*
ele usou *tesoura e cola*
charles reznikoff recortou e colou
depoimentos de testemunhas de crimes ocorridos (5)
no final do século XIX nos estados unidos
charles reznikoff versificou e reordenou os textos
de acordo com alguns critérios como
região onde o crime ocorrera ou tipo de crime praticado
- em 1925 oswald de andrade recortou (10)
cartas e anotações de cronistas e viajantes portugueses
para escrever sua poesia pau-brasil
- em 2006 o escritor argentino pablo katchadjian²⁸
colocou o poema “martín fierro”
em ordem alfabética e publicou o livro (15)
o martin fierro ordenado alfabeticamente
- esses são exemplares do procedimento de
corte e repetição
nesses exemplares
o processo é bem literal (20)
porque recorta os enunciados
e leva para outro contexto
a fonte de duchamp faz isso também
ele diz
desloca o objeto (25)
aqui importa o ponto de chegada
talvez em alguns casos

²⁷ Charles Reznikoff (1894–1976) foi um poeta norte-americano ligado ao Objetivismo, movimento literário que surgiu nos Estados Unidos nos anos 1930. Reznikoff trabalhou muitas vezes com materiais de arquivo — registros judiciais, relatos históricos, documentos oficiais —, buscando construir uma poesia baseada em fatos, com o mínimo de intervenção subjetiva, como uma espécie de poesia documental.

²⁸ Pablo Katchadjian (1977) é um escritor, editor e professor argentino, conhecido por sua obra experimental, que transita entre prosa, poesia e práticas conceituais. Seu trabalho se faz principalmente no cruzamento de gêneros e pela apropriação da obra de outros autores, como é o caso de *Martín Fierro ordenado alfabeticamente* (2007), no qual ele reorganiza o famoso poema de José Hernández, espécie de obra fundadora argentina. De certo modo, o gesto de Katchadjian se aproxima de Oswald de Andrade, que também se apropriou de textos históricos fundadores brasileiros para escrever o livro *Pau-Brasil* (2025). Para mais informações sobre isso, conferir o ensaio “Em uma ilha de edição”, de Marília Garcia, que está no livro *Pensar com as mãos* (Garcia, 2025).

como no de *martin fierro ordenado alfabeticamente*
o procedimento funcione mais de forma conceitual
[...]

serve para ler as coisas de outra maneira (30)

serve para pensar por exemplo
que estamos repetindo muito esse gesto
ultimamente ao atravessar os vários suportes
e meios digitais digitando recortando
colando vivendo a (35)
hiperinformação

o procedimento está presente em tudo
mesmo que não seja repetido tal e
qual mesmo que não seja repetido
tal e qual mesmo que não seja
repetido (40)

(Garcia, 2016a, p. 21, grifos originais).

O deslocamento caracteriza o gesto pelo qual se realiza o procedimento literal de recortar e colar, o gesto da montagem. A menção à fonte de Duchamp (versos 23, 24 e 25) entra no poema como um discurso originário de um interlocutor que não conseguimos saber quem é: "*a fonte de duchamp faz isso também / ele diz / desloca o objeto*" (Garcia, 2016a, p. 21). Há um princípio metalinguístico na composição desses versos, em que o que se diz está vinculado ao modo como se diz. A poeta fala de um exemplo específico do que seria deslocar um objeto de contexto (a fonte de Duchamp) e o modo como o faz é, justamente, deslocando um outro objeto de contexto — o enunciado deste interlocutor desconhecido.

Este procedimento não só reitera como também reproduz um expediente de literalidade, na medida em que põe em prática uma montagem de elementos que vão desde o campo da significação até as escolhas procedimentais. Também é na chave do literal que é compreendido o gesto que os poetas citados fazem ao deslocar de contexto outros textos e enunciados já escritos.

Por fim, a reflexão do fragmento se desdobra numa reflexão conceitual dos procedimentos de corte e repetição, em que sua intensa utilização como método de criação na poesia contemporânea pode ser entendida como uma forma de ecoar e problematizar o gesto do deslocamento na era da hiperinformação, no *pathos da conectividade*: "serve para pensar por exemplo/ que estamos repetindo muito esse gesto/ ultimamente ao atravessar os vários suportes/ e meios digitais digitando recortando/ colando vivendo a/ hiperinformação" (Garcia, 2016a, p. 21).

Na última estrofe do poema, a poeta realiza um procedimento de repetição ("o procedimento está presente em tudo/ mesmo que não seja repetido tal e/ qual mesmo que não seja repetido/ tal e qual mesmo que não seja/ repetido") num exercício

metalinguístico no qual o significado do enunciado ganha forma e força com a construção dos versos, que se quebram como linhas de código, num enjambement que parece ecoar uma voz não humana, não lírica, a “voz não vocal” que Garcia vai buscar quando escreve sua tese de doutorado pensando o deslocamento na poesia de Emmanuel Hocquard:

Para Pierre Alferi, ‘a tarefa da literatura não consiste em produzir efeitos de estilo de acordo com os caprichos do autor, mas imitar uma voz que ela encontra, pouco a pouco, à distância, em eco, na língua’ (ALFERI, 1991, p. 74).

A precisa definição de Pierre Alferi do que seria a tarefa literária indica muitos caminhos a serem desdobrados e acena para o tipo de poesia que busco mapear, ao mesmo tempo em que expõe as tensões e reversibilidades que ela contém. Alferi propõe um tipo de ‘voz’ que seria uma *voz não vocal* ou uma *voz destimbrada* (ALFERI, 1991, p. 66), isso é, uma voz que seria responsável, mais do que a sintaxe ou discurso, por dar a coesão ao texto e determinar sua forma. Para o autor, essa voz se encontra na língua, à distância, em *eco*, e é ela que o poema busca emitir (Garcia, 2010, p. 10).

Por trás da figura dessa “voz não vocal” ou dessa voz mecânica estaria a ideia de que a poesia, ou pelo menos uma dada poesia contemporânea, teria a função de ecoar discursos, enunciados e formas que já estão presentes na língua, que já circulam por aí afora. Quando convoca o procedimento da montagem e o gesto de deslocamento que ela pressupõe, a autora o faz pois identifica que esses procedimentos e esse gesto já se encontram, de algum modo, nas formas de linguagem que circulam no mundo contemporâneo — nos meios digitais, nos vários suportes e mídia. A poesia deve, a seu modo, ecoar essa voz, deslocar de contexto e tomar para si esses procedimentos.

Esta reflexão está presente não apenas no fragmento nº 9, mas no poema “Blind Light” como um todo, de modo muito sofisticado do ponto de vista da construção textual. A montagem se faz nos modos com que ela combina sua construção crítico-reflexiva com os procedimentos literais de corte e repetição, de modo que há sempre uma dimensão reflexiva e uma dimensão formal no poema que, juntas, potencializam as significações conceituais que a poeta busca construir.

Assim, a ideia de *montagem do poema* está associada ao gesto do deslocamento, da mobilidade que os conceitos e ideias podem adquirir quando se materializam no poema. Garcia *fala* em montagem e em deslocamento, mas também procura *montar* o poema e deslocar significantes, que se repetem e são retomados de um verso a outro, de um poema a outro, de um livro a outro. A dimensão crítico-reflexiva se faz não apenas por aquilo que nomeia conceitualmente no plano do significado, mas também naquilo que faz no plano formal e estético.

Em suma, para falar da montagem como um procedimento poético é preciso efetuar esse procedimento na poesia. Para falar de deslocamento é preciso produzir o deslocamento *na* linguagem. E desse modo Garcia realiza, não apenas em “Blind Light”, mas em *Um teste de resistores* como um todo, por meio da ideia de repetição, uma composição poética bastante complexa no que diz respeito à construção de sentidos e significados em torno da noção de deslocamento.

Em “Blind Light”, o alvo da montagem é uma reflexão crítica-reflexiva. O deslocamento, neste caso, aparece mais como uma personagem conceitual do que uma imagem poética.

O que temos então, na prática, é uma tripla articulação entre: a) um expediente crítico-reflexivo que aproxima montagem e deslocamento a partir do cinema; b) um expediente formal que tem a montagem como processo e o deslocamento como o gesto elementar da feitura do poema; c) um expediente imagético que apresenta, *literalmente*, imagens *de* deslocamento (imagens-movimento) e que se fazem, também, pelo processo de montagem.

De certo modo, montagem e deslocamento atuam como uma metáfora de mão dupla: um é metáfora do outro. A montagem é o deslocamento no contexto da criação poética, porém, a reflexão de Garcia não se reduz ao deslocamento no interior da produção poética, aparece também como uma reflexão mais geral sobre o deslocamento no contexto contemporâneo. Pensar a obra de Garcia e as relações que ela estabelece com o cinema precisa, necessariamente, considerar esta tripla articulação.

É imprescindível, para analisar qualquer tipo de produção de imagens no mundo em que vivemos, mesmo que sejam imagens produzidas indiretamente por meio de texto, olhar para os papéis que as imagens técnicas desempenham em nossa experiência contemporânea. Na verdade, arriscamos dizer que a poesia pode, pela sua materialidade textual, nos dizer muito sobre a produção e a circulação de imagens técnicas de nossa época.

A reflexão de Garcia sobre o deslocamento se relaciona com o cinema por trazê-lo como possibilidade conceitual e formal para a própria poesia e por trazer poemas que apresentam um estatuto de visualidade que se relaciona diretamente com a produção de imagens técnicas de nossa época e integram toda a reflexão da autora em torno das (im)possibilidades de deslocamento no mundo contemporâneo.

Assim, se os dois poemas que descrevem o deslocamento da personagem-poeta pela cidade guardam uma relação possível com o cinema no que diz respeito à apresentação de imagens-movimento, esta relação se afirma e se complexifica, pois, num primeiro momento,

logo no início do livro, Garcia oferece uma chave de leitura para seu próprio livro que é pensar a poesia por meio da montagem como procedimento.

Este procedimento é deduzido a partir da montagem de cinema, o cinema de Godard e suas possibilidades estéticas e conceituais: fazer ver a mídia no qual se realiza. E, ainda, a montagem se faz pelo signo do deslocamento, pois, como afirma Agamben (1998), a montagem se faz pelos processos de corte e repetição, que pressupõem um deslocamento formal e material.

Se, por um lado, o gesto do deslocamento que caracteriza a montagem ocorre no deslizamento dos conceitos e das formas poéticas de um fragmento para o outro dentro do poema e de um poema a outro dentro do livro, ou seja, pelo signo da repetição, há que se considerar que não há deslocamento e repetição sem corte, sem interrupção. Há que se incluir, também, o outro transcendental da montagem do qual fala Agamben (1998) a paragem. A paragem em Garcia assume a forma do corte, como vimos no primeiro exercício efrástico de *Pierrot le Fou*. É o furo, a interrupção que faz tomar consciência da mídia em questão, do aparato técnico, do dispositivo. É o potencial de paragem que permite tomar consciência da materialidade da mídia (poema, filme) que interessa a autora, e que ela vai buscar também no filme *La Jetée*:

6.
o filme la jetée do chris marker²⁹
é todo feito a partir de fotografias imagens fixas
que vão passando pouco a pouco
como num filme antigo
o cinema hoje também é feito a partir de imagens fixas
mas são usadas 24 imagens por segundo
o que produz a ilusão de movimento
no filme do chris marker
ele usa a mesma imagem por vários segundos
deixando o espectador ver as imagens fixas
ele chama esse filme de *fotonovela*
uma linha aos olhos é uma sequência
de pontos
(Garcia, 2016a, p. 19).

23.
o filme la jetée do chris marker
é todo feito a partir de fotografias imagens fixas
que são repetidas por vários segundos
e dão a ideia de uma fotonovela
há uma única cena em movimento no filme inteiro
nessa cena
a mulher do passado

²⁹ Chris Marker (1921–2012) foi um cineasta, escritor, fotógrafo e ensaísta francês, amplamente reconhecido como uma figura central do cinema ensaístico e do documentário experimental. Seu trabalho explora temas como memória, tempo, política, viagens e a relação entre imagem e palavra.

a que aparece sorrindo no terminal de orly
 a que o protagonista volta para encontrar
 está dormindo
 aparecem várias imagens fixas dela em posições diferentes
 sempre dormindo
 até que nessa cena
 a única do filme em que ocorre o movimento
 ela acorda
 e olha para a
 câmera
 (Garcia, 2016a, p. 38).

Nestes dois exercícios efrásticos do filme *La Jetée* vemos logo no início um procedimento já observado e recorrente em *Um teste de resistores*, que é a retomada de um poema ou fragmento anterior por meio da repetição de seus primeiros versos³⁰. Ela começa os dois fragmentos exatamente da mesma forma, o que imediatamente produz uma sensação de familiaridade, de atualização e de um assunto ou tema, de repetição literalmente. Aos poucos ela vai modificando o poema. O terceiro verso de cada fragmento é diferente, mas guardam uma ideia semelhante, quase que duas formas diferentes de dizer a mesma coisa, ou seja, há uma atualização da reflexão e do conceito mantendo a ideia de repetição não como volta ao idêntico, mas como possibilidade do novo, como propõe Agamben (1998).

O primeiro fragmento estabelece uma reflexão que destaca a tensão entre o recurso do filme de utilizar apenas imagens fixas e a possibilidade deste recurso produzir a ideia de movimento. No segundo fragmento ela retoma esta tensão, mas destaca no filme um único momento em que há, literalmente, movimento. Esta única cena do filme constitui um furo, uma paragem no sentido que gera no espectador um estranhamento, a sensação de algo novo e diferente daquele todo uniforme do filme. Ou seja, a poeta destaca a cena precisamente pelo seu potencial de paragem, pela possibilidade que ela tem de chamar atenção para a materialidade do filme, para a característica mais elementar do cinema de nos apresentar uma imagem-movimento.

A construção dessa ideia não se circunscreve apenas no campo conceitual daquilo que o poema diz e descreve, há também uma construção formal que busca dar a tônica da sensação de movimento que há nesta sequência. Os quatro últimos versos do fragmento n. 26 combinam um primeiro verso bem longo e informativo, que diz de maneira objetiva o que caracteriza aquela determinada cena do filme, e três versos curtos que descrevem o exato movimento que

³⁰ O recurso da retomada de versos também se faz presente, pensando na poesia de Garcia como herdeira da tradição moderna, em João Cabral de Melo Neto. Em Cabral podemos observar repetições, num modo muito distinto de Garcia, mesmo de uma estrofe para outra dentro do poema.

ocorre na cena. A autora poderia ter optado por narrar a ação inteira em único verso, mas escolhe quebrar a ação em três versos e em cada um deles destaca um elemento essencial para a construção da potência de paragem da sequência: “ela acorda/ e olha para a/ câmera” (Garcia, 2016a, p. 38). O que constitui o furo desta sequência não é apenas o movimento, a ação de acordar e abrir os olhos, mas *o olhar para a câmera*, o gesto clássico da quebra da quarta parede no cinema, recurso que, assim como ocorre em *Pierrot le fou*, em *La Jetée* “contribui para dar o filme sua dimensão de filme” (Garcia, 2016a, p. 15). A quebra de versos da descrição do plano não só destaca os elementos que a compõem, mas também cria uma progressão da ação dentro do próprio poema, no limiar do suspense, que contribui para imprimir, também no poema, uma sensação de movimento. A ação descrita se *desloca* pelos versos e ao olhar para a câmera a personagem olha também para o leitor/espectador.

Mais uma vez, Garcia realiza uma composição poética na qual a reflexão crítica se efetiva ao mesmo tempo em que realiza operações estéticas e formais que fazem referência e corroboram suas reflexões. Aqui destacamos apenas os fragmentos em que a intertextualidade se faz com obras e teorias de cinema, não só por este ser nosso recorte, mas por entendermos que, em “Blind Light”, o cinema é o disparador da tese de que a montagem, por meio do corte e da repetição, pode ser um recurso para pensar a poesia e que o deslocamento configura o gesto essencial da montagem.

Ainda em “Blind Light”, talvez seja com o filme *Je, tu, il, elle* (1974), de Chantal Akerman, que Garcia realize o exercício mais complexo do método poético que combina reflexão teórico-crítica e experimentação formal, no qual a poeta “opera deslocamentos num *mise en abyme* incessante” (El-Jaick, 2020, p. 68) que a todo momento referencia seus próprios versos e descreve seus dispositivos de criação, de modo que o poema é o próprio pensamento da poeta em ação (El-Jaick, 2020) e uma maneira de ficcionalizar a própria literatura (El-Jaick, 2020, p. 65).

19.
em 2008
para participar de uma antologia
em homenagem a ana cristina cesar
fiz um poema chamado
“a garota de belfast (5)
ordena *a teus pés*
alfabeticamente”
o poema partiu de uma brincadeira de leitura
peguei todos os versos do livro
a teus pés (10)
e coloquei em ordem alfabética
foi uma maneira de ler o livro de ana c. de outra forma

de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos
 para poder perceber outras relações a partir
 dos próprios versos (15)
 foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez
 parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo
 refazer o caminho até as coisas
 percebi por exemplo que a palavra “atravessar”
 se repete muitas vezes no início dos versos (20)
 ou então que o “agora” é o marcador temporal
 mais frequente ocupando o início dos versos
 o procedimento deixa a gente curioso
 para ler por exemplo
 quais são as linhas que começam com o pronome “eu” (25)
 nos poemas de ana c.
 ou pelo “você”

a teus pés em ordem alfabética foi apenas um jogo de leitura
 do qual parti para fazer o poema
 há algumas semanas (30)
 para o lançamento da obra poética de ana c.
 preparei um vídeo a partir desse poema
 queria descrever concretamente o processo de feitura
 de algum modo essa prática é como a da escrita
 escolhi um filme da cineasta belga chantal akerman³¹ (35)
je, tu, il, elle
 e recortei quatro cenas
 o filme parecia um banco de dados
 queria pegar uma imagem
 que dialogasse com o poema (40)
 uma imagem fora do contexto
 mas trazendo dele rastros restos
 uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
 escrever também pode ser assim
 às vezes basta um verso uma fala solta (45)
 que possa se encaixar e transformar um poema
a fala não traz nada do seu contexto inicial?
 ele pergunta
 seleciono as cenas do filme para importar no adobe pro
 depois importo o áudio com a leitura do poema (50)
 a partir daí
 passo a recortar as cenas
 montar repetir avançar
 ouvir o ritmo do texto a voz da imagem
 em movimento (55)
 então insiro texto sobre isso tudo
 para dialogar com o que está acontecendo
 de algum modo é como escrever
 e o resultado imprevisto
 o vídeo está aqui (60)
<https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>
 e o texto na página 41
 (Garcia, 2016a, p. 33, grifos originais).

³¹ Chantal Akerman (1950–2015) foi uma cineasta, roteirista e artista belga, considerada uma das figuras mais influentes do cinema experimental e feminista. Sua obra explora temas como o cotidiano, o espaço doméstico, a identidade feminina, o exílio e a passagem do tempo.

No fragmento, é necessário considerar que estamos diante de três objetos estéticos que derivam de outros objetos estéticos: o primeiro é o poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente” (Garcia, 2016a, p. 33), feito a partir do livro de Ana Cristina Cesar; o segundo é o vídeo³² feito a partir do poema e do filme de Chantal Akerman; o terceiro é o fragmento em si (acima transcrito), feito a partir dos dois primeiros. É esta a estrutura de *mise en abyme* da qual fala El-Jaick. Abaixo a transcrição do poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”:

a garota de belfast³³ ordena a teus pés alfabeticamente

98 voltas pelo parque antes de cair em
círculos sobre o próprio peso
98 vezes dizia o mesmo:
*você pode ou não pensar em algo
definitivo.* parecia a garota de belfast com
sua memória dobrada como um paraquedas
dentro do tecido eletrizado.
enquanto falava descia a
escada lateral recortando os ruídos
da orquestra. a roda da bicicleta
girando em *loop* esfarelando os
reflexos no ar e seis horas parada diante
do ralo, desce à noite pelos trilhos
quando tudo é uma vingança
fala das pontes atravessando túneis
da cidade e ordena *a teus pés*
alfabeticamente

a anoitecer pela cidade
a câmara em rasante
a correspondência
a curriola consolava
a dor
a espera
a intimidade era teatro
...
a tomar chá
a voz em off nas montanhas
abre a boca, deusa
abria cortina
acho que é mentira

pode ou não pensar que era sua voz em mountain hill
a uma velocidade de 1 km/h ou mil. antes
de voltar para a irlanda já começara a perder. entende
que só depois de o blindex esfarinhado contra a
cabeça, só em poucos segundos até que a cabeça
contra o blindex, mas era apenas parte
do trajeto, não tinha como calcular a noites ou linhas
em que passaria.

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>.

³³ A personagem “garota de belfast” faz referência ao poema “Belfast tune”, de Joseph Brodsky.

"como extrair o áudio de uma imagem congelada" era a etiqueta que colava nas paredes para tentar descobrir como chegar com precisão e ao fundo a voz pela fresta a ordenar o livro:

agora nessa contramão
 agora chega
 agora é sua vez
 agora estamos em movimento
 agora pouco sentimental
 agora sou profissional
 água
 água na boca
 agulhadas

ou vertigem das alturas. você pode acordar trinta anos depois com a imagem ainda mais viva quando o quarto está às cegas

as cartas
 as cartas, quando chegavam
 as lupas desistem
 as mulheres e as crianças
 asas batendo
 atravessa a ponte
 atravessando a grande ponte
 atravessa vários túneis da cidade
 autobiografia. não, biografia
 aviso que vou virando um avião
 azul deixo as chaves soltas no balcão
 azul que não me espanta
 (Garcia, 2016a, p. 44, grifos originais).

Ao tomar o primeiro objeto, o poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, vemos um primeiro nível de deslocamento: deslocar versos de um poema de outra poeta para fazer outro poema. Recortar e colar. Um processo de montagem em que os versos de Ana Cristina Cesar deixam de ser (somente) versos de Ana Cristina Cesar e passam a ser arquivos de um “banco de dados” que podem ser reorganizados, reutilizados para “poder perceber outras relações”. No poema de Garcia, o processo de organizar os versos em ordem alfabética produz segmentos anafóricos em alguns trechos do poema, no qual a ideia de repetição se materializa como figura de linguagem e recurso lírico:

agora nessa contramão
 agora chega
 agora é sua vez
 agora estamos em movimento
 agora pouco sentimental
 agora sou profissional
 [...]
 (Garcia, 2016a, p. 45).

Ou seja, a montagem e o deslocamento se fazem, em parte, pela repetição, mas também produzem a repetição, o que por sua vez produz novas formas de percepção. De certo modo, este trecho do poema responde uma questão levantada pela própria poeta em outro fragmento de “Blind Light”: “um dispositivo que produza a repetição / pode produzir novas formas de / percepção?” (Garcia, 2016a, p. 22). Aqui a poeta dialoga com outro ensaio de Agamben bastante conhecido. Em “O que é um dispositivo?”, Agamben (2009, p. 40) define o termo como qualquer coisa capaz “de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. A partir desta definição, seriam dispositivos “a caneta, a escritura, a literatura” (Agamben, 2009, p. 41) e, em última instância, a própria linguagem, “talvez o mais antigo dos dispositivos” (Agamben, 2009, p. 41).

O dispositivo que Garcia procura é o próprio poema, capaz de converter a linguagem comum em linguagem poética, um dispositivo que converta todas as outras funções da linguagem, pensando na perspectiva de Jakobson (1970), na função poética. O poema, por meio da montagem, assume a forma de um dispositivo que desloca e transforma o sentido, é o *resistor*³⁴ que está presente no título do livro e no poema “A poesia é uma forma de resistores?” (Garcia, 2016a, p. 113).

Num segundo momento, o poema da autora, que já é um deslocamento do poema de Ana Cristina Cesar, se desdobra em outro produto, agora não mais um poema, mas um videopoema. Aqui a montagem extrapola os limites da poesia enquanto linguagem e é alçada a um “estatuto transmedial” (Frias, 2016) que, presente enquanto possibilidade de reflexão e criação, agora se realiza na prática.

Para realizar este procedimento, Garcia tira de contexto imagens do filme *Je, tu, il, elle* e as realoca em um contexto seus valores sógnicos podem produzir novos sentidos. A poeta quis trazer para o vídeo “rastros restos” de imagens do filme que “dialogassem com o poema”, ou seja, buscou no filme determinadas imagens que por suas características intrínsecas pudessem de alguma maneira estabelecer um diálogo com seu poema feito com os versos de Ana Cristina

³⁴ Neste poema, Garcia narra um episódio em que ela tomava banho e o chuveiro parou de funcionar, pois teve a resistência queimada, na sequência ela relaciona o episódio com uma pergunta feita a ela por Célia Pedroza: “a poesia é uma forma de resistência?”. Ao longo do poema, a ideia de resistência adquire um duplo sentido e se converte na palavra resistores: “fiquei me perguntando se a poesia / é uma forma de resistores” (Garcia, 2016a, p. 119), no sentido de ser um dispositivo com a capacidade de transformar uma coisa em outra, assim como a resistência do chuveiro transforma a corrente elétrica em calor.

Cesar. Na Figura 6 reproduzimos frames das quatro sequências do filme que compõem o videopoema:

Figura 6 – *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*



Fonte: (GARCIA. 2013)

Na primeira cena, a personagem do filme aparece deitada num colchão num quarto vazio, à sua esquerda há uma janela. Ela se levanta num determinado momento e coloca o colchão em frente à janela, tampando a entrada de luz; na segunda cena, a personagem aparece de lado no mesmo quarto, deitada no colchão escrevendo num papel apoiado no chão, a câmera parece ter se deslocado um pouco para o fundo do quarto, pois não vemos mais a janela, mas o ângulo da luz continua vindo da esquerda para a direita; na terceira imagem voltamos para o ângulo da primeira, agora a personagem está sentada no chão (o colchão não está em quadro) ao lado da janela, vemos as papéis em sua mão, mas ela não escreve; na quarta cena vemos a personagem no mesmo cenário da segunda cena, mas agora a câmera se posiciona frontalmente, de modo que a vemos de frente dispendo no chão os papéis em que escrevia antes.

Na primeira e na última cenas, a montagem de Garcia recorre ao uso da inversão de sentido da imagem em alguns trechos, de modo que vemos a personagem realizar as ações (mover o colchão e organizar os papéis no chão) de maneira repetida e de trás para frente, num efeito de *looping*. O som do vídeo é composto, no início e no fim, por um barulho de máquina

de escrever e a voz da poeta começa em *fade* sussurrando alguns versos. Durante a leitura do poema, alguns versos são inseridos na tela, como mostram as imagens. A autora se utiliza das características plásticas da imagem, no caso a parede dividida horizontalmente em duas cores, para dispor os versos na imagem de modo a reforçar o contraste entre as duas cores da parede e utilizar as linhas da imagem como formas gráficas para conter e organizar os versos na tela, criando uma composição gráfica cuja preocupação vai além da simples combinação semântica entre imagem e palavra e incorpora as dimensões propriamente materiais de ambos os registros.

O videopoema não apresenta uma linha narrativa muito evidente, mas podemos apreender uma síntese narrativa sugerida pelas imagens escolhidas, na qual uma personagem passa por um processo criativo de escrita. Inicialmente ela perambula pelo quarto e faz movimentos aleatórios, depois começa a escrever ininterruptamente, depois para de escrever e olha fixamente para a câmera e por fim começa a dispor/organizar esses papéis no chão.

Não há uma relação direta entre o conteúdo semântico do poema e o conteúdo narrativo das imagens. O poema não fala sobre alguém que escreve. A única relação de escrita que se estabelece entre a camada sonora e a camada imagética do vídeo é o som de máquina de escrever que aparece no início e no fim, acompanhando a voz da poeta sussurrando versos que não fazem parte do poema propriamente dito. Ou seja, as imagens do filme se relacionam muito mais com o processo de feitura do poema do que com o poema em si. O sentido das imagens escolhidas por Garcia, o sentido do processo de montagem que ela realiza, só se completa quando temos acesso ao terceiro objeto deste complexo processo de criação: o fragmento n. 19 de “Blind Light”, onde ela narra o processo de feitura tanto do poema quanto do vídeo.

É certo que podemos acessar todos os objetos separadamente (inclusive o poema de Ana Cristina Cesar e o filme de Chantal Akerman) e que eles terão sentidos e significados independentes uns dos outros, mas é sua leitura conjunta que possibilita uma compreensão do todo, do pensamento conceitual que move a realização de cada um deles. E o fragmento n. 19 é o poema que possibilita esse amálgama dos três objetos, é onde se realiza o processo de montagem no qual os três se reúnem, e as imagens do filme de Akerman que aparecem no vídeo estabelecem uma relação de sentido muito mais evidente com o fragmento n. 19 do que com o poema “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente”.

No entanto, a aparente falta de coincidência temática entre o significado da imagem e o significado do poema não é uma aleatoriedade. É uma escolha estética não colocar no vídeo imagens que servirão para ilustrar o poema que compõe a camada sonora. É uma escolha que no processo de montagem do vídeo haja uma não coincidência entre som e imagem, uma

disjunção, pois é neste registro que Garcia opera. Esta estratégia formal é mais um modo de criar um furo, um corte, uma ruptura no sentido. É precisamente o que Agamben (1998) compreende que sejam as características da paragem enquanto um transcendental da montagem, que faz com o que o cinema esteja, por afinidade formal, “muito mais próximo da poesia que da prosa” (Agamben, 1998, s.p.):

A única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa são os enjambements e as cesuras. O poeta pode opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido. Por isso Valéry pôde uma vez dar ao poema esta definição tão bela: ‘O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido’. É também por isso que Hölderlin pôde dizer que a cesura, ao parar o ritmo e o desenrolar das palavras e das representações, faz aparecer a palavra e a representação enquanto tais. Parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para a exhibir enquanto tal. Poderíamos dizer a mesma coisa da paragem tal como Debord a pratica, enquanto constitutiva de uma condição transcendental da montagem (Agamben, 1998, s.p.).

Agamben (1998), ao elaborar esta teoria crítica da montagem, refere-se especificamente a Guy Debord e Jean-Luc Godard, cineastas franceses representantes de um cinema de vanguarda que hoje identificamos como cinema moderno, cujos códigos se opuseram ao regime clássico que vigorava no cinema, dominado por Hollywood, até o pós-guerra. É também com este cinema e em suas características disruptivas, metalinguísticas e autorreflexivas que Garcia vai dialogar.

Não é qualquer montagem que lhe interessa, mas uma montagem que permita parar a palavra e “subtraí-la do fluxo do sentido para a exhibir enquanto tal” (Agamben, 1998). Por isso a autora escolhe filmes como *La Jetée*, *Pierrot le fou* e *Je, tu, il, elle*, que, de maneiras muito próprias e distintas, rompem com o modelo da narrativa clássica, dando lugar a um tipo de narrativa que “deixa de ser apenas o resultado de um encadeamento de acontecimentos, passando a ser entendida como o acontecimento em si: ‘ela não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas’ (PARENTE, 2000, p. 35)” (Reis, 2017, p. 57). Nesta nova configuração narrativa as imagens têm valor por si mesmas e não mais função representativa.

Estamos ainda no mesmo terreno do que seria a paragem como um transcendental da montagem para Agamben (1998), pois é por meio dela que essa nova possibilidade narrativa é possível e é essa potência de literalidade, de fazer “surgir a coisa em si mesma”, que Garcia busca ao recorrer à montagem do cinema moderno como estratégia para a criação poética:

Poderíamos retomar a definição de Valéry e dizer do cinema, pelo menos de um certo cinema, que é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal. É neste sentido que Debord nos seus filmes e Godard nas suas *Histoire(s)* trabalham com essa potência da paragem (Agamben, 1998).

É desta maneira que opera a complexa montagem que envolve o poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, o videopoema com imagens do filme de Akerman e o fragmento n. 19 de “Blind Light”. Todos estes objetos são como um banco de dados do qual ela desloca elementos, versos e cenas para realizar um exercício de montagem cuja síntese conceitual é pensar a própria montagem. E isso é possível porque versos e imagens não têm um sentido *a priori*, mas são organizados de modo a valer por si mesmos. A montagem, seja do vídeo ou dos poemas, faz com que cada elemento — verso, expressão, plano — seja um acontecimento em si mesmo, elementos autônomos que podem ser deslocados pelos poemas e pelo vídeo, ganhando novos significados a cada nova repetição.

Observemos, por exemplo, um trecho do fragmento n. 19 de “Blind Light”:

[...]
 uma imagem fora do contexto
 mas trazendo dele rastros restos
 uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
 escrever também pode ser assim
 às vezes basta um verso uma fala solta
 que possa se encaixar e transformar um poema
a fala não traz nada do seu contexto inicial?
 ele pergunta
 [...]
 (Garcia, 2016a, p. 35, grifos originais).

Neste trecho, Garcia está dizendo que, para ela, assim como as imagens, os versos são fragmentos que podem ser deslocados de contexto, são células da montagem e podem adquirir sentidos diferentes dependendo de como são combinados dentro do poema e como são compostos internamente. Ainda neste trecho podemos ver como ela faz, por exemplo, no segundo verso, uma composição visual e sonora entre as palavras rastros e restos, que têm uma semelhança sonora e também podem adquirir sentidos similares.

O espaçamento entre elas sugere o próprio movimento do rastro/resto, algo que vem depois, mas não imediatamente. O rastro da lesma que só é visto depois de sua passagem e por isso mesmo é resto, vestígio, sobra. Neste verso, o espaço vazio carrega tanto sentido quanto as palavras e dá a dimensão temporal do movimento de deslocamento.

Com este verso ela interrompe o fluxo conceitual/descritivo do poema (e produz um conflito) e insere um verso/plano que trabalha as potencialidades visuais e sonoras do verso, e não só as semânticas. Mais abaixo, nos quatro últimos versos, ela novamente interrompe o fluxo conceitual baseado principalmente no valor semântico dos versos ao inserir em itálico uma fala, um discurso de alguém não identificado. Tanto o recurso do itálico quanto a construção sintática da frase que conflita com os versos anteriores criam o choque e a ruptura entre os versos. No entanto, a frase em questão caracteriza justamente a “frase solta”, a célula de montagem que pode “transformar o poema”, de modo que o conflito é essencial para elaborar a síntese do pensamento intelectual que está sendo criado no poema.

Para El Jaick (2020, p. 67), “o deslocamento é o procedimento poético por excelência” de Marília Garcia. Em *Um teste de resistores* e mais enfaticamente em “Blind Light”, o deslocamento assume a forma da montagem, é seu gesto primordial: “Garcia edita seus versos como a um filme: o poema é projetado na tela do cinema” (p. 65). E a montagem, para Agamben (1998), é composta por dois transcendentais: a repetição e a paragem, que nunca atuam de modo separado e que para Garcia são essenciais para pensar também a poesia.

Nos fragmentos que tratam do filme *La Jeteé* e *Je, Tu, Il, Elle* não há, tão intensamente, a criação de imagens de deslocamento — ainda que no fragmento do primeiro haja uma descrição de movimento. O que sobressai nestes fragmentos é a experimentação em torno da noção de montagem enquanto possibilidade formal para a poesia. Como já sabemos, a experimentação formal complementa as reflexões conceituais sobre a montagem que ela também realiza.

Para seguirmos com a análise de poemas de outros livros não podemos deixar de considerar que, além desses dois procedimentos complementares, há um terceiro: o regime imagético em torno das imagens de deslocamento que, por sua vez, supõe a aparição de um regime de visualidade. A relação da obra de Garcia com o cinema se realiza na articulação destes três procedimentos: regime conceitual, regime formal e regime imagético. Esta articulação se faz pelo atravessamento da ideia de deslocamento, que se relaciona com o cinema de maneiras distintas: pela montagem como procedimento, pela tentativa de criar imagens-movimento na poesia e pela forma com que o audiovisual e as imagens técnicas incidem sobre nossa percepção do tempo e do espaço na experiência contemporânea.

3.2 PARIS NÃO TEM CENTRO: “ESCREVER UM POEMA LITERAL”

Paris não tem centro (2016) é o quarto livro publicado por Garcia e foi escrito durante sua residência artística na Cité Internationale des Arts, em Paris, realizada por meio do Prêmio Icatu de Artes. Impresso em formato de bolso pela editora 7Letras, o livro conta com pouco menos de quarenta páginas e divide-se em quatro partes: 1. [*passagem de érica zingano*], 2. [*o sim contra o sim*], 3. [*voltar para casa com sol le witt*] e 4. [*miragem com lu menezes*].

Seguindo a tendência da autora e delineando o que podemos identificar como um projeto poético que coloca suas próprias obras em diálogo e em constante autocitação, o livro retoma alguns temas e procedimentos de escrita anteriormente explorados em outros livros. Dentre eles, podemos citar a escrita poética como experimento, a citação e a temática do deslocamento explorada pelas imagens de andanças pela cidade.

A primeira parte do livro, a mais longa, consiste na narração de um episódio de perambulação por Paris motivado pela leitura de um livro de Jacques Roubaud:

na primeira vez
em que estive na frança
eu comprei um livro
do jacques roubaud³⁵
e eu coloquei o livro
do jacques roubad
na minha bolsa
como um tipo de guia
de paris
e eu fui aos lugares
que o livro
do jacques roubaud
indicava
eu fui ao 9º arrondissement
bairro onde ele mora
e eu fui ver
a gioconda do e. mérrou
não é a gioconda
que está no louvre
mas a gioconda “a dois pas-
sos da sacre-coeur”
(Garcia, 2016, p. 6).

A narrativa que se segue nos apresenta uma deambulação pela cidade de Paris, na qual a poeta-personagem se perde por ruas e passagens em busca da Gioconda do E. Mérrou.

³⁵ Jacques Roubaud (1932-2024) foi um poeta, romancista e matemático francês, associado ao grupo Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), que explora as restrições formais na criação literária. Sua obra transita entre poesia, prosa experimental e reflexão teórica sobre a literatura. Roubaud surge não apenas como personagem, mas como um interlocutor formal e conceitual, na medida em que Garcia se propõe escrever um poema a partir da restrição de escrever em outra língua, além de também produzir reflexões a partir da própria escrita.

A segunda parte do livro é um comentário teórico-crítico da primeira, no qual ela comenta a escolha — que ela nos conta logo na primeira parte — de escrever o poema em francês, pedir a amiga Érica Zingano para traduzir o poema e publicar a versão traduzida e não a versão original. Segundo a poeta, ela escolheu escrever o poema em francês pois queria “escrever um poema literal”. Esta estratégia de escrever-traduzindo seria um exemplo daquilo que Marjorie Perloff (2013, p. 46) chama de “poética tradutória”, o que situa a poesia de Garcia no escopo das poéticas do “gênio não original” (Perloff, 2013).

A terceira parte repete um procedimento já experimentado em *Um teste de resistores* (2014): um poema que narra uma experiência de leitura ao vivo das duas primeiras partes do livro. Por fim, a quarta e última parte repete o modelo da primeira e acrescenta mais um capítulo na narrativa da perambulação por Paris, agora protagonizado não por ela, mas por outra amiga poeta, a Lu Menezes.

Nossa análise concentra-se principalmente na primeira e segunda parte, propondo uma leitura que coloca em relação três elementos que se destacam tanto temática quanto formalmente no poema: a ideia/conceito de literalidade, a tradução enquanto procedimento de escrita e a imagem da perambulação/deambulação. A relação entre estes elementos se constitui como essencial para o projeto de escrita do livro e reverberam nas escolhas estéticas e formais características de uma poesia contemporânea marcada por procedimentos de autorreflexão, metalinguagem, citação, intermedialidade e experimentação.

A busca da poeta-personagem de Garcia pela Gioconda de E. Mérou é disparada pela leitura de um livro de Jacques Roubaud³⁶ que menciona a pintura. A narrativa sobrepõe mais de um eixo temporal. A poeta começa o poema dizendo que quer contar “o que aconteceu ontem / na esq. da rua / notre-dame-de lorrete” (Garcia, 2016b, p. 5). Mas antes mesmo de contar o que aconteceu no dia anterior, ela volta no tempo e fala da primeira vez que esteve em Paris, treze anos antes, que foi quando ela teve o primeiro contato com a Gioconda de E. Mérou através do livro de Jacques Roubaud. Ainda no meio da digressão temporal, a poeta comenta sobre a escrita do poema que se faz no tempo presente (mesmo tempo do acontecimento que ela pretende nos contar); mas para contar esse acontecimento ela precisa voltar ao passado e contar alguns fatos que são relevantes para entender a ação que acontece no presente. E a ação

³⁶ Embora ela não mencione o título no poema, se trata do livro *Poésie*. Esta informação é fornecida pela poeta em uma de suas colunas no blog da Companhia da Letras, intitulada “Good night, sweet ladies, farewell!”, que pode ser lida em: https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6391/good-night-sweet-ladies-farewell?srsId=AfmBOOr2Alb6_Ba0VmrIjDF3JhlpwjvaP83rp0afrWMssbH9RXUQ0pRx. Acesso em: 22 jul. 2025.

que acontece no presente é na verdade composta por dois eixos narrativos: o próprio fato diegético que elas nos conta (a busca pela Gioconda) e a escrita do poema, ambos acontecendo simultaneamente no tempo presente.

eu começo a atravessar
as passagens
eu faço um vai-e-vem entre
a passage du grand-cerf (5)
a passage du bourg-l'abbé
a passage du caire
a passage des panoramas
“paris não tem centro”
ela me diz
paris está cheia de passagens (10)

eu escrevo este poema
em francês
porque quero escrever
literalmente
eu pedi a uma amiga (15)
a érica zíngano³⁷
para traduzir o poema em port.
nós fizemos um acordo:
é um poema literal
e será uma tradução *literal-* (20)
mente literal
assim
a gente atravessa juntas
toda essa história
sobre a gioconda (25)

eu estava numa passagem
que se chamava *panoramas*
ela tem várias saídas
mas de repente eu não posso mais
ver a saída (30)
(Garcia, 2016, p. 12-13, grifo original).

No momento presente a poeta-personagem está novamente em Paris em busca da Gioconda, desta vez ela está acompanhada do “leo” — uma referência ao poeta Leonardo Gandolfi, seu companheiro — e tenta refazer os caminhos que havia feito anos antes. Nesse percurso ela se perde por entre as vielas e passagens de Paris (versos 4, 5, 6 e 7), de modo que boa parte do poema é uma narrativa cujas descrições buscam dar conta dessa sensação de estar perdido na cidade. São diversos nomes de ruas e passagens, voltas, reviravoltas e desencontros.

³⁷ Érica Zíngano (1980) é uma poeta, artista visual e performer brasileira. Sua produção atravessa a poesia, artes visuais e ações performáticas, investigando linguagem, memória, corpo e identidade — especialmente a condição de viver entre diferentes lugares e línguas.

E no meio disso tudo há a narrativa sobre o método de escrita do poema, que se confunde com a própria perambulação pela cidade.

Não há limites definidos no poema entre uma narrativa de viagem e uma narrativa metalinguística que se refere ao próprio poema. Ocorre, em *Paris não centro*, o que Ana Paula El-Jaick (2020, p. 65) já havia observado sobre *Engano Geográfico*: “o procedimento de fazer uma viagem é então, também, o procedimento de fazer poesia – essa a *viagem* de Garcia, como me repito. Logo, outro procedimento, claro está, é o da autorreferencialidade: a viagem acontece na escrita, porque escrita”.

Propomos, então, começar nossa reflexão observando primeiro o que Garcia conta na parte autorreferencial do poema, buscando olhar para os possíveis sentidos que a noção de literal assume nesses versos e como a ideia de literalidade se relaciona com a forma da perambulação e com a tradução como procedimento. Para começar a pensar na ideia ou conceito de literalidade, iremos recorrer a um artigo escrito pela própria Marília Garcia, pois a questão da literalidade parece ser uma preocupação que atravessa seu pensamento para além da criação poética.

No artigo “Da metáfora, da literalidade: deslocamentos na poesia de Emmanuel Hocquard” (Garcia, 2017a), a autora propõe, como fica expresso no título, analisar a obra do poeta francês a partir da metáfora e da literalidade como dois polos poéticos e supondo que, na articulação dos dois polos, se estabelece uma dinâmica de *deslocamento* — mais uma vez, o deslocamento surge como personagem conceitual da obra de Garcia. No trecho do artigo que concentra a ideia de literalidade, ela se vale das definições de literal encontradas no dicionário *Le Petit Robert de la Langue Française* que, por sua vez, são citadas a partir do texto “Emmanuel Hocquard: une poésie littérale?”, de Stéphane Baquey (2002, p. 309): “1) Que utiliza letras; 2) Que reproduz um texto letra por letra; 3) Que é tomado ao pé da letra, no sentido próprio”. Partiremos também destas três definições para pensar o literal no livro de Garcia.

O que seria um *poema literal*? Aliás, é possível um poema não ser literal, se tomarmos “literal” no primeiro sentido citado acima — aquilo que “utiliza letras”, aquilo que é expresso textualmente? Este poderia ser um primeiro sentido de literal que os versos sugerem: escrever um poema feito por letras e palavras. Se a poeta agrega ao poema o adjetivo “literal”, é porque assume que podem existir poemas não literais, poemas não expressos por letras.

Mas a personagem-poeta, ao condicionar a ideia de literalidade à escrita em francês, nos fornece mais elementos para tentar compreender qual sentido o literal assume no poema. Então nos perguntamos: se o poema fosse escrito em português não seria um poema literal,

entendendo literal, ainda, como aquilo que é expresso em letras e palavras? Não seria o português uma língua igualmente dependente de letras, vocábulos, fonemas e tudo mais que compõem o universo do texto? Por que somente o poema escrito em francês, na compreensão da poeta, poderá ser um “poema literal”?

Concluimos, então, que o sentido de literalidade pretendido no poema não se refere à primeira definição do dicionário, àquilo que “utiliza letras”, pois, neste sentido, um poema escrito em português seria igualmente literal.

Parece-nos que a chave para compreender o que seria o poema literal encontra-se precisamente na operação tradutória, já que, no trecho do poema acima descrito, o ato de escrita do poema aparece colado, justaposto ao ato tradutório (versos 11, 12, 13 e 14). Ou seja, o processo de escrita do poema parece incorporar a sua própria tradução, tanto que no momento da publicação omite-se a versão “original” em francês e a única que vem a público é a “tradução” para o português.

Neste movimento, parece que o poema só foi escrito em francês — língua não língua materna da poeta — para que posteriormente pudesse ser traduzido e apenas a versão traduzida ser de fato colocada no mundo. É neste sentido que o gesto da escrita incorpora a tradução, pois a tradução em português, ainda que venha depois da escrita em francês, parece sempre ter sido o objeto final da escrita, a versão cuja publicação era efetivamente prevista.

Nesta perspectiva, até mesmo as noções de original e versão traduzida se embaralham, pois se o objetivo era desde o início produzir um poema em português, poderíamos ainda chamar a versão francesa de original se ela foi escrita somente para que pudesse posteriormente ser traduzida e assim produzir o poema publicado? E onde residiria, então, a literalidade nesse gesto de escrita-tradução?

Tal como Garcia observa na poesia de Emmanuel Hocquard no artigo mencionado acima, aqui nos parece que o significado de literal³⁸ que sobressai diz respeito à segunda definição do

³⁸ Neste ponto trazemos uma possível leitura de literalidade que até o momento não havia aparecido. Com *Engano Geográfico* buscamos demonstrar como a literalidade em Garcia estaria associada à uma recusa da metáfora e predileção por descrições literais como uma forma de criar um texto poético que fosse o mais próximo possível da experiência real vivida. Esta ideia se mantém em *Paris não tem centro*, como veremos adiante, mas se complexifica quando Garcia coloca a questão da literalidade como objeto de uma reflexão crítica dentro do poema. Neste caso, ao recorrermos novamente aos trabalhos teóricos da poeta, estamos buscando as origens deste pensamento sobre a noção de literalidade e de qual lugar, tanto teórico quanto do ponto de vista da tradição poética, a autora fala quando fala em “escrever um poema literal”. Uma das possibilidades de leitura desta literalidade está na ideia mimesis — que se relaciona com a ideia de criar um poema o mais próximo possível da experiência real —, pensando na questão da crise da representação da arte contemporânea. Ao pensarmos a partir, por exemplo, do cachimbo de Magritte, que implicações esta desconfiança com a representação, e sua inevitável contradição, teriam na poesia de Garcia? Como explorar as nuances entre literalidade e denotatividade, entre metáfora e representação? Quando a poeta fala, por exemplo, de todas as suas experiências se deslocando pelo espaço urbano, quando coloca

dicionário: “que reproduz um texto letra por letra”. Para Hocquard, como já mencionamos em *Engano Geográfico*, “a literalidade só pode concernir àquilo que se copia, ao pé da letra, da linguagem (oral ou escrita)” (Hocquard, 2024b, p. 34).

Assim, o que estaria em jogo neste exercício de escrita-tradução que a autora realiza seria a “duplicação do enunciado” (Garcia, 2010, p. 88) que a tradução, lida como uma espécie de cópia, propicia. Deste modo, o significado de literal que o poema dela propõe

consistiria na repetição de certo enunciado de um contexto para outro, independentemente da verdade contida nele. O que deve ser levado em conta, nesse procedimento, é o deslocamento, a transição de um contexto para outro. O deslocamento transformaria um enunciado repetido em algo diferente dele, com a condição de ser, ainda assim, o mesmo enunciado (Garcia, 2010, p. 89).

Aqui nos deparamos com um problema, pois ainda que possamos reconhecer na tradução essa operação de deslocamento (deslocar o sentido e o significado de uma língua para outra), não podemos afirmar que há a preservação do enunciado tal qual o lemos, pois, a própria mudança de idioma já desconfigura o enunciado original.

No entanto, ao propor uma escrita literal e uma tradução literal para o seu poema, a poeta-personagem propõe que a operação conjugada de escrita-tradução seja o mais próximo possível de uma experiência de repetição de um enunciado. Assim, se por um lado a ideia do *ao pé da letra* perde sentido na medida em que não se pode fazer uma tradução literal, pois a escrita do significante (palavra) em si mesmo muda de uma língua para outra, por outro, a expressão ganha um novo sentido: o da tradução como repetição, pressupondo que mesmo se a tradução literal fosse possível, ela só se realiza na inscrição de uma diferença que a repetição produz, e na tradução esta diferença está dada de partida.

A escrita do poema literal estaria condicionada a escrita em francês, pois somente a escrita em outro idioma que não a sua língua materna permitiria esse exercício de repetição, permitirá colocar em prática esse tipo de literalidade que diz respeito ao deslocamento de um enunciado para outro contexto — neste caso, o deslocamento de um enunciado de uma língua a outra. Assim, o poema literal seria, na verdade, a versão traduzida, a repetição. E a versão “original” seria o enunciado primeiro do qual se origina a repetição, mas que só existe porque a escrita de um poema literal pressupõe a repetição de um enunciado anterior.

o movimento na poesia por meio de expediente denotativo, por mais que esteja posto um expediente de literalidade nas descrições, um certo grau representativo se faz presente. É neste sentido que temos afirmado que o cinema tem valor de metáfora, pois o expediente de literalidade das imagens que sua poesia oferece tem um valor representativo, querem também dizer outra coisa ao dizer exatamente aquilo que descrevem.

Para realizar este experimento literal de escrita-tradução, Garcia se vale do literal também em um outro sentido. No sentido que se inscreve no interior da poesia ela mesma e que consiste na literalidade como um par de oposição a metáfora e, por consequência, a noção de figural no poema (Baquey, 2002, p. 309). Ou seja, escrever um poema literal seria, também, escrever um poema que evitasse o uso da metáfora como recurso lírico. Num poema escrito desta forma, as imagens descritas não teriam uma função simbólica ou metafórica, não seriam figurativas, mas descritivas e objetivas, pretendendo significar aquilo mesmo que elas descrevem. Assim, propomos aqui debruçar-nos sobre aquilo que o poema narra e descreve para observar de perto a relação entre a escrita em francês, o acontecimento descrito e a ideia de literalidade.

O poema narra este acontecimento que toma lugar em Paris. Um acontecimento que envolve a leitura de um livro de um poeta francês que dispara uma perambulação pela cidade em busca de uma pintura de um pintor também francês.

A narração busca descrever em detalhes os percursos tomados pela poeta-personagem, destacando os nomes das passagens e vielas nas quais ela se perde e os eventos e imagens que derivam dessa busca pela Gioconda de E. Mérou. Ela descreve com detalhes os pequenos eventos que se passam nas ruas durante a própria perambulação e também os que ocorrem dentro do café onde supostamente estaria a pintura que a poeta procura. Ela preenche o poema com descrições de imagens e sons que ela mesma encontra em seu percurso, ela *registra* o que vê.

eu estava numa passagem
 que se chamava *panoramas*
 ela tem várias saídas
 mas de repente eu não posso mais
 ver a saída
 eu estou num outro tempo
 eu vejo o hotel chopin
 eu vejo um cachorro alado³⁹
 eu vejo o museu grévin
 (Garcia, 2016b, p. 13, grifo original).

³⁹ Curioso observar que a imagem do cachorro alado, que num primeiro momento parece uma imagem metafórica, é na verdade a descrição de uma escultura de um cão com asas que a poeta viu numa vitrine durante sua andança. Tal informação só é obtida lendo os textos publicados numa coluna que a poeta mantinha do blog da Companhia das Letras, ou seja, a descrição cria uma imagem tão absurda (um cão alado) que nos soa como uma metáfora, mesmo que seja uma descrição estrita de um objeto ótico real. O texto “Good night, sweet ladies, farewell!”, com a imagem do cão, pode ser lido em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6391/good-night-sweet-ladies-farewell?srsltid=AfmBOorJ-qral5y6TfCNim5vfn63VSqCvSSfzaxfiGElJjfxUS0zepBp>. Acesso em: 21 jul. 2025.

A impressão que temos, ao ler o poema, é que a poeta tenta oferecer ao leitor, por meio da palavra escrita, algo o mais próximo possível da experiência vivida e da sensação de estar perdida. E o modo como o faz é descrevendo e narrando *literalmente* o ocorrido, sem recorrer a metáforas. A literalidade do poema, tomada aqui como oposição ao uso de metáforas, é uma tentativa de “traduzir em palavras” uma experiência que toma lugar fora do universo da palavra.

Poderíamos pensar como um caso extremo de transcrição haroldiana: transcriar para o poema a experiência concreta vivida, que na prática é indizível por ser de outra natureza. Se é indizível, para tentar dizê-la há que ser o mais simples e direto possível. Ou seja, contar e narrar o fato ocorrido de forma nua e crua, sem metáfora, ao *pé da letra*. O resultado formal é um poema que narra e descreve um personagem deambulando por Paris, e a imagem desta perambulação não significa, a priori, nada além do que a própria perambulação⁴⁰.

A narração e a descrição diretas da experiência vivida pela poeta tem a capacidade de produzir, por meio da palavra, imagens poéticas que não são metáforas e que contêm, em si mesmas, uma potência de literalidade. O que chamamos aqui de potência de literalidade se aproxima (ou ecoa) do ensaio de Marielle Macé, “Ideias em forma de frases” (2024).

A ensaísta francesa, numa leitura de *La Phrase urbaine*, de Jean-Christophe Bailly, nos diz que “cada cidade, assim, se enuncia: cada cidade é um agenciamento não fechado de frases que cabe ao escritor frasear [...], uma cintilação de sentidos, em que algo se enuncia descontinuadamente, pontuando a extensão” (Macé, 2024, p. 184). É a esta legibilidade do mundo, e mais especificamente da cidade, que a poeta-personagem de *Paris não tem centro* parece estar atenta.

Ela lê sua experiência de perambulação pela cidade e a *registra literalmente* no poema, sem o artifício da metáfora. A deambulação enquanto forma e imagem trabalha em favor da literalidade que a poeta busca na medida em que é a própria errância — o deslocar-se pelo espaço da cidade — que, como ato criador, possibilita a ascensão de um regime de visualidade que transborda no poema.

⁴⁰ Esta ideia é ancorada não apenas neste expediente de literalidade que se efetiva em *Paris não tem centro*, mas, ao tomarmos o conjunto da obra de Marília Garcia, veremos que o deslocamento, seja como conceito, como imagem ou como método de criação, é uma ideia que atravessa sua obra de maneira bastante contundente. Uma das maneiras pelas quais o deslocamento se manifesta é pela descrição de imagens de perambulação e viagem, sejam elas a pé pela cidade, como em *20 poemas para o seu walkman* (2006), *Um teste de resistores* (2016b) e *Parque das Ruínas* (2018), ou por meios de transporte, como trem e avião, em *Engano Geográfico* (2012), *Câmera Lenta* (2017b) e *Um teste de resistores* (2014). Ou seja, tomada em seu conjunto, a obra da poeta nos mostra que o deslocamento é um significante que atravessa sua obra e uma questão reflexiva de grande importância, tanto no âmbito formal quanto filosófico.

O segundo sentido de literalidade como par de oposição ao figural se revela não apenas pela recusa da metáfora como recurso lírico, mas também a própria cidade constitui uma experiência legível e literal (lembramos do cão alado). O deslocar-se pelo espaço configura, então, a ação que coloca a personagem-poeta num corpo a corpo com a cidade que lhe permite, juntamente, acessar sua enunciabilidade:

Ao dizer que toda cidade se enuncia, Bailly não quer apenas dizer (ainda que o diga) que toda cidade tem sua maneira própria, um estilo, um ar, um sotaque ('com seu caráter próprio, a singularidade de seus afetos, e o que faz com que ela seja uma língua, um conjunto de signos em reserva na memória de um povo e que cada um articula, anima, '*locuta*', oculta a seu modo', *PU*, p. 21); mas que cada cidade também deixa virem pensamentos, ideias do que ela poderia ser, do que ela será: ela se sonha, se evade (Macé, 2024, p. 184).

Assim, a deambulação no poema de Garcia, ao acessar as singularidades sensoriais da cidade, ecoa certos referentes que compõem um imaginário da cidade de Paris, como a *flânerie* de Charles Baudelaire, as *Passagens* de Benjamin e a *dérive* letrista, esta última mais próxima do modo disperso e descentralizado com o qual a cidade se apresenta no livro (Pereira, 2018).

Se a cidade surge ela mesma como uma espécie de língua que pode ser apropriada, da qual transbordam enunciados e frases, a condição do francês para a escrita do poema literal ganha novos sentidos. Por um lado, o francês como elemento constitutivo desta experiência vivida, por outro, o desejo de um diálogo com o poeta Jacques Roubaud e o eco com outras experiências poéticas, como a *flânerie* — expressa principalmente nas obras *O Pintor da Vida Moderna* (1863), *As Flores do Mal* (1857) e *O Spleen de Paris* (1969) —, a *dérive* e a obra de Benjamin, em especial *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1955) e *O livro das passagens* (1980), que produziu um extenso imaginário sobre a cidade de Paris por meio da compilação de centenas de referências sobre as passagens, essas estruturas da configuração urbanística de Paris que ganham também destaque no poema de Garcia e pela análise das obras do próprio Baudelaire.

Todas essas referências, constitutivas do próprio “sotaque”, da memória e do conjunto de signos da cidade de Paris, acabam aparecendo, mesmo que indiretamente no poema de Garcia, pela força que a imagem de um sujeito que vaga pela cidade de Paris representa.

Em outras palavras: para ser literal, é preciso que o poema seja escrito em francês não só porque a experiência foi vivida em francês, mas porque a perambulação por Paris, enquanto experiência vivida, se relaciona com suas próprias representações artísticas vinculadas à “força

expressiva da cidade [de Paris que] alcança uma representação mítica na literatura” (Pereira, 2018, p. 119).

Pensar que a experiência foi vivida em francês pressupõe a ideia de performatividade da escrita. Visto que a língua materna da poeta é o português, não podemos excluir a ideia de que a autora tenha passado pela experiência pensando em português, mas a conversão do pensamento em poema, a escrita em si, é feita em francês como uma forma de performar a própria enunciabilidade da cidade. Ainda, numa outra perspectiva, a literalidade do francês estaria na vinculação com a própria experiência da deambulação como experiência poética, ecoando assim a experiência desses outros poetas (Baudelaire, Roubaud etc.) e inserindo a poeta Marília Garcia na tradição de poetas deambuladores.

Assim, o francês enquanto língua não só é necessário para escrever um poema literal, pois é a língua que se fala em Paris, mas porque implica também numa escolha simbólica que remete à dimensão mítica de Paris reverberada na literatura e nas artes em geral:

O mito de Paris anuncia estranhos poderes da literatura. Dir-se-ia que a arte, ou melhor, a imaginação como um todo, renuncia ao seu mundo autônomo para tentar aquilo que Baudelaire, a quem é preciso citar mais uma vez, chama luminosamente de ‘tradução lendária da vida exterior’ (Caillois, 1939, p. 218).

O francês surge como *lingua literal* para a escrita do poema literal justamente porque, em certa medida, a experiência vivida foi *lida* em francês. O francês apresenta-se como constitutivo da experiência vivida, por isso sua importância na tentativa de transportar a experiência exterior para o interior da literatura. O livro de Jacques Roubaud (escrito em francês) funciona como dispositivo disparador para a experiência vivida pela poeta — que performa e atualiza a *flânerie*, a *dérive* e a perambulação enquanto signos culturais⁴¹ —, que posteriormente se converte novamente em texto por meio da escrita do poema. Poderíamos falar numa espécie de “potência transcriadora” que começa com uma obra literária (o livro de Roubaud), se converte em experiência vivida (que por sua vez é estimulada pela própria relação mítica com a cidade de Paris) e, numa segunda operação de transcrição, se transforma novamente em obra literária (o livro de Garcia).

No centro destas operações transcriadoras, o francês como língua e uma certa dimensão mítica, mas ao mesmo tempo singular, da cidade de Paris, acessados pela potência enunciativa

⁴¹ Em *Um teste de resistores* (2014), Garcia já flertava com Jean-Luc Godard, fazendo referência direta ao seu filme *Pierrot le fou* (1965) e em *Câmera Lenta* (2017), a poeta nomeia um de seus poemas de “hole, spleen”, num diálogo com *Spleen de Paris*, de Baudelaire.

da cidade que a perambulação possibilita acessar, configuram os meios *através* dos quais — como na ideia de “escrever através” (Perloff, 2013, p. 41) — a escrita se torna possível. Por isso que o poema, para ser literal, precisava ser escrito em francês. Seja para traduzir em palavras uma experiência vivida *em francês*, seja para se aproximar das obras e do cânone artístico com o qual se relaciona e, em última instância, para afirmar a dimensão cultural e social da própria língua francesa no interior da qual residem os elementos que permitem todas essas operações transcriadoras.

No entanto, se a cidade pode ser legível, é por meio da visualidade que esses enunciados podem surgir. Se, como Macé (2024) disse, a cidade faz surgir pensamentos e ideias e, conseqüentemente, frases, é pela imagem, por aquilo que se vê e ouve, que se produzem essas ideias. Para Deleuze (2016, p. 219), isso constitui a própria definição de ideia: “o que chamo de ideias são imagens que dão a pensar”. É antes a imagem de deslocamento, ou ainda, as imagens que o deslocamento produz, que permitem o acesso ao mundo das ideias, que podem, depois de serem *imaginadas*, serem enunciadas em palavras. Neste sentido, mostrar o deslocamento faz parte desta poética que registra a experiência. Se o fato narrado não fosse a própria deambulação, a força da literalidade não seria tão grande.

Alfredo Bosi (1977, p. 13) diz que “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo [...]. Afim à sensação visual, [...] a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”. A ideia de Bosi vem na esteira do que Henry Bergson (1999, p. 1) já havia descrito: “a matéria é um conjunto de imagens”. O que nos interessa nisso tudo é a noção de que o mundo (a matéria, o real) é percebido por nós (um corpo, uma consciência) como imagem.

A nossa percepção é o meio pelo qual entramos em contato com a matéria e esse processo se dá pela imagem. Não por uma imagem criada *a posteriori*, mas por uma imagem que se forma no exato instante em que vemos a coisa. Este ato de percepção é causado pela transmissão de movimento entre as imagens exteriores (matéria) e a imagem que é percebida como nosso corpo (também parte integrante da matéria ou do conjunto de imagens do mundo).

Desta forma, o deslocamento da personagem-poeta que é narrado no livro ganha uma nova dimensão: ele caracteriza um movimento da matéria corpo sobre o mundo. E este movimento faz gerar a percepção, a aparição de imagens. A experiência de visualidade que o deslocamento possibilita é a experiência que pode originar qualquer frase ou enunciado que a cidade possa sugerir. Se a cidade se torna legível, é antes porque faz-se visível. Neste sentido,

podemos pensar num tipo de radicalidade performática nesta escrita, na medida em que ela se faz no corpo a corpo com a cidade, sendo a linguagem uma parte essencial dessa experiência.

Estabelece-se assim uma relação entre imagem e palavra que é orientada, por um lado, pelo que a matéria externa à consciência oferece como imagem: a ação possível deste universo material em direção à imagem-corpo, à consciência. Por outro lado, há a reação que esta imagem-corpo-consciência produz em direção às outras imagens do mundo. Esta reação, que produz também imagens, configura aquilo que *é possível ver e enunciar*. Não configura a totalidade das imagens (da matéria) do mundo, mas um recorte produzido por um sujeito. Uma subjetividade, portanto. Deleuze (2013) coloca a questão da seguinte maneira:

É preciso pegar as coisas para extrair delas a visibilidade. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato da luz com as coisas. Do mesmo modo, é preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados. E o enunciável numa época é o regime da linguagem, as variações inerentes pelas quais elas não cessam de passar, saltando de um sistema homogêneo a outro (a língua está sempre em desequilíbrio). [...] E nós atualmente: o que somos capazes de dizer hoje, o que somos capazes de ver? (Deleuze, 2013, p. 124)

Como poderíamos tentar responder a estas questões que Deleuze coloca ao final da citação pensando na obra de Garcia? Primeiro, pensemos a questão de um modo mais amplo. O que é possível ver e dizer numa época em que tudo parece já dito e todas as imagens possíveis parecem já terem sido produzidas? E, como Parente (1993, p. 18) indaga: “como viver verdadeiramente se aqui não é mais e se tudo é agora?”.

Pensando na genealogia da obra de Garcia, *20 poemas para o seu walkman* enuncia um regime de visualidade com predomínio do fragmento, da dispersão, da descentralização. O visível deixa de ser uma *imagem de mundo* e dá lugar a *imagens no mundo*. Neste mundo onde a mobilidade parece ser impossível, a poesia de Garcia faz o impossível: coloca o movimento na sua poesia. Ao inaugurar este gesto, *20 poemas para o seu walkman* produz um tipo de imagem que é a mais imediata possível dessa subjetividade que experimenta um mundo disperso e fragmentado.

Se *Paris não tem centro* possibilita um diálogo com a *flânerie* de Baudelaire, é apenas no que se refere de fato à dimensão mítica e simbólica dessa experiência, pela força que a imagem de um corpo vagando pela cidade de Paris tem de invocar uma tradição que de certa forma cristalizou essa imagem. Antes, em *20 poemas para o seu walkman*, como vimos, a autora opera um regime de visualidade que reencena, de certo modo, um tipo de *flânerie*

contemporânea, pois, ainda que o sujeito poético esteja situado neste universo desagregado, ainda pode experimentar algum deleite visual em relação ao espaço urbano.

Em *Paris não tem centro*, a fragmentação das imagens dá lugar a uma linearidade que dá a dimensão do sujeito que perambula pela cidade. Narrar a ação de maneira mais linear faz surgir um fio condutor entre os passos da poeta-personagem que permite ao leitor acessar essa dimensão de estar perdido, vagando. Agora o deslocamento pelo espaço produz imagens que apresentam um personagem que deambula *perdido* pela cidade — algo que se distancia da experiência da *flânerie*. Essa diferença entre os tipos de deslocamento que os dois livros encenam é muito importante para compreendermos as diferenças de imagens que os dois livros produzem, pois aquilo que se pode ver em cada uma das experiências vai produzir diferentes formas de dizer esta experiência.

A experiência de personagens que perambulam perdidas pela cidade foi o principal objeto de atenção de alguns tipos de cinema que tomaram lugar no período pós-Segunda Guerra Mundial e que, na análise de Deleuze (2018b), possibilitaram um ponto de virada entre o cinema clássico e o cinema moderno. Estes tipos de imagem de cinema produziram, primeiro no Japão com Yasujiro Ozu, depois no neorealismo italiano e posteriormente na *nouvelle vague*, o que Deleuze (2018b, p. 28) chama de “situação ótica e sonora pura”. Por meio da “forma balada/perambulação, viagem de trem, corrida de táxi, excursões em ônibus, voltas de bicicleta ou a pé” (Deleuze, 2018b, p. 28), o cineasta japonês coloca em cena “a banalidade cotidiana” (p. 29) que “não deixa subsistir senão ligações sensório-motoras fracas, e substitui a imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras” (p. 32).

Ao descrever a virada do cinema clássico para o cinema moderno, o filósofo diz que o que permite, o que constitui o germe do cinema moderno seria, dentre outras coisas, a forma da perambulação, pois esta forma significava a quebra de um modelo da imagem-ação, constituída por um cinema no qual as ações dos personagens justificavam-se pela síntese narrativa e por representar uma visão de mundo. Neste novo cinema, surgem personagens que vagam pela cidade sem que esse deslocamento tenha uma amarração narrativa evidente. Assim, as personagens se apresentariam muito mais como videntes, no sentido de quem vê e registra uma experiência, do que como actantes, no sentido de quem age sobre uma realidade, dentro de uma cadeia de causa e efeito:

O que define o neorealismo italiano⁴² é essa ascensão de situações puramente óticas, [...] a identificação é subvertida efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, grite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, a princípio, de uma resposta ou ação. Mais do que reagir ela registra. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado a uma ação (Deleuze, 2018b p. 13).

Neste novo cinema, as imagens óticas e sonoras puras surgem pela impossibilidade de ação das personagens diante do horror da guerra, transformando-os numa “espécie de espectador” que ao invés de reagir, “registra” a experiência vivida. Os personagens do neorealismo italiano estão entregues “a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais do que engajado numa ação” (Deleuze, 2018b, p. 14), assim como a poeta-personagem de *Paris não tem centro*, que persegue a Gioconda de E. Mérou, assombrada pela sua visão e pela possibilidade de encontrar o poeta Jacques Roubaud:

mas a minha lembrança
desse dia
não é clara
[...]
eu me lembro
de ter procurado
jacques roubaud
em todo lugar
mas eu não vi
jaques roubaud
em nenhum lugar
[...]
naquele dia eu não vi
jacques roubaud
para mim isso está claro
mas eu não me lembro mais
se eu vi ou não
a gioconda
do e. mérou
(Garcia, 2016, p. 8, 10).

A *nouvelle vague* também irá retomar o mesmo percurso do neorealismo italiano:

A *nouvelle vague* francesa não pode ser definida se não se tenta ver como ela refaz por conta própria o caminho do neorealismo italiano, ainda que também seguisse outras direções. Com efeito, uma primeira aproximação indica que a *nouvelle vague* francesa retoma a via precedente: dou afrouxamento dos liames sensorio-motores (o

⁴² Entendemos que o neorealismo italiano é um movimento cinematográfico cuja proposta estética está radicalmente ligada ao contexto italiano do pós-guerra, o que não condiz com os temas de Marília Garcia. O que nos interessa é a aparição das imagens óticas e sonoras puras, que aparecem primeiro com Ozu e se prolongam na *nouvelle vague* — esta sim mais afim à poesia de Garcia. No entanto, trazemos o neorealismo pois é nele que essas imagens se complexificam, e é a partir deste movimento cinematográfico que Deleuze define a imagem-tempo e as imagens óticas e sonoras puras, que de fato irão se prolongar na *nouvelle vague*.

passaio ou a errância, a balada, os acontecimentos não concernentes etc.) à ascensão das situações óticas e sonoras puras, ainda aí um cinema de vidente (Deleuze, 2018a, p. 23).

Pensamos aqui em filmes como *Cléo das 5 às 7*, de Agnès Varda (1962), *Os Incompreendidos*, de François Truffaut (1959), *Acossado*, de Jean-Luc Godard (1960), e *Passeio por Paris*, de Jacques de Rivette (1981)⁴³.

Em todos esses filmes os personagens deambulam por Paris e enfrentam algum tipo de situação-limite que provoca a errância. Em *Cléo das 5 às 7*, a cantora anda pela cidade enquanto espera o resultado de um exame; em *Acossado* é a fuga da polícia da personagem de Jean-Paul Belmondo e a gravidez indesejada da personagem de Jean Seberg; em *Os Incompreendidos*, o jovem Antoine Doinel erra pela cidade fugindo da escola depois de descobrir o caso extraconjugal da mãe.

Já em *Passeio por Paris* há duas mulheres que se encontram por acaso nas ruas de Paris: Marie, recém-libertada da prisão, e Baptiste, uma jovem misteriosa que acredita viver em uma espécie de jogo. À medida que caminham pela cidade, elas formam uma amizade estranha e passam a investigar uma conspiração obscura envolvendo o passado de Marie. O filme mistura elementos de suspense, aventura e jogo de pistas, com Paris funcionando como um verdadeiro tabuleiro.

No filme de Rivette, as personagens estão a todo momento abrindo um mapa de Paris ou olhando uma bússola, mas sua busca não é clara. Assim como Garcia se apropria do livro de Jacques Roubaud como se fosse um mapa de Paris. Se uma das visões de Garcia a coloca diante de um cão alado (Figura 7), em Rivette são os leões de pedra (Figura 8) que assombram a personagem Bautiste, ambas configurando essas imagens inteiras e sem metáfora das quais fala Deleuze.

⁴³ Este numa fase mais tardia em relação à *nouvelle vague*, mas que, segundo Deleuze (2018b, p. 23), ainda inclui em seu expediente as situações óticas e sonoras puras.

Figura 7 – Cão alado



Fonte: Garcia (2022).

Figura 8 – Leão em Passeio por Paris



Fonte: Rivette (1981).

O que designa a situação-limite aqui não é necessariamente um evento trágico ou grave, ainda que possa ser em alguns casos, mas um tipo de situação que não se pode escapar, que projeta nas personagens um tipo de desnorreamento tanto interno quanto externo. Em Garcia, essa situação é a busca pela Gioconda de E. Mérou, como um mistério a se resolver. Onde estará o quadro? Se o filme de Rivette tem um aspecto de jogo, o mesmo pode ser dito do livro de Garcia, tanto pela busca ao quadro quanto por sua poética tradutória. Aqui importa menos a semelhança de enredo entre o filme e o livro e mais a imagem da deambulação como sendo ela própria um signo de Paris. Na forma da deambulação cabem muitas histórias.

Há, nos filmes mencionados e no livro de Garcia, a ascensão de um regime de visualidade que caracteriza a experiência das personagens e que faz surgir, ou não, um determinado tipo de

narração, um *modo de enunciar* o acontecimento: “a narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar” (Deleuze, 2013, p. 80).

Em Garcia, a forma de contar o deslocamento pela cidade e as imagens que este oferece geram um tipo de narração em que prevalece uma relação entre tempo e espaço na qual “o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos” (Deleuze, 2013, p. 80). Daí a prevalência da deambulação como imagem (relação com o espaço) e a descontinuidade e sobreposição temporal como forma (relação com o tempo) que figura no livro.

A presença da perambulação/deambulação como uma forma que, de uma arte a outra, surge como signo dessa dupla articulação entre visualidade e legibilidade, e culmina num expediente de literalidade. Numa cidade que se enuncia, ascende a “imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser justificada” (Deleuze, 2018b, p. 38).

O programa estético e formal que Deleuze (2018b) observa nesses cinemas coincide em muitos aspectos com a poética mariliana. Primeiramente, e de maneira mais geral, a própria forma da perambulação que aparece de diversas maneiras em seus livros. Seja caminhando a pé pela cidade ou se deslocando nos mais diversos meios de transporte, as imagens de deslocamento estão presentes em todas as suas obras.

Em *Paris não tem centro*, o deslocamento é encenado pela deambulação a pé pela cidade. E não é coincidência que Garcia justaponha a forma da perambulação a uma reflexão conceitual sobre a literalidade. As imagens decorrentes da deambulação pela cidade, no cinema ou no poema da autora, são imagens literais, imagens óticas e sonoras puras.

A personagem-poeta se vê, em muitos momentos de sua caminhada, impossibilitada de agir: “mas de repente eu não posso mais/ ver a saída” (Garcia, 2016, p. 13); “eu estou passeando/ mas eu não sei mais/ qual direção tomar/ qual é a saída? eu pergunto” (p. 14); “eu não sei mais onde estou” (p. 13). Assim como os personagens da *nouvelle vague*, a poeta encontra-se numa situação na qual “os esquemas sensórios motores se bloqueiam” (Deleuze, 2018b, p. 38). Surge então uma “imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser justificada” (Deleuze, 2018b, p. 38), o cão alado e os leões de pedra.

Para Deleuze (2018b, p. 38), uma metáfora pode atuar como um clichê no sentido de funcionar como “esquivas sensório-motoras” que “nos inspiram algo a dizer quando já não sabemos o que fazer”, seja pelo excesso de horror ou de beleza que uma determinada situação pode nos despertar. O poema de Garcia poderia estar repleto de metáforas que aludissem às sensações despertadas por sua perambulação pela cidade, mas, ao invés disso, como exaustivamente apontado neste trabalho, ela escolhe narrar o evento por meio de descrições objetivas no lugar de metáforas subjetivas, mesmo quando, no meio da banalidade do cotidiano, se depara com algo que lhe inspira beleza ou deleite visual:

talvez seja apenas
 uma miragem
 faz frio agora
 neva
 e a cidade começou
 a ser uma cidade branca
 e eu não sei mais
 onde nós estamos
 (Garcia, 2016, p. 15).

Nesta sequência temos a descrição objetiva de uma situação ótica e sonora tal qual Deleuze (2018b) a caracteriza no cinema. Diante de uma situação ótica de deslumbramento, a personagem se vê paralisada e só lhe resta agir como uma espécie de espectadora e *registrar* a experiência vivida. Ela evita a metáfora e o clichê, privilegiando a descrição objetiva. À semelhança do cinema moderno ao qual se refere Deleuze, Garcia consegue “extrair dos clichês uma verdadeira imagem” (Deleuze, 2018b, p. 39). Ora, não seria a perseguição à Gioconda de E. Mérou também uma tentativa de fugir do clichê (a Gioconda do Louvre) e buscar uma “verdadeira imagem”?

como todos os turistas em paris
 a gente quer ver a gioconda
 como todos os turistas em paris
 a gente vai ver a gioconda
 mas não a gioconda do louvre
 a gente vai ver a gioconda
 do e. mérou
 a gente vai ver a gioconda
 do j. roubaud
 (Garcia, 2016, p. 10).

Por fim, o encontro com a Gioconda de E. Mérou não se concretiza, de modo que o que fica, tanto para a poeta-personagem quanto para o espectador, é sua visão, sua possibilidade de se tornar de fato uma imagem concreta. No entanto, para Deleuze (2018b), é justamente na

potência da visão que reside a possibilidade de extrair dos clichês uma verdadeira imagem: “não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode levar: a importância de se tornar visionário ou vidente” (p. 39).

A narração e a descrição diretas da experiência vivida pela poeta têm a capacidade de produzir também, por meio da palavra, “imagens óticas e sonoras puras”, imagens poéticas que não são metáforas e que contêm em si mesmas uma potência de literalidade no sentido de poderem ser tanto lidas quanto vistas:

... ao mesmo tempo que o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem, não são só visuais, mas sonoros, entram em conexões internas que fazem com que a imagem inteira deva ser ‘lida’ não menos que vista, legível tanto quanto visível. Para o olho do vidente, como do adivinho, é a ‘literalidade’ do mundo sensível que o constitui como livro (Deleuze, 2018b, p. 41).

Ocupando uma função de vidência, a poeta-personagem de *Paris não tem centro* lê sua experiência de perambulação pela cidade e a *registra literalmente* no poema, sem o artifício da metáfora. A deambulação enquanto forma e imagem está também a serviço da literalidade do poema que a poeta busca na medida em que é ela que possibilita a condição de vidência e a ascensão das situações óticas e sonoras puras. Escrever um poema é como escrever um filme. *Paris não tem centro* faz surgir uma imagem poética que se aproxima, em alguns aspectos, de alguns filmes da *nouvelle vague* francesa, especificamente no que diz respeito ao deslocamento na forma da perambulação e da errância, do estar perdido pela cidade e na ascensão de uma personagem que se converte em vidente.

Mas faz sentido pensar nessa vidência também como a capacidade de ter visões num sentido mais onírico, já que a cidade “se sonha, se evade” (Macé, 2024, p. 184). É o que parece propor Garcia ao final da primeira parte do livro:

[...]
 ela volta e me diz
 sim o café é aqui
 e a gioconda estava aqui
 mas a proprietária
 fez uma reforma
 recentemente
 ela mudou o café
 e transformou o café
 no café matisse
 com esses matizes
 que vocês estão vendo aqui

e por causa disso
 ela pegou a gioconda

e levou a gioconda
com ela lá pra cima
onde ela mora

a gêmea disse isso
com um sorriso
e voltou para o balcão
nesse mesmo momento
eu olhei através da vidraça
do café o prédio da frente
e eu vi o haroldo de campos
na varanda do hotel
dizendo *goodbye*

eu acho que
essa img.
descreve muito bem o que
eu atravessei aqui
enquanto eu escrevia
este poema literal
mesmo assim
eu espero que
essa miragem
não atrapalhe
o meu poema literal
como todos os turistas
de paris
tudo o que eu queria era
ver a gioconda
(Garcia, 2016b, p. 22).

4 CAPÍTULO 3 – O DESLOCAMENTO COMO CONCEITO

4.1 CÂMERA LENTA: GARCIA ENCONTRA GODARD

4.1.1 A metalepse como ocorrência intermedial

Neste capítulo gostaríamos de propor uma análise mais aprofundada das relações que Marília Garcia estabelece com o cinema de Godard. Para isto será preciso voltar às discussões apresentadas no capítulo “O deslocamento como método”, onde analisamos alguns fragmentos do poema-ensaio “Blind Light”, que abre o livro *Um teste de resistores* (Garcia, 2016c). No primeiro deles (transcrito abaixo), observamos como Garcia propõe pensar a montagem como procedimento poético, tendo no cinema um referencial conceitual.

1.
 no filme pierrot le fou de jena-luc godard
 tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne
 estão fugindo
 por uma estrada ensolarada
 no litoral sul da
 França
 [...]
 nesse momento ferdinand se vira
 olhando para trás na direção da câmera
 e diz – *estão vendo*
ela só pensa em se divertir
 marianne se vira também olhando para trás
 na direção da câmera
 e pergunta para ele – *com quem você está falando?*
 ao que ele responde – *com o espectador*
 esse curto diálogo de *pierrot le fou*
 contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
 de algum modo essa menção ao espectador
 fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
 a dimensão da *montagem* no cinema
 a mídia que poderia passar despercebida
 no produto final
 irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo
o que sinto ao pensar em você
 ela disse
é um furo

se penso na poesia
 quais recursos ao lado do corte
 poderiam contribuir para tornar o poema
um poema
 (Garcia, 2016a, p. 13-14, grifos originais).

No ensaio “Tudo o que em mim pensa está filmando (Marília Garcia em câmara lenta)”, Joana Matos Frias (2023), ao analisar o mesmo poema, afirma que esta proposição da autora confere aos conceitos de *corte* e *repetição* — as duas condições transcendentais da montagem que Agamben (1998) nomeou de *paragem* e *repetição* —, um “estatuto transmedial” (Frias, 2023, p. 254).

Tal estatuto, ainda segundo Frias (2023), incluiria aquilo que Irina Rajewsky (2015) nomeou de “fenômenos nômades”, “cuja forma de manifestação concreta é necessariamente uma forma específica de um único *medium*, mas que são observáveis *across media*, e, portanto, de maneira *transmedial*” (Rajewsky, 2015 *apud* Frias, 2023, p. 254). Logo, o que o livro de Garcia propõe seria “justamente o nomadismo dos conceitos *como forma mesma da sua existência*, sem que se restabeleça esse momento em que eles teriam sido formas específicas de um único *médium*” (Frias, 2023, p. 254).

Ainda que não haja a reivindicação de um ponto de origem do conceito (o corte como conceito/procedimento específico do meio cinema), não podemos ignorar que o corte é colocado em cena a partir de um objeto filmico específico: o filme *Pierrot le Fou* (Godard, 1965b). Isto implica considerar que, mesmo que Garcia dê à montagem um tratamento transmedial, há um interesse específico no conceito/procedimento do corte *em* Godard.

Sabemos que efetuar a montagem realizada no cinema é material e ontologicamente diferente da montagem realizada na criação de um poema. O que nos parece, portanto, é que em Garcia há uma identificação com Godard no que tange ao conceito da montagem, que transcende essa diferença e produz os fenômenos nômades de que fala Rajewsky. Esta identificação se dá no campo das ideias, como se a autora reconhecesse em Godard ideias que, de algum modo, também são suas.

Deste modo, nos cabe pensar quais sentidos o conceito/procedimento do corte podem suscitar partindo da obra de Godard, bem como os efeitos do corte que sua obra produz, pois são esses sentidos e efeitos que interessam Garcia para pensar sua própria poesia. Em outras palavras: quais ideias, teóricas e práticas conectam, por meio do conceito de corte, a obra dos dois artistas?

Toda a reflexão de Garcia em torno de sua própria obra é também uma reflexão sobre o fazer poético como um todo, assim como o fazer cinematográfico de Godard sempre se realizou no limite desta autorreflexividade metalinguística. A poeta apresenta reflexões teóricas — numa abordagem frequentemente interartística a partir de conceitos quase sempre transmediais — ao mesmo tempo que incorpora este pensamento em sua própria *práxis* poética, o que

demonstra uma preocupação não apenas estética, mas também ética de testar na prática aquilo que se pensa em teoria⁴⁴.

Se voltarmos à cena de *Pierrot le fou* descrita no poema, veremos, como observa Frias (2023, p. 265), “que este ‘furo’ transgressivo é da ordem da metalepse”. O “furo” é um termo que serve bem como metáfora para a metalepse, já que, para Genette (1976), a metalepse narrativa se caracteriza por um tipo de intrusão que provoca a transgressão dos níveis narrativos:

Toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas num universo metadieético, etc.), ou inversamente, como em Cortázar⁴⁵, produz um efeito de bizzaria umas vezes bufa (quando é apresentada por Sterne ou Diderot, em tom de brincadeira) outras vezes fantásticas (Genette, 1976, p. 234).

O que temos no filme de Godard é a intrusão de um personagem diegético no universo extradiegético. Diferentemente da ficção literária, na qual o ato narrativo é sempre um discurso verbal, no cinema a narração é inevitavelmente feita pela câmera, mesmo quando há uma narração verbal que guia a história, seja ela feita por um personagem diegético ou por um narrador extradiegético.

Usa-se o termo voz *off* para designar uma narração protagonizada por um personagem diegético, pois entende-se que este está no mesmo nível diegético da história que narra, mas a conta de uma posição fora de campo. Já quando estamos diante de um narrador onisciente que não é uma personagem da história, entendemos que este narrador é extradiegético e por isso diz-se que a narração é feita em voz *over*, designando propriamente que este narrador se encontra num nível narrativo acima da narrativa diegética, ou seja, extra filmico.

No caso de *Pierrot le fou* não há narração verbal, a história é contada exclusivamente por recursos cinematográficos: a câmera e a montagem. A transgressão neste caso é provocada pela personagem que se dirige ao espectador, mas tal efeito metaléptico só é alcançado porque há, na gênese da cena, um olhar para a câmera que é, em última instância, um olhar para o diretor (autor). Portanto, a transgressão ocorre na tríplice fronteira entre personagem, autor e espectador, ilustrando aquilo que a metalepse tem de mais perturbador: “a hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre já diegético, e que o narrador e seus

⁴⁴ É justamente sobre esta prática que a poeta fala em “Um teste de poesia”, poema que integra o livro *Parque das Ruínas* (Garcia, 2018). Para uma análise mais aprofundada da questão, conferir a tese de doutorado de Jéssica Di Chiara Salgado, *Amizade das formas: o poema-ensaio em Marília Garcia* (2024).

⁴⁵ Faz referência ao conto “Continuidad de los Parques”.

narratários, quer dizer, eu vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa” (Genette, 1976, p. 235).

Esta hipótese se sustenta, invariavelmente, em fazer ver a mídia, que é justamente o que interessa Garcia no filme de Godard. O corte (no cinema) é a chave do portal entre diegese e extradiegese, mundo do espectador e mundo do filme. Se o corte é imperceptível, o espectador será apenas um (bom) espectador, e ser um bom espectador é não se dar conta de sua condição. A suspensão da descrença, que nos permite assistir a um filme sem que a todo momento pensemos que estamos a ver um filme, depende não apenas da crença que a história que vemos na tela é “real”, mas também de esquecermos que somos espectadores e que de algum modo fazemos também parte daquela narrativa, não como personagens, mas como observadores privilegiados. O espectador na sala de cinema se esquece que olha para uma tela, pensa que vê uma janela⁴⁶.

Já o corte que se faz ver — ou outros procedimentos metalépticos análogos, como a personagem que se dirige à câmera — quebra a janela. O olhar de Ferdinand é uma pedra que fura a janela. E é por este buraco que o espectador é atirado para fora do filme e pode ver o filme *como* filme.

Portanto, nos parece que *tornar um poema um poema* seria, assim como *dar ao filme sua dimensão de filme, dar a vê-lo*, fazer com que o leitor perceba que está lendo um poema. Tal paralelo entre cinema e poesia situa a metalepse como um procedimento fundamentalmente interartístico. Não apenas por estabelecer uma afinidade entre modos de fazer de duas artes distintas, mas porque o exercício efrástico que sustenta a argumentação pode ser entendido como uma ocorrência metaléptica.

Isto porque há, como argumenta Rosa Maria Martelo (2015) a respeito de um poema efrástico de Manuel Gusmão sobre o filme *Une Histoire de Vent*, de Joris Ivens (1988), uma “porosidade ontológica” que situa a própria relação entre poesia e cinema como uma forma de metalepse:

É este tipo de porosidade ontológica (neste caso, o trânsito entre o poema que vê o filme, porque o filme vê o que o poema quer mostrar-nos, a nós que lemos o poema como outros terão visto o filme), aqui parcialmente narrada, que me faz pensar que talvez a presença de poemas no cinema e de filmes na poesia possa ser, por vezes, da ordem deste tipo de metalepse, com tudo quanto ela implica de restituição da aura a obras nascidas numa época em que tantos vaticinaram que tal já não seria possível (Martelo, 2015, p. 288).

⁴⁶ Lembremos do plano que abre *Cidadão Kane* (1941), onde vemos a câmera atravessar a janela, indo do espaço exterior para o interior da casa. Orson Welles, num ato também metaléptico, simula a entrada do espectador da sala para o filme.

Segundo Martelo (2015) — que parte de uma articulação teórica entre Paul Valéry e Walter Benjamin⁴⁷ —, é justamente na reciprocidade desta “troca de olhares” que residiria a possibilidade de restituição da aura em obras onde “o leitor ou o espectador são interpelados directa e explicitamente pela obra na sua materialidade extrínseca, ou por um olhar vindo das personagens” (Martelo, 2015, p. 281), como é o caso de *Pierrot le fou*.

Benjamin recorre a esta relação de reciprocidade para expor o seu entendimento da experiência da aura como dotação, a algo que seria potencialmente inerte, uma paisagem, por exemplo, da capacidade de retribuir o olhar: ‘Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar’, sintetiza (Benjamin, 2006, 142 *apud* (Martelo, 2015, p. 281).

Agnes Pethö, em seu livro *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between* (2011), dedicado à metalepse no cinema, num caminho totalmente convergente com o que propões Martelo (2015), afirma que a metalepse intermedial

pode performar por si mesma um salto em direção a um nível meta-narrativo e autorreflexivo dentro do filme, ou pode apontar para a existência de tal nível meta-narrativo devido ao fato de sempre introduzir um nível de ‘*outridade*’ no meio cinematográfico que serve como plataforma através da qual um *ponto de vista* reflexivo sobre o cinema pode ser ativado (Pethö, 2011, p. 129, tradução nossa).

Destacamos a expressão “ponto de vista” e o termo *outridade* por denotarem a reciprocidade que sustenta certas ocorrências intermediais, como fica evidente no caso de Garcia e Godard. Já o termo “outridade” (que no original em inglês é “otherness”) é pensado aqui nos termos de Octavio Paz (1982, p. 325), que a define como “a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos”. Para Paz (1982, p. 318), é o que designa a própria experiência poética: “a poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu é tu”, ideia que já estava expressa na formulação de Rimbaud (2005): “Je est un autre”.

Isto posto, nos parece que Garcia propõe um devir cinema da poesia (ou, talvez mais apropriadamente, do poema), visto que há uma “desidentificação” consigo mesma que pensa a si própria como cinema, também provocando, por consequência, uma “desidentificação” do cinema consigo próprio, o que possibilitaria ter na montagem um conceito que não é, como mostrou Frias (2023), nem próprio da poesia nem do cinema.

⁴⁷ Conferir Benjamin (2006).

A possibilidade de um pensamento autorreflexivo a partir de um ponto de vista externo — de *um outro*: “On me pense”, diz Rimbaud (2005) — seria um efeito da própria metalepse, na medida em que esta provoca este salto para fora de si, tanto no nível ontológico (uma outra arte), como afirma Martelo (2015), quanto no nível narrativo (um outro lugar de onde se fala), como diz Pethö (2011). Pethö (2011) propõe que ocorrências intermediais podem ser entendidas, por si mesmas, como ocorrências metalépticas:

Lyotard⁴⁸ formula suas ideias ‘em defesa do olho’ e em defesa dos domínios não discursivos e sensoriais da comunicação humana, mas ainda assim constata que elas se manifestam em ambos os lados da dicotomia entre palavra e imagem (figura), onde atuam como um quiasmo. Assim, em última instância, discurso e figura estão mutuamente implicados. O figural, dessa forma, ressoa bem com os pressupostos básicos da intermedialidade, ao afirmar que toda comunicação é multimedial e ao desafiar a ideia de textos monomediais. Além disso, as noções-chave de ‘abertura’, ‘transgressão’ ou ‘disruptura’, que descrevem a ação do figural sobre o discurso, também são aplicáveis ao modo como a intermedialidade deve ‘funcionar’ no interior de um texto: ocorrências intermediais podem ser percebidas como figuras metalépticas destinadas a realizar exatamente tais ‘rupturas’ na lógica do discurso e ‘transgressões’ para o domínio do figural (Pethö, 2011, p. 377, tradução nossa).

Deste modo, o que faz com que ocorrências intermediais possam ser interpretadas como figuras metalépticas é justamente a tensão entre discurso e figura, assumindo que o primeiro estaria mais ao lado do domínio do texto e o segundo mais próximo ao domínio da imagem. Tal hipótese é pensada, por Pethö (2011), partindo da ocorrência intermedial dentro do discurso fílmico, o que explica porque ela afirma a figura como uma ocorrência propriamente imagética, fato que pode ser questionado se pensarmos que a figura é também passível de manifestar-se por meio de construções textuais. O que podemos concluir é que a figura denota, mais propriamente, uma imagem do pensamento que se interpola ao discurso. O que faz sentido se pensarmos como a aparição de *Pierror le fou* em *Um teste de resistores* tem precisamente a função de desencadear uma reflexão tanto teórica quanto metodológica, considerando que na obra de Garcia a imagem fílmica tem função fundamentalmente reflexiva.

Ao propor a montagem (e seus componentes, corte e repetição) como procedimento para pensar e fazer poesia, a autora opera um tipo de transgressão que, como apontou Frias (2023), é da ordem do conceito. O que nos parece mais interessante de observar no poema é a maneira pela qual a ocorrência intermedial, o gesto metalético em si mesmo, efetua, tal como propõe Pethö (2011), rupturas no fluxo discursivo do poema que produzem diferentes níveis discursivos que sustentam o argumento da poeta.

⁴⁸ Conferir Lyotard (2002).

Inicialmente, num primeiro nível, temos a éfrase que configura uma ocorrência intermedial e, portanto, metaléptica (independentemente de seu conteúdo); depois, num segundo nível, há o conteúdo narrativo da cena que o poema descreve que, por sua vez, funda-se num procedimento metaléptico (a personagem que se dirige ao espectador); por fim, no terceiro nível, encontramos o desenvolvimento da reflexão transmedial a respeito do conceito/procedimento do corte.

Percebemos que, em seu desenvolvimento narrativo-argumentativo, o poema começa com uma éfrase e termina com uma questão em aberto. O argumento tem um movimento ascendente, começa pela éfrase, atravessa seu conteúdo narrativo e termina com a formulação indagativa da própria poeta. A figura, aqui expressa pela cena que o filme descreve, se expande para o discurso, ilustrando a ideia de Genette (2004) de que o discurso ficcional seria uma “forma estendida da figura”, e que a “figura seria um embrião da ficção” (p. 19).

No caso do poema, a narrativa não é da ordem do ficcional, mas sim da argumentação teórica, o que não nos impede de pensá-la, ainda assim, nos termos de Genette (2004), visto que a ideia de expansão se conserva pela forma que uma ocorrência intermedial engendra a próxima, num percurso talvez bastante improvável — porém, não surpreendente — que acaba por conduzir a metalepse até sua origem como uma figura própria da retórica.

Isto posto, o que buscamos demonstrar é que a metalepse⁴⁹, neste caso, é uma figura essencial para o desenvolvimento reflexivo de Marília Garcia. No próximo tópico pretendemos analisar outras maneiras pelas quais Garcia faz uso de procedimentos metalépticos, inclusive em poemas que apresentam algum grau de ficcionalização, mas defendendo a hipótese de que a metalepse é um recurso estruturante para sua poética ensaística.

4.1.2 A metalepse como gesto ensaístico

O que entendemos aqui como forma ensaística não designa apenas os poemas evidentemente teórico-reflexivos, mas afirma a existência, no conjunto da obra de Marília Garcia, de um modo de fazer poesia que é intrinsecamente reflexivo, independente de estarmos ou não diante de poemas ensaísticos. Nossa hipótese, como vimos trabalhando em outros momentos deste trabalho, é de que há um grande tema que transversa toda a obra da poeta: o

⁴⁹ O que temos, portanto, é que Garcia faz uso de uma figura transmedial, que é a metalepse, numa construção poética que é intermedial (a menção ao filme do Godard). Desse modo, de podemos afirmar a metalepse como ocorrências intermediais quando ela ocorre no interior de certas obras é apenas por que, por natureza, ela é uma figura/conceito transmedial, ou seja, que pode ser observada em diferentes meios de expressão.

deslocamento. O que faremos a seguir é mostrar como certos procedimentos metalépticos se efetuam para sustentar a forma ensaística no livro *Câmera Lenta* (Garcia, 2017) que é, a nosso ver, a obra em que ela trabalha de modo mais produtivo o conceito-procedimento de deslocamento.

Antes de entrar na análise do livro faremos uma incursão por dois filmes de Godard em que são trabalhados recursos metalépticos que podem ser observados de modo análogo nos poemas de Garcia. *Passion* (Godard, 1982a) e *Scénario du film "Passion"* (Godard, 1982b) não são filmes que Garcia faz referência em nenhum dos seus trabalhos, mas entendemos que faz sentido trazer o cineasta como interlocutor formal para nossa análise — porque, como afirmamos no início deste tópico, há uma cumplicidade de ideias entre os dois artistas.

No artigo “O ensaio enquanto gesto: *Passion* e *Scénario du film 'Passion'*”, de Jean-Luc Godard”, Rita Novas Miranda (2014) propõe uma leitura combinada destes dois filmes tendo como ponto de partida a ideia do “ensaio como forma” proposta por Theodore. W. Adorno (1958). Sua análise se baseia na ideia de que “o ensaio é, por excelência, a forma que, no limite, se coloca em causa a si mesma” (Miranda, 2014, p. 77). Deste modo, a noção de ensaio que lhe interessa em particular nesses dois filmes de Godard porque “tem que ver com um movimento mais lato, no qual o cinema trabalha a metareflexividade, experimenta a sua própria crítica, **evidencia – no sentido mesmo em que dá a ver – o seu próprio processo**: o pensamento *ensaia-se*, arrisca-se” (Miranda, 2014, p. 77).

Ora, não é, de forma alguma, uma coincidência que a noção de “dar a ver” também aparece aqui a respeito, justamente, do trabalho de Godard. O artigo prossegue com uma série de reflexões acerca dos dois filmes que evidenciam algumas formas pelas quais ambos realizam este “dar a ver”, que é sempre um movimento de dar a ver a si mesmo (o filme que torna evidente o próprio filme), mas um fazer ver o cinema em suas múltiplas dimensões, como arte e como mídia.

Ao observar os diferentes expedientes meta e autorreflexivos que Godard cria nos dois filmes, que Miranda (2014) articula em seu texto sempre pensando em sua dimensão ensaística, percebemos que em muitos casos eles operam — ainda que a autora não mencione — por meio de procedimentos metalépticos, principalmente quando tomamos os dois filmes em conjunto.

Em *Passion* é possível identificar uma série de gestos metalépticos, a começar pelo argumento principal: a história de um diretor de cinema que está produzindo um filme cujo nome também é *Passion*. Outro caso são os nomes dos personagens principais, os mesmos dos atores que os interpretam: Isabelle Huppert interpreta a operária Isabelle, Hanna Schygulla é

Hanna, a dona da fábrica, Michel Piccoli é Michel, o dono da fábrica, e Jerzy Radziwiłowicz é o cineasta Jerzy, diretor do filme.

Além disso, o filme dentro do filme é uma espécie de encenação de pinturas famosas, como obras de Rembrandt, Delacroix e Goya. Boa parte de suas sequências se passam num estúdio de cinema e as cenas do filme acabam por se misturar com as cenas das pinturas, que ganham movimento.

Todo o trabalho de enquadramentos desfaz os limites entre quadro fílmico e quadro pictórico, já que o que vemos do filme metadieético é apenas seus bastidores, e o que seria a imagem das pinturas reconstituída é sempre um novo ponto de vista da obra pictórica. As encenações dos quadros vivos que fazem parte do filme metadieético, por serem representadas em movimento, estão a todo momento extrapolando os limites do quadro pictórico e do enquadramento cinematográfico, evidenciando um fora de campo que é o do cinema (do filme dieético), mas também um possível fora de campo relativo às pinturas que representa. Há, portanto, uma transgressão tanto dos limites físicos quanto dos limites materiais, que coloca movimento numa arte em que este é, a rigor, apenas sugerido.

Este complexo arranjo metaléptico cria toda uma *mise en abyme* que se efetiva não pela repetição infinita de *uma mesma* imagem mostrada, mas, pelo contrário, criando possibilidades infinitas de potenciais imagens distintas que não param de ser sugeridas, seja virtual ou efetivamente, num novo enquadramento⁵⁰.

Mas o que talvez seja mais interessante em *Passion* é o fato de o filme metadieético não contar nenhuma história. Jerzy é a todo momento questionado sobre qual é a história do filme que está fazendo, mas parece incapaz de criar uma história que consiga juntar todas as imagens magníficas dos quadros que recria. Jerzy cria as imagens antes de ter uma história, como se seu interesse fosse puramente na cena em si, seja a cena do quadro ou a cena do filme que se confundem. Em última instância, o filme de Jerzy não tem narrativa, apenas *figuras*.

Todos esses gestos metalépticos inscrevem-se no interior de uma mesma obra, ainda que remetam, como é próprio da metalepse, sempre a uma exterioridade que extravasa seu limite. Estes gestos, além de operarem o embaralhamento dos universos dieéticos,

⁵⁰ Para Deleuze (2018), "o fora de campo" remete ao que, embora perfeitamente presente, "não se ouve nem se vê" e constitui não somente o que "o quadro não mostra", ou o que o quadro evoca ou sugere ao não mostrar. Mas o fora de campo denunciaria, ou originaria, o enquadramento em si, ao designar a extensão do conjunto fechado delimitado pelo plano. Ele vê um caminho que vai do dentro para o fora: "Todo enquadramento determinará um fora de campo. Não há dois tipos de quadro, dos quais apenas um remeteria ao extracampo, mas sim dois aspectos muito diferentes do fora de campo, remetendo cada um a um modo de enquadrar" (Deleuze, 1983, p. 35).

metadieéticos e extradieéticos, também operam uma transgressão dos limites entre artes, e isso se deve ao tratamento que o filme dá para as obras pictóricas. Ao fazer isso, Godard situa seu processo de criação, seu modo de fazer cinema, nos limites do que Florência Garramuño (2014) chama de “arte inespecífica”, ao pôr em xeque o que seriam propriedades inerentes da pintura por meio do cinema.

Em *Passion* podemos perceber a mesma “porosidade ontológica” que Rosa Maria Martelo (2015) se refere na relação entre poesia e cinema em certos poemas efrásticos, porém, no caso de Godard o trânsito que se estabelece é entre cinema e pintura. Parafraseando Martelo (2015) e alterando os termos de sua equação, teríamos: *o filme que vê o quadro, porque o quadro vê o que o filme quer mostrar-nos, a nós que vemos o filme como outros terão visto o quadro.*

Passemos agora ao *Scenario du Film Passion* (Godard, 1982b), um filme que não é, embora o título sugira, um filme *sobre Passion*. Em *Scenario du Film Passion*, Godard, partindo da autorreferência, tece reflexões mais amplas sobre o cinema, que giram em torno principalmente do que seria o argumento (roteiro) de cinema.

Como aponta Miranda (2014, p. 78), o título do filme instaura um tipo de paradoxo, “não só no facto de o argumento ser, convencionalmente, anterior ao filme, mas também por este ser a forma eminentemente literária do cinema”. Seria o caso de pensar como Marília Garcia ao descrever o processo de feitura de *Paris não tem centro* (2016): escrito originalmente em francês por ela, o livro teve apenas sua versão traduzida (por Érica Zíngano, amiga da poeta) para o português publicada. Ao omitir o original e pensando que o poema “*nunca foi escrito daquela maneira/ na língua de chegada*” (Garcia, 2016, p. 26), a autora se questiona se com isso não estaria deslocando “a ideia de origem para outro ponto” (p. 26) e estabelecendo, assim, uma “origem para frente” (p. 26).

Pensar *Scenario du Film Passion* como um tipo de origem para frente de *Passion* faz sentido se considerarmos o outro polo do paradoxo apontado por Miranda (2014). O fato de o roteiro ser uma forma literária e, no entanto, Godard apresentar como “roteiro” de *Passion* um novo filme, desloca a origem não apenas numa dimensão temporal, mas também no que concerne a diferenças materiais entre a mídia textual e audiovisual. Deste modo, se instaura a possibilidade de uma “reescrita” do filme *Passion*, que, na prática, não é uma escrita, mas uma composição visual, já que *Scenario du Film Passion* “é realizado praticamente na mesa de montagem com imagens de arquivo de *Passion* e com Godard filmando-se a si próprio a discorrer sobre o cinema e o seu último filme” (Miranda, 2014, p. 76).

Godard busca, literalmente, *dar a ver* o roteiro, um dos elementos que compõem o aparato cinematográfico, a mídia cinema, “tornar visível o que é invisível” (Godard, 1982b), atribuindo-lhe propriedades visuais a uma mídia que é textual. Há uma reflexão crítica que desmonta a ideia de argumento não só como dispositivo da técnica cinematográfica, mas também como conceito, o que se efetiva na medida que confrontamos e justapomos os dois filmes. Ou seja, a metalepse se faz na inter-relação entre as duas obras. E esta relação é, essencialmente, ensaística, na medida em que *Scenario du Film Passion* se faz como um exercício crítico-reflexivo que se realiza sobre o filme que o antecede.

Há também na relação entre os filmes um princípio metaléptico, que se exerce num diálogo intertextual entre *Scenario du Film Passion* e *Passion*. Se em *Passion* a metalepse se efetua no interior dos limites de um filme de ficção, em *Scenario du Film Passion* ela se efetua no plano do ensaio. As reflexões trabalhadas em *Scenario du Film Passion*, além de terem como principal objeto de análise o filme anterior, se debruçam justamente sobre aquilo que o filme tem de metaléptico.

Na obra de Marília Garcia podemos observar uma série de procedimentos metalinguísticos, críticos e reflexivos que também operam por metalepse. E, assim como vimos em Godard, esses procedimentos se efetuam de modos bastante complexos e se observam tanto no interior de uma mesma obra quanto transversalmente a diferentes obras, em muitos casos não sendo possível dissociar os dois movimentos.

Um teste de resistores (Garcia, 2016) está repleto de procedimentos autorreferenciais. No fragmento n. 19 de “Blind Light”, longo poema-ensaio que abre o livro, ela fala sobre seu poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, escrito para uma antologia em homenagem à Ana Cristina Cesar. Mais adiante, no mesmo livro, há um outro poema chamado “ORDEM ALFABÉTICA”, que também é um comentário sobre o mesmo poema escrito para a coletânea, só que neste segundo poema ela inclui, finalmente, o poema feito para a coletânea. Temos três níveis narrativos em torno de um mesmo poema que se desdobram em três poemas: o poema que comenta o poema escrito em homenagem à Ana Cristina Cesar, depois um comentário sobre o comentário que inclui, dentro de si mesmo, o poema escrito para a antologia. Os poemas desdobram-se um nos outros de modos que nós leitores perdemos a referência do seu ponto de origem⁵¹.

⁵¹ E podemos incluir também o videopoema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, feito a partir de uma combinação entre o poema e imagens do filme *Je, tu, il, elle*, de Chantal Akerman (Akerman, 1974).

Ainda em “Blind Light” temos um poema que comenta o processo criativo de *20 poemas para o seu walkman*, livro escrito anos antes. Há ainda outro que faz uma reflexão sobre a ideia de tradução como dispositivo poético que será retomada e colocada em prática no livro *Paris não tem centro*. E há a própria reflexão a respeito dos conceitos de corte e repetição que serão sempre retomadas, tematizadas e colocadas em prática nos livros subsequentes.

Em *Paris não tem centro*, por exemplo, o deslocamento aparece como tema e como uma imagem literal, já que o livro narra um episódio de deambulação pela cidade de Paris, numa espécie de *flânerie* revisitada. Também tem lugar, neste livro, um intrincado esquema que mistura mais de um tempo narrativo e coloca em cena diferentes personagens vivendo situações semelhantes, o que cria o efeito de *mis em abyme*, um dos procedimentos que compõem o cenário metaléptico que figura na obra de Garcia.

Mas há ainda um tipo de construção formal mais radical que se apoia na mescla entre poemas evidentemente ensaísticos e poemas mais descritivos ou que trabalham mais diretamente com imagens poéticas. Este tipo de articulação, que em Garcia não ocorre de modo uniforme ou padronizado, mas sempre com um elevado grau de experimentação, seria o que propriamente caracteriza sua obra como um ensaio, no sentido de uma forma que experimenta a si mesma.

Nos primeiros versos de “Blind Light”, Garcia começa discutindo justamente como quer começar o livro: “poderia começar de muitas formas/ e esse movimento poderia ser ainda um movimento sem direção/ que vai se definindo/ durante o trajeto” (Garcia, 2016a, p. 11). Este “começo sobre o começo” oferece uma chave de leitura para a sua escrita poética, que vai de modo preciso ao encontro do que é o ensaio na definição de João Barrento (2010, p. 19):

[...] a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zênite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa. Esse centro é muitas vezes o não-dito do ensaio [...]⁵².

Na sequência, Garcia (2016a, p. 11) opta por situar o tempo e espaço de sua escrita: “*contexto* hoje é quarta-feira dia 27 de novembro/ e estamos no 3º andar do centro

⁵² A este respeito podemos pensar que as imagens de deslocamento de Garcia, sempre manifestadas pela errância e deambulação, funcionam como metáfora literal para esta descrição do ensaio que Barrento (2010) faz. Ou, dito de outro modo, as imagens verbais que descrevem de modo literal corpos em deslocamento funcionam como uma forma de literalizar este gesto deambulatorio que serve como metáfora para descrevê-lo. Deste modo, o deslocamento na obra da poeta é um conceito multimodal, na medida que tem valor como procedimento, como conceito e como imagem poética.

universitário maria antônia”. Prestemos especial atenção ao temo verbal *estamos*, que situa a escrita no presente.

Onze páginas à frente, no 11º fragmento do poema, depois que Garcia já discorreu sobre vários temas e contou sobre diferentes experiências, sempre trabalhando neste registro ensaístico, ela escreve: “quando li este texto/ há uma semana/ lá no encontro no centro cultural maria antônia/ o damián tabarovsky⁵³ me fez uma pergunta/ acerca dos procedimentos de recorte e colagem/ que eu estava citando” (Garcia, 2016a, p. 22).

Este trecho traz uma descontinuidade temporal em relação aos primeiros versos do primeiro fragmento. Como ela pode, simultaneamente, contar de uma leitura que fez no passado do próprio poema se a escrita/leitura deste se faz no presente?

No livro *Câmera Lenta*, a poeta também trabalha com uma estrutura semelhante, porém, mais complexa do ponto de vista dos níveis narrativos. Falaremos a seguir de “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, poema-ensaio composto por 14 fragmentos que compõe o epílogo do livro que é bastante difícil de descrever devido à sua complexa estrutura que mistura relato pessoal, descrição de processos criativos e reflexão teóricas, numa estrutura narrativa não linear e fragmentária.

Na história principal, ou narrativa primeira, pensando nos termos da narratologia de Genette (1976), a poeta conta, em primeira pessoa, sobre quando foi participar de um festival onde faria a leitura de um poema. É com este relato que Garcia começa o poema:

1.

queria terminar falando de uma hélice
que eu vi na semana passada

era uma hélice grande demais
para o tamanho do avião e eu nunca
tinha visto na vida um avião de hélice

uma hélice serve para *deslocar*
mas uma hélice pode *paralisar*

quando vi a hélice na semana passada
eu pensei nas nuvens de verdade
e num poema do carlos drummond de andrade
depois pensei no fundo do mar

⁵³ Damián Tabarovsky (1967) é escritor, ensaísta, tradutor e editor argentino, reconhecido por sua escrita ensaística e ficcional que explora as relações entre literatura, política e mercado cultural. Autor de obras como *Literatura de izquierda*, *Fantasma de la vanguardia* e *La lengua en el capitalismo*, transita entre a crítica e a ficção com um estilo marcado pela ironia, reflexão metalinguística e questionamento das formas literárias tradicionais. Como editor, dirigiu selos como Interzona e Mardulce, contribuindo significativamente para a cena editorial independente na Argentina.

e nas hélices dos navios
como a hélice do *titanic*

naquele dia, eu estava indo
para um festival em juiz de fora
e eu ia ler um poema chamado
“malaysia airlines”

ao chegar na pista do aeroporto
vi a hélice e na mesma hora pensei:
“não posso entrar nesse avião”
eu congelei e não podia mais
me deslocar

eu queria falar aqui do que falamos
quando falamos de uma hélice
uma hélice serve para *deslocar*
e eu queria essa hélice em movimento
cruzando o céu e levando a gente
para frente
mas nem sempre
a gente pode sair do lugar
então começo com um trecho do poema
que eu ia apresentar em juiz de fora
chamado uma “malaysia airlines”
(Garcia, 2017, p. 73, grifos originais).

Esta história, retomada ao longo do poema, funciona como um fio condutor que costura os fragmentos subsequentes, misturando narração de outros episódios de leituras realizadas pela poeta, descrição de procedimentos de escrita e reflexões teórico-filosóficas, muitas vezes mescladas dentro de um único fragmento.

Passemos agora ao fragmento número 7:

7.

[...]
um dia fui falar este texto que vocês estão lendo
em um evento chamado
poesia e ação
depois fui falar este mesmo texto
em um evento chamado
cinema-ao-vivo
e depois em outro evento chamado
em obras

e eu não sabia como desenvolver a tópica da aventura
esqueci de dizer que quando apresento
este texto ao vivo vou projetando
várias imagens enquanto leio
então
vocês podem pensar na imagem que quiserem
enquanto prosseguimos
mais ou menos assim:
cada pedaço de texto como este

deve ter uma ou mais imagens
correspondentes

esta parte 7 por exemplo
ficaria bem com a sherazade
ó venturoso rei como seguir o fio da história?
[...]
(Garcia, 2017, p. 84, grifos originais).

O primeiro verso instaura uma confusão temporal entre a gênese do poema, sua escrita e sua leitura. Existe um lapso temporal entre o presente da escrita e o presente da leitura. Em tese, primeiro se escreve, depois se lê. Mas ao fazer referência ao próprio texto que está sendo lido, Garcia suprime este lapso e faz coincidir o momento da escrita com o momento da leitura, como se ocorressem no mesmo instante. Como se não bastasse, a autora situa no passado um evento sobre o qual ela fala neste texto que está sendo lido/escrito no presente.

Quando a poeta diz “um dia **fui** falar **este** texto que vocês **estão** lendo” (Garcia, 2017, p. 84), ela situa a leitura ao vivo do poema num tempo anterior ao de sua escrita, o que seria, em tese, impossível. Só se pode ler no presente um texto que foi escrito no passado, mas neste poema a relação de origem se inverte: primeiro ela fala um texto e somente depois escreve o texto em questão.

Poderíamos objetar que a poeta teria criado o poema em algum desses eventos que menciona, que ele teria sido criado no momento da fala, mas quando ela diz “falar este *texto*” tal possibilidade se exclui, visto que para falar um *texto* é necessário que este tenha sido previamente escrito.

A gênese do poema é temporalmente alargada e narrada como se ele tivesse sido feito não num momento específico, mas *durante* um período, propondo uma genealogia que seria mais ou menos assim: 1) ela escreve um poema; 2) ela lê este poema num evento ao vivo; 3) ela publica o poema em livro. Na prática, sabemos que ela não leu a versão publicada, mas uma versão escrita anteriormente, posteriormente alterada a partir da experiência da leitura e por fim publicada.

O poema tem uma origem fora de si próprio, numa leitura ao vivo, mas ao mesmo tempo se origina antes da leitura e se amplia, se complementa a partir dela, e este deslocamento espaço-temporal se efetiva no momento em que o poema é fixado no suporte livro. O poema publicado em livro é um registro performático de sua própria gênese. A performance se efetiva por ser escrita e tem justamente o efeito de fazer parecer que a poeta está criando *agora* um poema que foi lido por ela *antes*. Há aí uma inversão na relação de causa e efeito: o poema é lido antes mesmo de ser escrito.

É precisamente a confusão na ordem da causalidade que caracteriza a metalepse: “a metalepse é uma espécie de metonímia, por meio da qual se explicita o conseqüente (*ce qui suit*) para indicar o antecedente (*ce qui précède*), ou o antecedente para indicar o conseqüente” (Dumairsais, 1988). Tal definição, por sua, vez estaria na base aquilo que seria a “metalepse de autor”:

Consiste – e cito os termos de Fontanier – em ‘transformar os poetas em heróis das façanhas que celebram [ou em] representá-las como se eles mesmos tivessem causado os efeitos que pintam ou cantam’, quando um autor ‘é representado ou se representa como alguém que produz por si mesmo aquilo que, no fundo, só relata ou descreve’ (Genette, 2004, p. 10).

O acontecimento que Garcia narra só poderia ter sido criado por ela mesma, já que fala de seu próprio poema. Ou seja, neste caso a poeta não apenas faz parecer que o acontecimento que narra foi causado por ela, mas torna evidente que ela é de fato causadora daquilo que descreve e que, mais que isso, estamos vendo *ao vivo* o poema acontecer.

No entanto, se por um lado a feitura do poema parece ter esse tempo alargado, começando numa performance que acontece antes da escrita da versão publicada e se prolonga na recepção do leitor, por outro, todos esses momentos parecem fundir-se no presente da leitura, já que Garcia, ao descrever a performance na qual fala o poema ao vivo, convida o leitor a participar, a pensar nas imagens que a integram.

Por fim, nos últimos três versos, a poeta dá um novo salto metaléptico e, retirando-se da própria narrativa e assumindo a voz de Sherazade, se pergunta: “ó *venturoso rei* como seguir o fio da história?”. Neste momento, assim como a personagem de *As mil e uma noites*, Garcia interrompe o próprio relato e se questiona sobre como seguir contando a história, ou talvez, pense em como leitor vai seguir esse fio. A poeta toma consciência da não linearidade de sua própria narrativa e reflete sobre ela.

Esta tomada de consciência é, assim como a poeta já havia reconhecido no filme de Godard, um furo. Neste momento, a metalepse assume de modo mais evidente sua função de figura, que é caracterizada não apenas pela intrusão da fala de Sherazade na voz da poeta, mas também pela sugestão de uma imagem de Sherazade que, na prática, não existe e só pode ser imaginada pelo leitor. Isso faz com que o leitor veja, como imagem imaginada, a performance de sua leitura ao vivo (que é, vale lembrar, uma ocorrência por si multimedial).

O efeito de presentificação imagética do acontecimento se aproxima de modo mais justo da figura da hipotipose, que Genette (2004) trata como um tipo de metalepse. A hipotipose,

segundo Dumarsais (1988, p. 110 *apud* Genette, 2004, p. 11, tradução nossa), acontece "quando, nas descrições, os fatos são retratados como se, naquele momento, se tivesse diante dos olhos o que está sendo dito", e ainda, segundo Fontanier (1967 *apud* Genette, 2004, p. 12, tradução nossa), "a hipotipose retrata as coisas de forma tão vívida e enérgica que, de certo modo, as coloca diante dos olhos, transformando um relato ou uma descrição em uma imagem, um quadro ou até mesmo em uma cena viva".

Vemos este expediente tomar corpo num outro registro no fragmento n. 2, no qual a poeta apresenta um excerto do poema "malaysia airlines":

2.

"no dia 16 de julho de 2014
um boeing 777 da malaysia airlines
saiu de amsterdã para kuala lumpur
com 298 pessoas a bordo.

ele estava em voo cruzeiro
quando caiu na vila de grabovo
no leste da ucrânia.

um avião em voo cruzeiro
não está subindo nem descendo.

os enormes pedaços do boeing 777
da malaysia airlines
se espalharam por um campo de trigo

o leste da ucrânia estava sob controle
de separatista pro-rússia e desde março
o espaço aéreo sobre a ucrânia estava fechado.
não se podia voar abaixo de certa altura.

suspeita-se que o boeing 777
tenha sido abatido por um míssil
quando atravessava em voo cruzeiro
o espaço aéreo ucraniano.

um morador da região disse
que os corpos caíram do céu
após a explosão do avião.
a chanceler da alemanha disse
que era necessário um cessar fogo
no leste da ucrânia."

esse era o começo do poema
que eu ia apresentar em juiz de fora
mas na hora em que vi a hélice do avião
na pista do aeroporto viracopos
lembrei do final do poema
que dizia assim:

“um dos comissários do voo MH17
 só estava trabalhando naquele dia
 porque tinha trocado de voo com um colega.
 a esposa deste comissário
 – também comissária da malaysia airlines –
 tinha feito uma troca parecida
 alguns meses antes e tinha folgado
 num dia em que deveria estar voando
 no voo MH370, desaparecido no oceano Índico”.
 [...]
 (Garcia, 2017, p. 74).

O poema reconstitui o momento da queda do avião, encena — no sentido de criar uma cena — o acidente. Tal efeito cinematográfico é consequência da descrição objetiva e direta da série de acontecimentos que compõem a cena, que por sua vez advém do método que Garcia usa para escrever o poema:

6.

o poema “malaysia airlines voo MH17”
 tinha sido escrito a partir de notícias
 tiradas do site G1
 assim recortei o texto do site/ inseri quebras de verso
 excluí informações
 trocando algumas coisas de lugar

durante o processo tentava entender o acidente
 a partir do tom frio das notícias
 além de entender factualmente
 também queria ver algo que para mim
 não estava claro
 queria olhar de outro lugar
 mudar o foco
 (Garcia, 2017, p. 82).

Ao propor uma reescrita do texto jornalístico, a poeta também reencena a queda do avião, agora num novo contexto, a partir de um outro *ponto de vista*, expressão que ganha status de literalidade, dado o caráter visual da descrição. Este excerto introduz na narrativa primeira uma outra história que é a da própria queda do avião, contada a partir de outra voz e outro ponto de vista, o que caracteriza, nos termos de Genette (1976), uma narrativa metadieética, uma história dentro da história.

O procedimento se repete mais adiante, no penúltimo fragmento:

13.

[...]
 dois meses depois de fazer esse poema

dei uma oficina em salvador e pedi como exercício
 um poema feito a partir do recorte
 das mesmas notícias tiradas do site do G1

o saulo moreira fez um poema
 misturando essas notícias com a morte da carol
 prima dele que tinha sofrido um acidente
 de carro na semana anterior:

para carol

*carol caiu na ucrânia perto da fronteira com a rússia
 carol ficou sozinha durante quase 17 horas quase 24 horas
 numa estrada próxima da casa da minha mãe
 minha mãe mora em itapetininga
 eu morei em Itapetininga durante quase 77700 e 70 horas
 quando eu saí de itapetininga aprendi a usar laranja
 minha avó descascava laranjas no quintal de casa da
 minha mãe
 minha mãe mora em itapetininga
 minha mãe
 carol amava minha mãe
 carol voava normalmente
 sem registros de problemas, até desaparecer do radar*

*carol não morava em itapetininga
 minha mãe morava em itapetininga
 – você pode ligar para a tia Telma?
 – 32662233*

carol quebrou

*o pescoço
 ninguém ouviu o barulho dos ossos
 apenas posso dizer uma coisa
 infelizmente não posso deixar de reconhecer
 que perdi muito tempo
 há fatos difíceis de analisar
 154 holandeses 43 malaios incluindo tripulantes e 2
 crianças 27 australianos 12 indonésios incluindo uma
 criança 6 britânicos 4 belgas 3 filipinos 1 canadense e
 carol
 (Garcia, 2017, p. 93, grifos originais).*

Neste caso, o poema dentro do poema é de autoria de outro poeta e apresenta, por sua vez, um novo rearranjo da notícia da queda do avião, uma nova narrativa contada a partir de outro ponto de vista, com outra voz. O método de Garcia acaba por criar uma estrutura de *mise-en-abyme* onde um poema se abre para outro poema. Mas os limites entre eles (tal como no caso de “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, que está em *Um teste de resistores*) se perdem e não sabemos mais onde cada poema termina.

O que começa com um texto de jornal (que, aliás, não é um poema) dá origem a textos poéticos, não apenas dela, mas de outro poeta. Dá origem, inclusive, ao próprio poema ensaio “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de ume hélice)”, e à história sobre a

hélice, já que estes se originam justamente em uma viagem para um evento no qual a poeta apresentaria o poema “malaysia airlines voo MH17”.

Há um intrincado esquema narrativo, não linear, onde a poeta interpola acontecimentos pessoais (biográficos) — sua viagem a Juiz de Fora e a dificuldade de embarcar no avião por causa da hélice, descrita no fragmento número 1; as leituras ao vivo descritas no fragmento número 7; o método de escrita do poema “malaysia airlines voo MH17”, no fragmento número 6 — com o episódio da queda do avião, um evento que seria da ordem do social e do político (histórico) e que, num primeiro momento, parece tão distante da realidade da poeta.

Porém, à medida que o poema avança, esses núcleos mesclam-se uns nos outros, fazendo com que não seja mais possível separar cada uma das histórias, que se infiltram umas nas outras, de modo que o que era particular se torna uma questão geral, e o que era um acontecimento externo, objetivo, vai se tornando cada vez mais próximo da subjetividade da poeta.

Isto acontece de modo bastante exemplar no fragmento número 13 (transcrito acima), com a inserção do poema de Saulo Moreira⁵⁴, no qual ele transforma o acidente de sua prima e a queda de avião em um único evento, e no fragmento número 12, desta vez com um acontecimento envolvendo a mãe da poeta:

12.

em 2009 eu estava na França
e minha mãe foi me visitar
meu padrasto comprou a passagem para ela ir
no voo 447 da Air France

ele me ligou
para confirmar os dados do voo:
minha mãe sairia do Rio de Janeiro
no domingo dia 31 de maio
e chegaria em Paris na segunda-feira 1º de junho

mas eu preferia que ela chegasse
no domingo e não na segunda
para ir no aeroporto busca-la
então perguntei ao meu padrasto
se ele poderia trocar a passagem por outra
que saísse na véspera

meu padrasto trocou a passagem
que tinha comprado para ela no voo 447 da Air France
por uma passagem pela TAM saindo do
Rio de Janeiro na véspera

⁵⁴ Saulo Moreira é poeta, artista e professor de literatura. Doutor em Artes Cênicas e mestre em Literatura e Cultura, desenvolve desde 2014 uma pesquisa sobre a amizade e coordena o ateliê de escrita itinerante EPA (Estudos e Práticas de Amizade).

minha mãe saiu do rio de janeiro no sábado 30 de maio
e chegou no aeroporto charles de gaulle
no domingo dia 31 de maio

o voo da air france
saiu do rio de janeiro como previsto
no domingo 31 de maio
e caiu no meio do oceano atlântico
na madrugada do dia 1º de junho

no dia 1º de julho era feriado na França
e eu não tive compromisso de trabalho
como imaginei que teria quando pedi
ao meu padrasto para trocar a passagem
da minha mãe
(Garcia, 2017, p. 91).

Este fragmento ecoa o fim do poema “malaysia airlines” apresentado no fragmento número 2⁵⁵. A história da troca de voo do casal de comissários se repete na história de sua mãe, trazendo para muito perto, por conta de uma identificação muito pessoal com o ocorrido, um acontecimento que antes estava muito longe, o que serve como mote para as reflexões que ela trabalha em *Câmera Lenta*⁵⁶:

durante a escrita
tinha tentado justapor as cenas
de *acaso* e *engano*
me fazendo perguntas:
será que o avião tinha sido mesmo abatido
por *engano*? como lidar com o
acaso
como nesta história do comissário que decide voar
num dia em que deveria folgar?
seria possível escrever sobre isso?

ao ver a hélice no avião que ia para juiz de fora
não podia deixar de pensar
na explosão do avião da malaysia airlines
e no acidente da air france
do qual minha mãe tinha escapado
(Garcia, 2017, p. 92, grifos originais).

Para pensar o engano e o acaso, Garcia justapõe, por um princípio metonímico, duas histórias muito semelhantes, uma biográfica, com a qual a poeta tem um envolvimento muito pessoal, e outra pública, distante da vida cotidiana da poeta. Ou seja, o exercício reflexivo da poeta é construído tendo como recurso argumentativo os próprios acontecimentos de sua vida

⁵⁵ Ver p. 18 deste trabalho.

⁵⁶ Veremos no segundo tópico deste capítulo como ela trabalha as reflexões em *Parque das Ruínas* também a partir do duplo registro entre perto e longe, biográfico e histórico, pessoal e geral.

— seus métodos de escrita, suas viagens, os eventos literários do qual participa, sua família e amigos — em contraponto com acontecimentos do mundo comum.

A autora, portanto, coloca-se na cena do poema, representa-se a si mesma enquanto poeta, num movimento muito semelhante ao que faz Montaigne (2016, p. 39):

Eis aqui, leitor, um livro de boa-fé. Adverte-o ele de início que só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade [...]. Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria desse livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazes em assunto tão fútil e de tão mínima importância.

É neste ponto que o ensaio encontra seu gesto metaléptico, pelo modo como trabalha performaticamente sua relação com os temas que aborda, operando de maneira muito semelhante a metalepse de autor no contexto da narrativa ficcional:

Considero razoável destinar, de agora em diante, o termo metalepse a uma manipulação – ao menos figural, mas em algumas ocasiões ficcional (mais adiante voltarei a essa gradação) – dessa peculiar relação causal que une, em alguma dessas direções, o autor à sua obra ou, de modo mais geral, o produtor de uma representação à própria representação (Genette, 2004, p. 15).

Sabemos que não é necessariamente verdade que Montaigne nunca pensou em divulgar seus ensaios — tanto que os publicou —, ou que de fato achasse que seus textos não possuíam nenhum interesse ao público mais amplo. O que ele coloca em prática é um artifício retórico que caracteriza o que Genette (2004) chama de manipulação. Deste modo, tal recurso tem a importância de marcar o lugar de intimidade do qual o autor fala, o que no contexto de um texto reflexivo tem o poder de situar o exercício do pensamento num terreno menos preciso e mais livre do que o do rigor científico.

Poderíamos pensar, no caso do ensaio, que as ocorrências metalépticas teriam uma dimensão estritamente figural, se olharmos para ele como um texto essencialmente argumentativo. No entanto, se pensarmos, como sugere Pedro Duarte (2015), que o ensaio também pode ser um texto narrativo, veremos que efetivamente ocorre metalepse de autor no exemplo de Montaigne e no poema-ensaio de Garcia.

Em *Câmera Lenta*, a metalepse de autor aparece tanto como recurso retórico como expediente ficcional, já que seu modo poético-ensaístico se apropria do discurso narrativo ficcional e do discurso teórico-reflexivo⁵⁷. Estes dois modos são articulados em séries que

⁵⁷ A respeito disso podem ser conferidos os trabalhos “Godard ensaísta, Godard curador”, de Pedro Duarte (2017) e “Godard et Marker essayistes”, de Bamchade Pourvali (2013). O artigo de Duarte trata do caráter ensaístico de

alternam entre os diferentes núcleos narrativos e reflexivos. Sem que haja uma continuidade direta entre as seções, os temas, as histórias e as reflexões são sempre retomadas de modo fragmentário e associativo. O expediente ensaístico opera, portanto, por montagem, onde novamente o corte e a repetição têm papel fundamental:

Daí a descontinuidade da narrativa do ensaio, por oposição à continuidade da narrativa do sistema. Ela para, interrompe, volta, segue, se detém, aponta, assimila, retorna, retoma. Como dizíamos antes, essa narrativa do ensaio dispensa o tradicional desenvolvimento progressivo, **sem parar**, linear. Narra-se ainda. Só que sem a clássica submissão à estrutura de começo, meio e fim, que até pode estar presente, mas, como gosta de dizer Jean-Luc Godard sobre seus roteiros, não necessariamente nessa ordem (Duarte, 2015, p. 198).

Há uma expressão usada para caracterizar filmes que apresentam falhas e descontinuidades em seus enredos que diz que existem *furos* no roteiro. Usada normalmente de forma pejorativa, no caso de Godard e Garcia esta expressão adquire um sentido positivo, na medida em que a falha e as descontinuidades são incorporadas como método criativo e recurso estético. O furo, conceito tão importante para Garcia, assume, em *Câmera Lenta*, a função de interromper o próprio pensamento — é a paragem, novamente, que entra em cena —, fazendo buracos na “narrativa vazada” do ensaio (Duarte, 2015, p. 198). Esta fórmula da paragem como estratégia ensaística já fora usada em *Um teste de resistores* no poema “Blind Light”, e será retomada em *Parque das Ruínas*, em “diário sentimental da pont marie”.

No entanto, o pensamento não tem começo (nem fim) e, por isso, “a narrativa do ensaio descarta a necessidade de achar um início absoluto por onde começar” (Duarte, 2015, p. 195). Isto está expresso em como Garcia escolhe começar, por exemplo, o já mencionado poema “Blind Light”: “poderia começar de muitas formas/ e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção/ que vai se definindo/ durante o trajeto” (2016, p. 11). Deste modo, se o ensaio apresenta uma narrativa, o que ela representa é o próprio pensamento em ação. E se o autor se coloca em cena, o que ele encena é a imagem (em movimento) de seu próprio pensamento.

O princípio metaléptico do poema de Garcia está na manipulação performativa dos vários níveis narrativos-reflexivos que tem como objetivo praticar, em tempo real, o próprio exercício da reflexão, que é sobretudo um exercício poético, ou seja, representativo: ao mesmo tempo que se pratica a reflexão também se representa o pensamento. Este exercício não tem

Godard em obras menos narrativas e mais documentais, como a série *História(s) do Cinema*, já o texto de Pourvali apresenta a ideia de que mesmo as obras de ficção da fase da *Nouvelle Vague* também trabalham num registro ensaístico.

fim nem começo, e isso fica evidente em como há em toda a obra poética de Garcia um princípio de eterno retorno. Imagens, versos, referências e conceitos se retomam e se atualizam, se transformam de um a outro livro, de um a outro poema.

Mas como começar o que não tem começo? *Como seguir o fio da história* de um pensamento que se pensa enquanto pensa, de um poema que se escreve enquanto escreve? Duarte (2015, p. 195) afirma que “o ensaio deve começar por aquilo que quer, que deseja falar”. O poema, como um filme sem roteiro, se orienta, sobretudo, pelo próprio desejo: “queria terminar falando de uma hélice/ que eu vi semana passada” (Garcia, 2017, p. 73). O verso, que começa decretando um término, é na verdade a maneira de começar o poema.

Aqui só nos resta, então, fazer a pergunta: *do que se fala quando se fala de uma hélice?* Ora, esta pergunta não tem uma resposta precisa, como era de se esperar de uma narrativa ensaística que tem “aguda consciência do ser indefinível da verdade, de que falava Benjamin” (Duarte, 2015, p. 195). A sentença sugere um princípio metafórico, falar de uma hélice seria falar de outra coisa. “Uma hélice serve para *deslocar*/ mas uma hélice pode *paralisar*” (Garcia, 2017, p. 73), ou seja, a hélice só pode ser compreendida como uma metáfora para o deslocamento se assumirmos que ela pode significar tanto sua presença quanto sua ausência.

Logo, o que sucede a esta primeira proposição que faz a poeta é uma série de associações em torno da hélice, não em seu sentido metafórico, mas em sua literalidade e materialidade: *um dispositivo de deslocamento*, mas que também pode provocar a ausência dele. A hélice do Titanic, a hélice que Marcel Duchamp viu no Salão de Aeronáutica, a hélice do DNA, a hélice do helicóptero de Leonardo da Vinci. Se o começo da narrativa ensaística “encontra-se no próprio objeto da cultura de que ele fala, e não em um conceito que o tenha precedido, que tenha sido estabelecido antes, primeiro” (Duarte, 2015, p. 195), o que podemos concluir é que a ideia de deslocamento contida no significante hélice não tem um sentido definido, nem mesmo único, pois será pensada a partir deste objeto primeiro, e pode significar polos totalmente opostos: ausência ou presença de movimento.

Se pensamos nos muitos exemplos de incidentes envolvendo aviões (o acidente do voo MH17, o desaparecimento do voo MH370, a queda do voo 447 da Air France) que Garcia descreve, veremos que todos eles tratam de algum tipo de paralização (pane, abatimento, desaparecimento) e, portanto, interrupção do movimento. A hélice contém, em si mesma, a possibilidade de iniciar e interromper o movimento: “talvez ao furar as nuvens/ a hélice do drummond, possa trazer/ numa só imagem *deslocamento*/ e *paralisia*” (Garcia, 2017, p. 73). Falar de uma hélice é falar das possibilidades e impossibilidades de se deslocar:

3.

quando vi a hélice
na semana passada
me lembrei de uma pergunta
que um amigo tinha me feito
na véspera da viagem

ele se referia a um poema em que contava
que não tinha conseguido embarcar num voo
porque meu passaporte estava quase vencido

ele fez a seguinte pergunta:
será que eu não estava na falando na verdade
sobre a *impossibilidade* de deslocar?
ao escrever eu estava sempre preocupada
com o deslocamento
tentava pensar nele não só como tema
mas como procedimento

[...]

então lembrei que outro amigo
ao revisar a prova do meu livro *um teste de resistores*
me escreveu para dizer que tinha contado
48 vezes a palavra “deslocamento”
– *você não devia falar tanto em se deslocar*
ele disse
mas *fazer*

em seguida
cortei a maior parte das ocorrências
da palavra “deslocamento”
mas a pergunta dele estava feita:
o que era de fato
deslocar
na linguagem
será que 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?
neste momento que vivemos
de espaços abertos e infinitos
em que o mundo está cheio de linhas cruzadas
e cabos submarinos que se deslocam
e ondas que atravessam
dos pontos mais distantes —
além dos raios muitos raios coloridos
transparentes e invisíveis
e dados sendo transmitidos com sons
e imagens
e a poeira se dispersando por todo
canto uma poeira cinza e colante
— neste momento de superfícies abertas
como lidar com a impossibilidade
de sair do lugar?

seria mesmo o mundo
plano? ou em vez disso
uma superfície acidentada
cheia de barreiras
muros comportas fronteiras
e linhas demarcadas que podem conter
o fluxo?

(Garcia, 2017, p. 76, grifos originais).

Neste fragmento há um deslizamento entre diferentes significações da ideia de deslocamento. Primeiro temos a hélice, um dispositivo material (um aparelho) de deslocamento. Depois o deslocamento passa a ser um procedimento de criação poética, assumindo um sentido de dispositivo mais próximo ao que definiu Agamben (2009), para quem a linguagem é também um dispositivo (talvez o mais antigo de todos), capaz de, dentre outras coisas, moldar e orientar “os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (p. 40). Por fim, o deslocamento aparece num sentido menos literal, que diz respeito a um tipo de impossibilidade de movimento que é da ordem da subjetividade, questionada pela poeta a partir da especificidade da experiência contemporânea mediada pelos veículos de comunicação e sujeita aos regimes de virtualidade e digitalidade, nos quais, pela primeira vez, segundo André Parente (1993, p. 16), “a realidade do aqui e agora se encontra imersa no fluxo de um tempo virtual, de imagens virtuais”.

Deste modo, os dispositivos audiovisuais, como aponta Paul Virilio (1989), são eles mesmos veículos, que ao deslocar imagens, interferem diretamente em nossa percepção, de modo que “a transparência do espaço dos nossos percursos tende a ser substituída pela transparência do audiovisual” (Parente, 1993, p. 17). Isto nos interessa — para além de como Garcia vêm trabalhando esses tipos de subjetividades colonizadas pela transparência audiovisual em outros livros já tratados aqui —, pois há neste último fragmento a alusão àquilo que seria propriamente a interface dos veículos audiovisuais: a tela.

A necessidade (e as possibilidades) de *deslocar na linguagem* (verbal) estão diretamente associadas à dificuldade de deslocamento (literal ou subjetivo) provocada pelo convívio com a tela como forma de passagem entre mudo atual e virtual, ou seja, em última instância, com as imagens de síntese. Isto fica evidente em outro fragmento do poema que aparece mais adiante:

6.

o poema “malaysia airlines voo MH17”
tinha sido escrito a partir de notícias
tiradas do site G1

assim recortei o texto do site/ inseri quebras de verso
 excluí informações
 trocando algumas coisas de lugar

[...]

ao escrever o poema
 tentava repetir os gestos que fazemos
 ao escrever nas várias telas de hoje:
deslocar com a mão

como disse montaigne
é preciso pensar com as mãos
manejar as coisas experimentar
 como fazia Montaigne
é preciso justapor
 e eu fiquei tentando escrever um poema
 com a mão e eu fiquei tentando pensar
 no que vai acontecer
 com esses deslocamentos de agora
 entre tantas telas
 (Garcia, 2017, p. 82, grifos originais).

Segundo Vilén Flusser (2008, p. 16), “a manipulação é o gesto primordial” e “graças a ele o homem abstrai o tempo do mundo concreto e transforma a si próprio em ente abstraidor, isto é, em homem propriamente dito”. A possibilidade de existir um tipo de pensamento que prevê algum tipo de modificação do mundo material — ou seja, a criação de ideias — estaria atrelada à capacidade de manipulação deste mundo material.

Deste modo, *pensar com as mãos* no contexto do poema tem sentido literal, se pensamos nos gestos possíveis, nos movimentos que são executados na interação com um dispositivo como o computador, que inclui não apenas a tela como interface, mas também o teclado e o mouse como instrumentos técnicos, além da materialidade da imagem de síntese como suporte da ação, que tanto age quanto reage aos gestos que fazemos.

Deslocamos de uma à outra tela, apertando botões no teclado e no mouse que executam certos comandos que provocam, independente do que sejam, uma alteração imediata na imagem que vemos. Digitar palavras, abrir e fechar abas, minimizar e maximizar janelas, arrastar o mouse pela tela, clicar e abrir um link. Todos esses movimentos provocam mudanças imediatas na imagem que a tela nos oferece. Por isso, ao dizer que tentava “escrever um poema com a mão”, Garcia transfere, por analogia, o gesto da escrita aos gestos da manipulação digital (seja do hardware ou do software, extensões do mesmo dispositivo e do mesmo movimento). Ela tenta aprender a escrever um poema por meio de gestos diferentes da escrita linear. Uma escrita própria de um regime do virtual e do digital.

E no conjunto, esses gestos fragmentários dão origem a um poema que opera por colagem. Uma colagem digital que, ainda que feita por gestos completamente distintos de uma colagem analógica, tem um efeito análogo a ela. Em suma, mesmo que feito no ambiente virtual, o gesto de *deslocar com a mão* é um movimento literal. A mão que pensa também escreve, seja de que modo for.

Mas é curioso observar que no poema o gesto de deslocar com as mãos, de recortar e colar, é comparado à montagem numa ilha de edição. Mesmo que seja feita em contexto digital/virtual, a colagem é pensada como um procedimento analógico que, por sua vez, não se refere à colagem em papel, mas à literalidade da colagem como procedimento cinematográfico.

A última estrofe do fragmento ecoa a primeira sequência de *Le Livre d’image* (Godard, 2018), último filme de Jean Luc Godard. Feito essencialmente na mesa de montagem, num procedimento já trabalhado na série *Histoire(s) du Cinema* (Godard, 1998), este ensaio cinematográfico justapõe imagens de filmes e outras obras de arte e objetos da cultura a imagens históricas e jornalísticas de registros de guerras e conflitos políticos.

O primeiro plano do filme apresenta um recorte em preto e branco da tela *São João Batista* de Leonardo da Vinci, destacando uma mão com um dedo indicador apontando para cima. Em seguida, um par de mãos manipulam rolos de película em uma moviola, enquanto a narração do diretor, em voz *over*, fala sobre os cinco sentidos, as cinco regiões do mundo e os cinco dedos da fada que, juntos, formam a mão. O plano que segue mostra duas mãos escrevendo a lápis sobre um papel. Ao final da sequência, a narração traz a célebre citação do escritor suíço Denis de Rougemont: “A verdadeira condição do homem: pensar com as mãos”⁵⁸. Por fim, surge na tela a escultura *A Mão*, de Giacometti, em composição com um letreiro onde se lê “L’Image”.

Tanto Garcia quanto Godard associam a ideia de pensar com as mãos com o procedimento da montagem, e o fazem traçando um paralelo entre o que seria próprio da imagem e o que seria próprio da escrita. No caso de Godard, montar seu filme (uma obra audiovisual) seria semelhante a escrever um livro; já para Garcia, a colagem digital que dá origem a seu poema (uma obra textual) seria análoga ao procedimento de montar um filme. No

⁵⁸ Embora muitas vezes atribuída ao próprio Michel de Montaigne (como no poema de Garcia), a frase tem origem no livro *Penser avec le mains*, de Dennis de Rougemont (1945). Ela é associada a Montaigne por Jean Starobinski (2011, p. 17) no ensaio “É possível de finir o ensaio?”: “‘Pensar com as mãos’, nisto se aplicava Montaigne, ele cujas mãos estavam sempre em movimento, mesmo que tenha se declarado inapto para qualquer trabalho manual; é preciso saber ao mesmo tempo *meditar e manejar a vida*”.

meio deste caminho de mão dupla está, evidentemente, a ideia de pensar com as mãos e a forma ensaística, que caracteriza tanto o filme quanto o livro⁵⁹ de Garcia.

Em última instância, entendida como procedimento de colagem, a montagem serve tanto para a poesia quanto para o cinema como recurso para produzir obras ensaísticas por meios materiais distintos, mas com o mesmo propósito. Isto é observável não apenas na construção formal e estética internas às duas obras, mas é particularmente evidente em como os dois artistas explicitam esta ideia ao traçarem essa espécie de intercâmbio entre texto e imagem.

No entanto, há algo bastante singular na associação que Garcia faz entre o processo de colagem do seu poema “malaysia airlines” com a montagem na ilha de edição, como se com isso ela desejasse trazer algo de analógico para esse procedimento que é essencialmente digital. Se pensamos na montagem cinematográfica analógica, tanto em película quanto em vídeo, ela pressupõe um processo mais ou menos linear, pois depende da extensão do rolo, seja do filme ou da fita.

Ainda que o resultado possa ser uma obra narrativamente não linear — como é o caso de muitos filmes-ensaio da última fase de Godard —, o *fluxo* de imagens se mantém preservado, pois há, no analógico, a preservação da impressão de movimento em uma mídia que precisa ser colocada em deslocamento — a fita que percorre os rolos dentro do videocassete, o rolo de película que se desenrola para sair de uma bobina para se enrolar novamente em outra bobina.

Ao apelar ao analógico, Garcia parece propor um tipo de criação poética que mesmo feita em ambiente virtual “possa conter o fluxo”. Essa impressão de fluxo já está em questão nas obras anteriores que tratamos nos capítulos precedentes. Está na premissa de *20 poemas para seu walkman*, no efeito *travelling* de *Engano Geográfico*, na deambulação desorientada de *Paris não tem centro*. Em todos estes casos, o sujeito poético está, aparentemente, em deslocamento constante. No entanto, a forma como percebemos este deslocamento (ou seja, como ele é representado) é sempre por meio de fragmentos de imagens.

O caso de *Parque das Ruínas*, como veremos adiante, é um pouco mais complexo, pois o movimento do sujeito já está orientado para realizar uma atividade que é, no limite, paralisadora — a fotografia. Mas isso só acentua a inevitabilidade da interrupção constante a que estão sujeitos todos os que vivem sob um regime de imagem que é, essencialmente, fragmentário e paralisador. O que *Parque das Ruínas* propõe, neste contexto, é uma contraparalisação, um tipo de interrupção produtiva que, a seu modo, busca encontrar na

⁵⁹ Aqui pensamos no procedimento da montagem/colagem não apenas no método de escrita do poema “malaysia airlines”, mas na própria construção em fragmentos, também um tipo de montagem, do poema “estrelas descem a terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”.

imobilidade algum tipo de fluxo, de ver o tempo que passa. Essa intenção, que é colocada em prática no experimento fotográfico “*diário sentimental da pont marie*”, se sustenta nas referências cinematográficas mencionadas no livro que também propõe, pela contradição da paralização da foto, poder perceber o tempo que passa.

Ou seja, na obra de Garcia há uma tensão permanente entre mobilidade e imobilidade, fluxo e paralização, deslocamento e impossibilidade de deslocamento. A tensão nunca se resolve, e acaba assumindo uma dinâmica fluída onde, em determinados casos, é preciso paralisar e desacelerar para poder novamente se deslocar, perceber o espaço.

A dificuldade de se deslocar tem a ver, principalmente, com uma dificuldade de perceber o espaço e estar presente no tempo. Esta crise não é nova, é própria da modernidade, como vimos nos primeiros capítulos. Mas é agravada na nossa experiência contemporânea pela ubiquidade das imagens técnicas, pela quase permanente exposição a algum tipo de representação visual digital e pela radicalização da uma experiência de vida que está sempre no limite entre atual e virtual, isso a que chamamos de *pathos* da conectividade.

Raymond Bellour (1996), num texto curiosamente intitulado “A dupla hélice”, afirma que uma das questões que a imagem de síntese imporia à arte é justamente uma reconfiguração do que ele chama de modos de passagem (fluxos, portanto) entre os diferentes tipos de imagem, que diz respeito justamente ao móvel e ao imóvel:

A atualidade da imagem de síntese, o que ela mostra, não é nada perto das virtualidades que demonstra. Ela afeta, em particular, em seu princípio e em sua profundidade, dois dos grandes modos de passagens que têm presidido, por muito tempo, o destino das imagens para entrar, hoje em dia, em uma configuração de crise e de cruzamento na qual elas adquirem, juntas, uma força nova: a que diz respeito ao móvel e ao imóvel, e a que se refere a quantidade (antes de mais nada variável) de analogia suportada pela imagem – sua potência de semelhança e de representação (Bellour, 1996, p. 216).

Quando falamos na intenção de Garcia de trazer para o seu poema “malaysia airlines” uma impressão de analogia que teria origem na montagem fílmica, estamos pensando numa contextualização mais ampla da relação da poeta com o cinema moderno e de tradição moderna ao qual ela se vincula. Na prática, qualquer filme ou vídeo é, em sua gênese, analógico, mas o que há de especial nos filmes — *Pierrot le fou*, de Godard; *La Jetée*, de Chris Marker; *Je, tu, il, elle*, de Chantal Akerman; *Smoke*, Paul Auster e Wayne Wang; *Blow Up*, Michelangelo Antonioni; *Imagens do mundo e inscrições da guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)*, de Harun Farocki, e *Diários (Diary)*, de Daviv Perlov — que Garcia inscreve em sua

poesia, é que eles colocam em causa seus próprios meios, suas próprias tecnologias e técnicas. Eles **fazem ver a mídia**.

São filmes que operam por procedimentos metalépticos, que se fazem na interação com outras artes, que colocam em evidência suas próprias técnicas e seu aparato. Que assumem esteticamente sua condição de representação, colocando-a sob análise. Estes filmes, justamente por sua autorreflexividade e autoconsciência de sua condição de imagem técnica e de suas propriedades representativas, são capazes de oferecer imagens em que a crise de percepção do tempo e do espaço se tornam evidentes, como mostra Agnes Pethö (2011, p. 139, tradução nossa):

Também é notável como imagens que, no cinema moderno – apesar de sua beleza inegável – costumavam ser consideradas ‘figuras de ausência’ cinemáticas, representações emblemáticas da dissolução da identidade, da insegurança espiritual e emocional, da alienação e da ansiedade (como as dobras das reflexões em espelhos nos filmes de Antonioni), tornaram-se agora interfaces eficazes entre índice do real sobre as imagens em movimento e a marca das experiências cinematográficas sobre o fluxo da vida, e como tais imagens podem sustentar o interesse de um ‘espectador pensativo’ baseando-se apenas em seu apelo visual. Essas imagens podem ter um efeito menor de intermedialidade; no entanto, sempre exibem de maneira reflexiva as raízes fotográficas da representação cinematográfica (não importa, nesse caso, se a imagem é digital ou analógica). Mais do que qualquer outra coisa, tais imagens exemplificam – além dos entrelaçamentos do espaço urbano e da ‘arquitetura fluida’ – os paradoxos das vidas pessoais sendo conduzidas em um ambiente excessivamente transparente, semelhante ao de um **Big Brother**, e revelam como esses loops e dobraduras entre o exterior e o interior, o privado e o público, o material e o imaterial, o imediato e o virtual se tornaram partes integrantes de nossa vida cotidiana, mostrando, em última instância, como o mundo nos aparece como um labirinto de imagens mediadas.

Garcia encontra nos cineastas (Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Harum Faroki, Chris Marker e Paul Auster) poderosos aliados para pensar o deslocamento, pois eles oferecem imagens — “justo imagens”, como dizia Godard — que operam num estatuto que propõe algum tipo de resistência à colonização das nossas subjetividades pelas imagens sob o regime de digitalidade e virtualidade, que, instrumentalizadas pela lógica da exposição constante e da hipervisibilidade, atuam hoje como o grande meio de exploração.

A lógica de circulação das imagens no tempo presente é autoritária e totalitária. Questionar esta lógica por meio da arte é tanto um empreendimento ético como estético, ao qual o ensaio parece ser um gênero bastante apropriado, dado o seu caráter errático e incerto que “se desenrola livre de um tal compromisso totalizador” (Duarte, 2015, p. 195) e, por consequência, qualquer tipo de verdade absoluta.

É também um compromisso ético em nossa época mostrar a mídia, torná-la visível enquanto tal, de modo a iluminar todas as suas faces, seja como arte seja como máquina de guerra, confrontá-la com sua própria potência de criação e destruição. A isso a metalepse se presta, e por isso é também um recurso tão importante para Garcia e Godard.

Segundo Genette (1976, p. 235), o que os “jogos metalépticos” manifestam é a “importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta”. Para Godard — grande iconoclasta, como o caracterizou Suzan Sontag (2015) —, a metalepse talvez seja uma possibilidade formal de *dar a ver* este limite.

E *dar a ver* a mídia é mais do que fazer ver o suporte, seu funcionamento interno isolado (explicitar as técnicas do cinema, por exemplo), é também confrontá-la em seu papel de mediação com o mundo capaz de influenciar e ser influenciada. Um exemplo que ilustra bem esta situação é o movimento que impediu a realização do Festival de Cannes em 1968 liderado por Godard e outros cineastas. Naquele momento, impedir a realização de um festival de cinema era confrontar a indústria, os cineastas, a respeito dos limites da arte face aos conflitos políticos e, principalmente, mostrar que o cinema não está apartado do mundo. Pedir a interrupção do Festival em solidariedade aos estudantes e trabalhadores que protestavam em maio de 1968 era um imperativo ético e uma maneira radical de fazer a história do cinema. É disso que se tratam as *História(s) do cinema*, de Godard.

O deslocamento — grande tema da poesia de Garcia —, como conceito, como problema filosófico, como problema prático, não compete exclusivamente ao poema, mas pode ser pensado a partir da poesia, com a poesia. Pensar o deslocamento na poesia, na linguagem, é também pensar o deslocamento no mundo, na vida. Assim como Godard não fazia muita distinção entre o cinema e a vida, Garcia também parece não fazê-lo em sua poesia.

Deste modo, há uma profunda indissociação entre poesia-ensaio-performance na obra de Garcia, pois não é possível pensar o deslocamento como uma questão geral sem pensá-lo como uma questão específica, particular. Além disso, não há como separar o que se pensa da forma como se pensa. O pensamento (linguagem) de Garcia sobre o deslocamento é em si mesmo uma forma (poética) de deslocamento. É, portanto, uma forma de resistência em face ao autoritarismo das imagens que ameaçam o sujeito de paralisia.

Pensar o ensaio como um gesto metaléptico é afirmar a inseparabilidade entre *o que se pensa* da forma *como se pensa*, pois, isso fará com que, invariavelmente, a camada formal *fure*

a camada temático-teórica. O tema, por sua vez, vira uma obsessão da forma, que persegue a solução do problema em busca do ponto de chegada que separa o saber do não saber, o conhecido do desconhecido.

Por isso, o tema/ideia/conceito do deslocamento é infinito e labiríntico em Garcia. As reflexões se multiplicam como numa sala de espelhos, e a poesia, arte (im)pura da linguagem, não cessa nunca de se recombinar e criar um novo verso, uma nova imagem, num fluxo infinito.

4.2 *PARQUE DAS RUÍNAS*: “COMO VER O LUGAR”?

Nos voltamos outra vez à experiência de um corpo que se desloca pelo espaço urbano. E novamente a poeta-personagem percorre as ruas de Paris. Trataremos do livro *Parque das Ruínas* (2018) e nossa análise se concentra no experimento “diário sentimental da pont marie”. Este experimento também coloca em cena, de modo distinto do que vimos em *Engano Geográfico* e *Paris não tem centro*, um regime de visualidade cujo estatuto advém da perambulação do sujeito poético pelo espaço urbano. No entanto, alguns aspectos marcam as diferenças deste experimento em relação aos que tratamos nos capítulos anteriores.

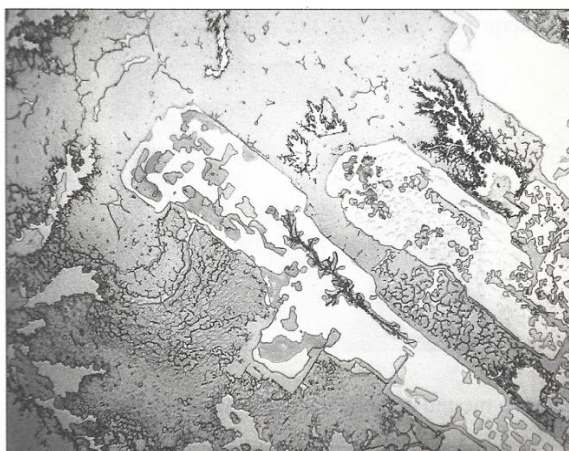
Em *Parque das Ruínas* há um pensamento crítico-reflexivo que abertamente se dirige às possibilidades do visível no tempo presente como uma questão particular. Também o cinema, especialmente em “diário sentimental da pont marie”, aparece de maneira direta. Por fim, este regime de visualidade fundado do deslocamento do sujeito poético é, em “diário sentimental da pont marie”, mediado pela câmera. A escolha deste trecho em específico se dá por ser possível observar uma certa articulação entre a presença do cinema como objeto estético e disparador da escrita poética.

Se a obra de Garcia, até o lançamento de *Câmera Lenta*, se fez num intenso diálogo intermedial com o cinema — ela recorre a todo momento a filmes e cineastas como referências que cita, se apropria, copia, cola etc. —, além de explorar com frequência em sua lírica palavras e expressões do léxico do cinema e da fotografia (como “tela”, “câmera lenta”, “projetar” e “filmar”), é apenas com o lançamento de *Parque das Ruínas* (2018) que a poeta efetivamente oferece ao leitor um livro que se faz não apenas citando o universo da imagem técnica, mas integrando-as em sua composição.

Logo em seu início, o livro oferece ao leitor “uma epígrafe em forma de imagem” (Garcia, 2018). A imagem que vemos depois do verso (Figura 9) parece um mapa, ou uma foto de satélite.

Figura 9 – *Parque das Ruínas*, primeira página

primeiro uma epígrafe em forma de imagem



Fonte: Garcia (2018, p. 11).

Parece que olhamos para um terreno, que estamos vendo algo do alto, com uma certa distância. Estamos na verdade diante da fotografia de uma lágrima ampliada no microscópio. A imagem da série intitulada “Topografia de lágrimas”, de Rose-Lynn Fisher, nos engana: faz parecer grande uma coisa que é muito pequena, faz pensar que vemos algo de longe quando na verdade vemos de muito perto. É justamente este jogo de perto e longe que a poeta explora nos versos que seguem a imagem:

a artista americana rose-lynn fischer⁶⁰
 fez uma série de fotos
 que são como fotos aéreas:
 terrenos plantações uma cartografia vista de cima
 essas imagens poderiam ser uma espécie de
 “atlas temporário” pois consistem em registrar
 um pequeno instante na vida de uma lágrima
 [...]
 essas imagens
 que parecem feitas de longe
 mostram algo que está muito
 perto
 tão perto
 perto demais
 (Garcia, 2018, p. 12-13).

⁶⁰ Rose-Lynn Fisher (1955) é uma fotógrafa e artista americana cujo trabalho explora a interseção entre arte e ciência. Conhecida principalmente pelas séries *The Topography of Tears* e *Bee*, ela utiliza técnicas de microscopia óptica e eletrônica para revelar detalhes invisíveis do cotidiano — desde as paisagens microscópicas formadas pelas lágrimas humanas até as estruturas complexas das abelhas.

A epígrafe em forma de imagem se mescla com o próprio poema, criando na prática uma espécie de prólogo que dá o tom do livro e apresenta alguns pontos que serão retomados na obra. Primeiro, destacamos a importância da imagem como ponto de partida para uma reflexão. A reflexão aqui fala do enganoso jogo de *ver de perto* e *ver de longe* que a fotografia de uma lágrima supõe: o que vemos *parece* distante, mas na verdade está tão perto que só conseguimos *ver de dentro* (Chiara, 2023). Deste modo, temos duas premissas que irão ser retomadas ao longo do livro: a presença da imagem materializada no texto como dispositivo de criação poética e mais especificamente como dispositivo para uma poesia reflexiva; e a questão reflexiva em torno das possibilidades do visível percebidas a partir desse jogo de escala perto-longe.

Em “diário sentimental da pont marie” essas premissas aparecem de maneira bastante elaborada. A poeta se vale da imagem técnica, nas formas da fotografia e do cinema, para compor uma narrativa que ao mesmo tempo descreve seu experimento poético e produz uma reflexão filosófica em torno da pergunta “como ver o lugar?”.

À essa questão que se coloca no poema podemos imediatamente relacionar o ensaio fotográfico de Rose-Lynn Fisher e destacar o interesse de Garcia em pensar as formas de ver o espaço. Assim, o jogo de escala perto-longe figura como estratégia para pôr em prática novas formas de ver (perceber) o lugar — lembremos que a possibilidade de produzir novas formas de percepção já era uma questão poético-reflexiva para Garcia em *Um teste de resistores*: “um dispositivo que produza novas formas de repetição / pode produzir formas de / percepção?” (Garcia, 2016a, p. 22).

O que é muito interessante de se observar é o modo como Marília Garcia elabora visualmente a ideia de lugar ao trazer a obra de Rose-Lynn Fisher. As imagens de lágrimas, que a princípio não configuram um espaço geográfico, transformam-se no campo da representação em algo análogo aos mapas. Trata-se, portanto, da constituição de um lugar que não existe fisicamente, mas que se estabelece na e pela imagem — um território que só se realiza no âmbito da visualidade, como construção poética e imagética possibilitada justamente por esta máquina de visão que é microscópio.

Em “diário sentimental da pont marie”, Garcia utiliza mais uma vez o procedimento de começar um poema partindo de alguma experiência vivida. Muitas vezes a experiência é uma viagem, um deslocamento. Em outros momentos, a experiência relatada é uma leitura poética, performance ou evento ligado à poesia. Há também os poemas em que a experiência relatada é a própria escrita do poema, muitas vezes tratada como experimento, exercício ou teste. “Diário

sentimental da pont marie” recorre a todos esses tipos de *escrita da experiência*, ou, dito de outro modo, de autorreflexividade e figura no livro não como um poema autônomo, mas como uma sequência de fragmentos que integram a primeira parte do livro que também leva o título de “Parque das ruínas”. Transcrevemos abaixo o primeiro desses fragmentos:

3.
queria contar sobre outra experiência
de olhar e *ver*
em 2015 fiz uma residência na França
ao chegar lá comecei a tomar notas
para entender o que estava vendo para inventar uma rotina
[...]
a pergunta que eu fazia era a seguinte:
como lidar com o próprio lugar?
[...]
como eu não sabia o que eu queria entender
decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:
todos os dias deveria tirar uma fotografia
do mesmo lugar / na mesma hora
e partir dela pra fazer o diário
a única regra era essa o resto era livre
e girava em torno da pergunta:
como ver o lugar?

(Garcia, 2018, p. 23).

O experimento de Garcia consiste em escrever um diário partindo de fotos tiradas por ela. Este experimento parte de uma reflexão estimulada pelo estranhamento de estar num lugar diferente, novo. Um lugar longe de casa. A pergunta “como ver o lugar?” encerra não somente o literal do ver, mas traz a ideia, também dita no poema, de “lidar com o lugar”. Ou seja, é um problema (quase filosófico) que gira em torno da ideia de percepção.

Para realizar o experimento e lidar com sua pergunta, a poeta propõe justamente uma literalização do gesto de ver: mediado pela câmera, seu olhar pode revelar novas formas de percepção. E é por meio, literalmente, da visualidade, da produção de imagens que a poeta irá buscar respostas para a dificuldade de ver o lugar. Observamos aí um gesto que coloca a imagem, a imagem técnica, no centro do seu procedimento de escrita e da sua reflexão teórica, como se a imagem fotográfica pudesse ser uma forma de ver o mundo, um *acesso de sentido*, invocando aqui o termo de Jean-Luc Nancy (2013).

Para Nancy (2013), o acesso ao sentido define a poesia, e não o sentido propriamente dito, pois um poema possibilita vários sentidos, nunca um sentido único e fechado. Há poesia onde esse acesso se manifesta, e é “por isso que a palavra ‘poesia’ designa também uma espécie de discurso, um gênero entre as artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero assim como também pode estar ausente das obras dessa espécie ou

desse gênero” (Nancy, 2013, p. 416). Deste modo, nos parece que Garcia recorre à fotografia como um dispositivo de acesso e, portanto, um dispositivo poético.

Como afirma Frias (2019, p. 71), é na forma do Álbum que o livro de Garcia se organiza: “o Álbum instauraria na perspectiva dialéctica de Barthes um universo desierarquizado, disperso, fragmentário, assente num princípio heterogéneo de *generatividade* das formas que o compõem”. O procedimento pelo qual o Álbum se materializa enquanto forma e objeto estético é a *montagem*. Aqui a montagem volta a ser uma personagem conceitual relevante para a análise.

Neste processo de montagem, texto e imagem se combinam para efetivar a reflexão que a poeta propõe, resultando numa obra híbrida característica de uma arte inespecífica (Garramuño, 2014) cujo efeito seria o de uma “épica de formatos em fuga” (Aira, 2018, p. 14 *apud* Frias, 2019, p. 74), na expressão que Frias toma emprestada de César Aira. No livro de Garcia

essa épica de formatos em fuga se materializará fundamentalmente graças a um procedimento de *montagem* – aqui, menos na acepção estritamente cinematográfica do conceito (embora tal acepção não deixe de fazer sentido no âmbito de uma obra com tantas invocações desse universo e dos seus princípios compositivos) do que na que ele adquire no projecto do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg e nas leituras que dele fizeram Walter Benjamin ou Didi-Huberman. Em *Devant le Temps*, por exemplo, Didi-Huberman ressalta que nos encontramos ‘frente a um objecto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogéneos que formam anacronismos*’, para defender que a montagem, essa *contradança* das cronologias e dos anacronismos, é justamente a expressão possível da única história que existe (Didi-Huberman, 2011, pp. 39, 62) [...] (Frias, 2019, p. 75).

Ainda que Frias (2019) distancie, a priori, a montagem em *Parque das Ruínas* de sua expressão cinematográfica e a aproxime da expressão literário-visual que a obra de Warburg sugere, veremos, no recorrer do ensaio “O cinema de Guy Debord”, de Giorgio Agamben (1998) — texto que, como já observamos, é citado por Garcia em *Um teste de resistores* —, que o filósofo parte do próprio *Atlas Mnemosyne* para pensar a montagem no cinema moderno de Guy Debord e Jean-Luc Godard. Agamben (1998, s.p.) menciona a obra de Warburg justamente para afirmar que “a experiência histórica se faz pelas imagens”, pelo movimento intrínseco que elas carregam, por uma tensão dinâmica que elas contêm.

Para Agamben, o cinema estabelece uma estreita ligação com a história. Assim como o projeto de Aby Warburg, o cinema também seria uma expressão possível de uma história não cronológica, messiânica e anacrônica e a montagem, enquanto “caráter mais próprio do cinema” (Agamben, 1998, p. s.p.), seria a operação fundamental de criação dessa outra história temporal,

por meio do corte e da repetição, procedimentos eleitos também por Garcia como dispositivos de criação.

O Álbum da poeta nos apresenta uma sequência de fragmentos cuja montagem justapõe trechos que incluem as entradas no diário, compostas por fotografias e anotações, e trechos nos quais ela traz para o poema outros objetos artísticos, descrevendo o processo de escrita, nomeando obras e autores que inspiraram o experimento, além de incluir a narração (composta por textos e imagens) de outros acontecimentos, pessoais e históricos, que vão compondo a reflexão que parte daquela primeira pergunta (“como ver o lugar?”) e se desdobram numa reflexão mais complexa a respeito “da temporalidade dos objetos artísticos” (Frias, 2018, p. 91) e da própria noção de consciência histórica.

O gesto da montagem que possibilita o exercício ensaístico de Garcia traz para o poema três filmes em que a fotografia configura elemento narrativo central: *Smoke: Cortina de Fumaça*, de Wayne Wang⁶¹ e Paul Auster⁶² (1995), *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, e *Imagens do Mundo e Inscrições de Guerra*, de Harun Farocki (1988). Primeiro, Garcia nos fala sobre *Smoke*:

6.
 tive vontade de fazer o “diário sentimental da pont marie”
 depois de ter visto alguns filmes
 que enumero aqui

primeiro *smoke (cortina de fumaça)*
 o personagem principal auggie é dono de uma tabacaria
 e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
 ele tira uma foto da esquina da tabacaria
 tem mais de 4.000 fotos

numa manhã
 auggie mostra as fotos para paul um velho amigo
 a princípio o amigo acha que são todas iguais
 afinal partem do mesmo ângulo
 e enquadram o mesmo ponto
 mas aos poucos
 nessa repetição dos dias
 paul vê

[]

numa das fotos
 tiradas anos antes ele vê

⁶¹ Wayne Wang (1949) é um cineasta norte-americano nascido em Hong Kong, conhecido por filmes como *Chan Is Missing* (1982), *The Joy Luck Club* (1993) e *Smoke* (1995). Sua obra combina cinema independente e produções comerciais, abordando temas ligados à imigração, identidade cultural e relações humanas.

⁶² Paul Auster (1947–2024) foi um escritor, roteirista e cineasta norte-americano cuja obra se destaca pela combinação de mistério, metalinguagem e reflexões filosóficas. Autor de romances como *A Trilogia de Nova York* (1985–1986), *O Livro das Ilusões* (2002) e *4 3 2 1* (2017), explorou em suas narrativas temas como o acaso, as questões de identidade e a escrita entendida como uma forma de experiência existencial.

a esposa que já tinha falecido
num momento da vida deles em que os dois não estavam juntos

ela aparece congelada num instante

enquanto eu fazia as fotos da pont marie
percebi que me interessava em *smoke*
a insistência a repetição
– seria possível ver a passagem do tempo
nessa repetição?

[...]

no filme auggie não parece buscar
nada específico com este procedimento
mas em determinado momento alguma coisa
aparece nas fotos

uma aparição

um espectro:

o fantasma da mulher de pau surge
ela já estava nas fotos antes
mas só pode ser vista por uma certa lente

a lente de quem está vendo
(Garcia, 2018, p. 29, grifos originais).

O experimento de Garcia copia o procedimento da personagem Auggie. Assim, o cinema funciona aqui como um dispositivo de criação, um meio de acesso, para recuperar a expressão de Nancy (2013), pelo qual Garcia constrói um sentido para seu próprio procedimento. Ao dizer que seu interesse no filme era a ideia de repetição, a poeta acaba por afirmar seu interesse no próprio procedimento, no processo em si mesmo, como fica claro nos versos que afirmam que Auggie não parecia buscar nada específico com o procedimento.

Ou seja, é o exercício em si mesmo, o processo que possibilita *ver* a passagem do tempo, o extraordinário de George Perec do qual a poeta nos fala no poema anterior a esse: “como fazer para atravessar e passar pelas coisas?” (Garcia, 2018, p. 26), “mas como ver o extraordinário?” (p. 27). O extraordinário para Perec (*apud* Garcia, 2018, p. 27) é “o que se passa todos os dias e que volta todos os dias / o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário / o extraordinário / o barulho de fundo do hábito”.

Se pensamos nas fotografias feitas por Auggie em *Smoke* e nas fotografias da Pont Marie feitas por Garcia, veremos que elas se inscrevem num estatuto característico do extraordinário. Não há *nada demais* nessas imagens, e por isso mesmo elas têm o potencial de fazer ver essa passagem do tempo, pois o extraordinário é uma categoria que só existe no tempo, um tempo que é muito mais crônico que cronológico: o tempo da rotina, daquilo que volta, da repetição.

Aqui vale retomar a diferenciação entre os regimes das imagem-movimento e da imagem-tempo:

um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem-movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo...). E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir. Precisamente porque o cinema colocava a imagem em movimento, possuía meios próprios para se deparar com esse problema dos dois regimes. Mas o reencontramos em outro lugar com outros meios (Deleuze, 2013, p. 90).

Como fica claro, os regimes não são exclusivos do cinema, mas o cinema, por sua materialidade que imprime no mesmo instante imagem e movimento, converte-se em um meio privilegiado para observar estes dois regimes. E isso é importante, pois é levando isso em conta que podemos afirmar uma inespecificidade na poesia de Garcia no sentido de que seus pressupostos estéticos e formais ecoam certos pressupostos estéticos e formais do cinema, não num sentido de apropriação, mas naquilo que os conceitos e ideias têm de transmedial eles mesmo — um poder transmedial dos conceitos, como já observou Frias (2016, p. 155) sobre a obra da poeta —, como é o caso aqui da noção de imagem-tempo.

Já vimos que para Deleuze (2018b) a imagem-tempo começa a se manifestar no cinema por meio da aparição de situações óticas e sonoras puras, especificamente no contexto do neorealismo italiano e do cinema japonês de Yasujiro Ozu. Em Ozu surge uma poética da vida cotidiana na qual “não há, de modo algum, algo relevante e algo ordinário, situações limite e situações banais, umas tendo efeito ou vindo insinuar-se nas outras” (Deleuze, 2018b, p. 30). Aqui estamos também no domínio do infraordinário. São os espaços vazios, os longos planos de interiores sem personagens, naturezas mortas e exteriores desertos que se proliferam de modo autônomo em relação à narrativa (Deleuze, 2018b, p. 32).

A imagem-tempo, da maneira que Deleuze a compreende, só é possível no cinema quando o espaço e o movimento ganham uma certa autonomia em relação à narrativa e a um determinado modelo de verdade que esta possa sugerir. Pensamos aqui na máxima de Herberto Helder de que o “espaço é a metáfora do tempo” (Helder, 2017, p. 140). Esta metáfora contém infinitas possibilidades de correlações imagéticas. Talvez uma das imagens mais emblemáticas na poesia seja o espaço doméstico, a casa como o lugar em que podemos quase literalmente ver a passagem do tempo na materialidade de seu cenário. No contexto da poesia brasileira contemporânea podemos destacar Ana Martins Marques, que explora esta metáfora nas mais variadas e complexas maneiras, em especial nos livros *A vida submarina* (2009), *O Livro das*

Semelhanças (2015), *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), escrito com Eduardo Jorge, e *O Livro dos Jardins* (2019). No contexto do cinema, como já vimos, é Ozu que vê no espaço doméstico, nos interiores, a possibilidade de criar imagens diretas do tempo. A mais célebre dessas imagens é o plano do vaso no filme *Pai e Filha* (Figura 10):

Figura 10 – Cena do vaso em *Pai e Filha*



Fonte: OZU (1949).

Mas como esta metáfora opera em *Parque das Ruínas*? A afirmação de Rafael Zacca (2023, s.p.), "toda vez que leio Marília Garcia tenho essa estranha sensação de que ela está cercada por uma camada espessa de tempo", é uma boa primeira imagem para pensarmos a questão. O que se esconde sob esta camada espessa de tempo?

No caso de Garcia, esta metáfora estaria ligada ao mesmo tempo a uma dimensão subjetiva e íntima (aquilo que está perto) e outra mais objetiva, de caráter crítico-histórico (aquilo que está longe). Em *Parque das Ruínas* essas dimensões são inseparáveis, o que a imagem-epígrafe do início do livro sintetiza tão bem. Não são os espaços interiores, o ambiente doméstico, objeto de interesse em *Parque das Ruínas*. No livro, e em especial em "diário sentimental da pont marie", são espaços públicos o alvo da câmera-olho de Garcia — lembremos que também Ozu adotou a fórmula do deslocamento por meio de "balada/perambulação, viagem de trem, corrida de taxi, excursões em ônibus, voltas de bicicleta ou a pé" (Deleuze, 2018b, p. 28). Aliás, o termo câmera-olho caracteriza precisamente a dimensão subjetiva/objetiva do interesse de Garcia pelo espaço. O espaço público pressupõe uma dimensão coletiva, e os indícios da passagem do tempo que podemos encontrar neles não são da esfera da intimidade, mas da coletividade. Não são índices de uma história pessoal que os porta-retratos de uma casa revelam, mas de um tempo histórico. O tempo das civilizações, dos acontecimentos importantes, mas também daquilo que se passa todo dia, do banal e do

cotidiano. Garcia, ao justapor uma subjetividade desse sujeito que observa o espaço comum com os registros objetivos do que é observado, está situando e afirmando a historicidade deste sujeito.

Por isso, se a pergunta de Garcia, “como ver o lugar?” (o espaço), subentende a pergunta “como ver o tempo” (Frias, 2019, p. 77), o que está em jogo nesta metáfora é a possibilidade da percepção enquanto aquilo que se interpõe entre o sujeito e o mundo, de extrapolar aquilo que é mais banal, mais corriqueiro, e apreender também sua própria historicidade. Em vista disso, espaço e tempo configuram as duas variáveis da percepção que a poeta confronta no poema, num atravessamento mútuo que é tanto temporal quanto espacial, cuja efetivação se faz no presente (e na presença). E a imagem-tempo, as situações óticas e sonoras puras são manifestações absolutas da percepção. Elas não preveem necessariamente uma ação, mas apenas o estar ali, no tempo, no instante.

Também disse Herberto Helder (2017, p. 140) que “todo poema é um filme” [...] e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte”. O espaço como metáfora do tempo possibilita infinitas outras metáforas que se realizam a partir dessa imagem original, mas qualquer uma delas está regida pelo princípio de que tal metáfora só se concretiza a partir da ideia de instante como signo da presença.

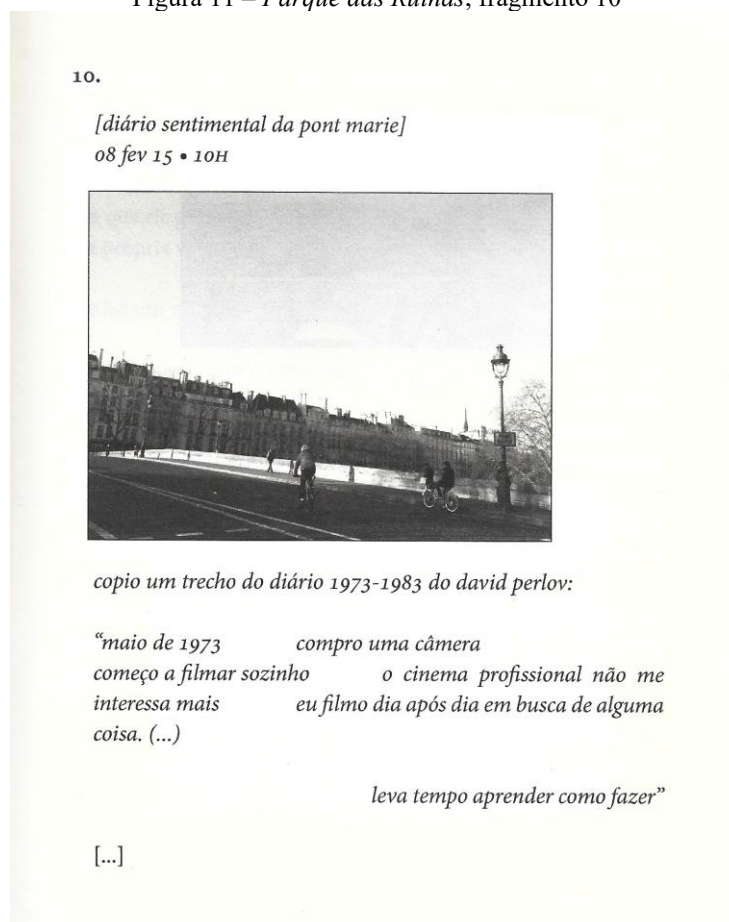
Em outro trecho, falando sobre o *Diário 1973-1983* de David Perlov, filme que também a inspirou a fazer seu exercício, Garcia (2018, p. 37) pergunta: “Seria possível furar o presente / com o olho da câmera?”, “Como faz para ver o que está ali?”. O que está ali está no espaço, mas também no tempo. Ao realizar seu experimento, a autora busca responder essas perguntas, ainda que a busca seja mais importante do que de fato encontrar uma resposta. A câmera e o ato de fotografar são como uma estratégia de criação e reflexão. Mas não é qualquer fotografia que Garcia está interessada, não são retratos ou fotos posadas que a interessam. Seu exercício produz um tipo muito específico de fotos: instantâneos. O instantâneo permite ver o lugar, e a repetição desses instantâneos possibilita ver o tempo.

O “diário sentimental da pont marie” coloca em jogo a seguinte articulação: primeiro, fotografias instantâneas de uma paisagem cotidiana, banal, imagens que buscam mostrar o infraordinário. As fotografias adquirem valor de imagens-tempo (Frias, 2019, p. 77), de imagens óticas puras. Em segundo lugar, a repetição. Nessa repetição, os instantâneos são ligeiramente diferentes uns dos outros — não são radicalmente diferentes a ponto de se destacarem entre si. A repetição permite acessar uma dimensão mais profunda do tempo, da passagem do tempo.

O experimento de Garcia procede em seu mecanismo essencial por meio do corte (a foto) e da repetição (várias fotos tiradas do mesmo ângulo). Portanto, há novamente um princípio de montagem na gênese do próprio experimento. A montagem, segundo Agamben (1998), “é o carácter mais próprio do cinema” e ela se compõe, como já vimos, por dois transcendentais, duas condições que a possibilitam, numa perspectiva kantiana: a paragem (o corte) e a repetição. O experimento de Garcia é, então, uma tentativa de montagem do real por meio da fotografia.

Inicialmente, a ideia de montagem encontra-se na própria organização de *Parque das Ruínas*, que se faz pelo agrupamento de fragmentos mais ou menos autônomos, que dialogam entre si e produzem uma reflexão em torno da pergunta “como ver o lugar?”, um todo coerente, mas que não produz necessariamente uma estrutura narrativa sintética — uma montagem que ecoa, portanto, o cinema da imagem-tempo, o cinema moderno, um cinema no qual não há um modelo de verdade.

A montagem constitui um procedimento generativo primordial para a realização de *Parque das Ruínas*. Em “diário sentimental da pont marie” a montagem está no próprio experimento fotográfico, que supõem uma temporalidade — não linear, por certo — tanto das imagens quanto nas entradas do diário (Figura 11).

Figura 11 – *Parque das Ruínas*, fragmento 10

Fonte: Garcia (2018, p. 35)⁶³.

A montagem está também na organização dos trechos que, à semelhança de certos filmes de Godard, como *Le livre d'image*, organizam-se em séries, cada uma marcada por categorias ou gêneros específicos (Deleuze, 2018, p. 268): a série que constitui os diários efetivamente; a série na qual ela fala, por meio de exercício ecfrásticos, dos filmes que a motivaram a fazer o experimento, como uma espécie de memorial descritivo de sua própria obra; a série em que ela interrompe a narrativa sobre o experimento e trata de outras experiências que teve, como a que fala sobre as cartas de uma tia avó. As séries, tanto em Godard quanto no caso específico de Garcia, cumprem a um propósito reflexivo.

Deste modo, embora a autora explore diversas categorias — diário, écfrase, relato de experiência, comentário filosófico —, a forma que emerge e predomina é a do ensaio. E isso acontece pois o ensaio é uma forma reflexiva que se faz sob o signo da dúvida, da incerteza:

⁶³ Optamos por apresentar como figuras os poemas que têm imagens em sua composição para preservar a forma da página da obra original.

Mesmo João Barrento, o autor que provavelmente mais enfatizou um elo do fragmento e do ensaio com a totalidade, caracteriza este elo como sendo uma ‘dialética negativa’. Isso significa que, para ele, fragmento e ensaio têm relação com a totalidade, mas tal relação é negativa, é dada pela própria negação do todo nessas formas que aludem, na sua presença, à ausência da totalidade. Como se a ausência da presença da totalidade se transformasse na presença da ausência da totalidade. O efeito disso sobre a narrativa do ensaio, porém, não a torna fechada como a que deriva do sistema. Barrento afirma que ‘a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zênite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa’, por consequência, o caminho por ele trilhado é ‘mais por veredas da floresta que levam a lugar nenhum do que pela estrada real’⁶⁴. O ensaio pode ser digressivo, em vez de certo; pode flutuar ao sabor da corrente, em vez de se movimentar de modo unidirecional; pode até mesmo se perder. Sua narrativa, se tem centro, o descentra constantemente. Vai para lá e para cá (Duarte, 2015, p. 197).

Em suma, como no cinema da imagem-tempo, no cinema moderno, no ensaio não há uma síntese de mundo, uma totalidade baseada num modelo de verdade. Porém, outra característica importante do ensaio é a indissolubilidade entre suas vertentes objetiva e subjetiva (Starobinski, 2011, p. 17). "No ensaio segundo Montaigne, o exercício da reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade exterior" (p. 20), de modo que aquele pensa, ensaia, se coloca enquanto sujeito no interior da própria reflexão "para satisfazer plenamente à lei do ensaio é preciso que o “ensaiador” se ensaie a si mesmo" (p. 19).

Este é o gesto que marca o processo de escrita de “diário sentimental da pont marie”. A poeta parte de algo muito pessoal, algo que está muito perto (a descrição de seu próprio processo de criação) para realizar uma reflexão que vai se ampliando, se abrindo e revelando que a pergunta-chave “como ver o lugar?” não é apenas uma questão da percepção do sujeito, mas uma questão que é atravessada pelas contingências históricas, pelas formas com que nos relacionamos com nosso passado pessoal e coletivo.

Por isso, em determinado momento a reflexão sobre o jogo de escala perto-longe se volta para as imagens de campos de concentração que aparecem no filme de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki⁶⁵ (1988).

⁶⁴ Faz sentido aqui pensar que a imagem da deambulação e da perambulação, uma constante da obra de Garcia, aparece nas descrições literais de movimento que ela nos oferece, mas também como uma imagem do próprio pensamento reflexivo. Uma poética da errância na qual esta aparece como imagem e tema, e também como meio de pensamento e estratégia de escrita.

⁶⁵ Harun Farocki (1944–2014) foi um cineasta e videoartista alemão conhecido por seus filmes-ensaios que exploram temas como guerra, vigilância, tecnologia e capitalismo. Entre seus trabalhos mais influentes estão *Fogo Inapagável* (1969), sobre o uso de napalm, e *Imagens do Mundo e Inscrição da Guerra* (1988), que revisita imagens aéreas de Auschwitz. Farocki se interessava pelo tema do uso das imagens como instrumento de guerra, o que o aproxima das ideias de Paul Virilio.

Figura 12 – *Parque das Ruínas*, fragmento 9

9.

além dos filmes que citei
outra referência para o “diário sentimental da pont marie”
é o documentário do harun farocki
imagens do mundo e inscrições da guerra
nele farocki trata justamente de uma situação em que
alguma coisa aparece com a distância

o filme conta que em 1944
pilotos americanos fazem fotografias aéreas de algumas
fábricas de borracha na alemanha



33 anos depois já nos anos 1970 a cia percebe
que eles fotografaram também
um dos campos de concentração de auschwitz
na época eles não viram o que já estava nas fotos
porque não sabiam da existência dos campos e por isso
não havia nada para ver

depois quando começam a ver
as fotografias com outros olhos
algo aparece:
uma verdade que ainda não existia

aparição fantasma



neste caso
precisam de uma distância temporal
para ler

Fonte: Garcia (2018, p. 33).

De todos os filmes mencionados no livro, talvez seja com este documentário de Farocki que Garcia estabeleça relações mais estreitas, tanto pela forma ensaística quanto pela reflexão em torno da imagem. O filme, a partir da frase “é mais seguro tirar uma foto”, que é repetida e retomada a todo momento, reflete sobre como as tecnologias da imagem operam no contexto de guerra.

Farocki parte de um exemplo emblemático: fotografias aéreas feitas pelos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial, que registraram o campo de concentração de Auschwitz sem que, na época, fosse percebido o que realmente aquelas imagens revelavam. Com uma montagem reflexiva, que cruza imagens documentais, registros científicos, fotografias e comentários em voz *off*, o filme questiona os limites da visão, a função da vigilância e o papel das tecnologias ópticas na guerra e no controle social.

Uma primeira aproximação que vemos no livro de Garcia e no filme de Farocki refere-se à relação entre imagem, ensaio e montagem. Esse vínculo não se estabelece apenas no nível temático, mas, sobretudo, no campo da forma, por meio de um procedimento ensaístico que se faz por montagem. A montagem, nesse sentido, desempenha um papel central tanto no livro de Marília Garcia quanto no filme de Harun Farocki.

Trata-se, novamente, da operação do corte e da repetição. O corte funciona como uma interrupção no fluxo do pensamento, enquanto a repetição se configura como uma retomada que, embora reitere, nunca é idêntica, pois sempre se transforma. Este jogo entre corte e repetição é fundamental na obra de Marília Garcia e encontra paralelo na estrutura do filme de Farocki. Ambos constroem suas obras por meio de séries que se alternam, retornam e, progressivamente, se imbricam, configurando uma lógica de composição própria. Assim, o corte assume a função de suspender momentaneamente uma reflexão que será posteriormente retomada, permitindo uma dinâmica de avanço e recuo no desenvolvimento do pensamento.

A composição ensaística das duas obras é tão similar que o tom da narração do filme de Farocki, em muitos momentos, segue o mesmo tom que encontramos na dicção de Marília de Garcia, marcada por um certo distanciamento objetivo em relação aos fatos que apresenta, deixando as imagens falarem por si, mas ao mesmo tempo inserindo comentários pontuais que assumem um tom crítico e ao mesmo tempo colocam em cena o olhar subjetivo e afetivo de quem faz a reflexão. Em obra há uma reflexão chave que amarra a narrativa ensaística — no caso de Garcia é a pergunta “como ver o lugar?” e para Farocki é a assertiva “é mais seguro tirar uma foto”.

Mas a pergunta “como ver o lugar?” também parece nortear a reflexão de Farocki — uma pergunta que se configura, aqui, como método. Trata-se do mesmo procedimento adotado por Marília Garcia. No caso específico do filme, Farocki propõe diferentes formas de olhar para um espaço, o campo de concentração de Auschwitz. Ele apresenta no seu filme-ensaio imagens tiradas do campo provenientes de três contextos distintos: as fotos aéreas tiradas pela CIA, que Garcia apresenta no seu poema; as fotos tiradas pelos próprios agentes da SS, uma delas também apresentada no poema; e algumas fotos tiradas, às escondidas, pelos próprios prisioneiros de Auschwitz.

Neste sentido, é possível pensar na existência de três modos distintos de representação, que se manifestam nas diferentes séries fotográficas analisadas no filme. Cada uma delas apresenta uma forma específica de olhar para aquele espaço, ao mesmo tempo em que se inscreve numa lógica de repetição — a repetição do registro do mesmo lugar sob perspectivas diversas. E o filme faz o exercício de (re)ver essas imagens, dando-lhes outros sentidos que só a distância temporal e contextual permitem.

No filme, isto se torna especialmente evidente na análise de uma fotografia que registra a chegada de uma mulher a um campo de concentração (umas das fotos que Garcia coloca no poema). A narradora questiona como foi possível que aqueles que produziram tais imagens —

os próprios agentes nazistas — tenham, ainda assim, capturado a beleza daquela mulher. A reflexão denuncia o gesto de apontar a câmera que, no contexto da guerra, se aproxima simbolicamente do ato de apontar a arma. O gesto carrega uma ambiguidade estrutural, pois pode ser lido tanto como um ato de registro quanto como um gesto de violência simbólica. Essa indagação revela uma tensão central na imagem: ela é, simultaneamente, um registro do horror e beleza.

Esta discussão aponta para uma questão fundamental: a autonomia da fotografia (e das imagens, de modo geral), que estaria por trás da ideia da imagem dialética proposta por Benjamin. Este princípio fundamenta, por exemplo, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, mas também está, para Didi-Huberman (2023), no método citacional da montagem godardiana:

Talvez, inicialmente, a montagem, para Jean-Luc Godard, sirva para isto: para *convocar* toda a exuberância das imagens e das linguagens possíveis – escritas e faladas, pintadas e imitadas, semitas e indo-européias, quem sabe –, para *provocar* algo como a sideração ou a efusão, ou a aceitação, ou a distância, quem sabe, do *No comment* [Sem comentários]. É a dialética dele: sua maneira de dizer *vois, lá* [veja, aí] o que supõe um longo trabalho de orientação do olhar, de propostas de como colocar em relação) e *voilà* [aqui está, é isso] (o que supõe, de certo modo, a suspensão da sessão, à maneira zen ou de Lacan, ou ainda o abrupto limite da liberdade artística, como uma maneira de dizer: ‘ponto-final, é tomar ou largar’) (Didi-Huberman, 2023, p.41, grifos originais).

Tanto Garcia quanto Farocki parecem colocar em prática o mesmo princípio, que em última instância faz as imagens falarem (ou mostrarem) por si mesmas na medida em que vão compondo relações, sempre seguindo a lógica da interrupção e da retomada da reflexão a partir de novas associações. No caso do livro, a interrupção é evidente na forma do fragmento que o texto adota, além da própria composição das imagens, já em Farocki é a própria imagem que cumpre essa função pela forma como ele intercala reflexões mais diretas sobre as fotografias de Auschwitz com uma gama de meta-imagens que apresentam uma série de dispositivos ópticos espaciais: monitores, simuladores de voos, maquetes, projetos arquitetônicos e até mesmo o mais primordial dos dispositivos de visão: o olho humano.

O que está em jogo, tanto no livro do Garcia como no filme de Farocki e também no cinema de Godard, tal como o tomam Didi-Huberman (2023) e Agamben (1998), é aquilo que Aby Warburg definiu como fórmulas de *páthos* (*Pathosformel*), que António Guerreiro (2022), em “Aby Warburg e a história como memória”, define da seguinte maneira:

a *Pathosformel* está associada a determinadas marcas (no sentido em que dá um cunho às formas, que as torna *geprägter Formen*), que são as tensões energéticas que animam a história. E por isso que, na concepção da história de Warburg, o passado

nunca é um tempo concluído, pois está constantemente a emergir no presente sem que este o possa dominar, pensamento de que Walter Benjamin, por outras vias, se irá aproximar, ao conceber que cada momento do passado nunca é definitivo, já que é dotado de um ‘índice’ histórico que o torna ‘citável’ em cada momento (Guerreiro, 2022, p. 399).

Warburg, segundo Guerreiro (2022), desenvolve a noção de fórmulas de *páthos* a partir de outro conceito, *Nachleben*, que seria a vida póstuma da Antiguidade expressa nas imagens da arte clássica e antiga. No entanto, Guerreiro (2022) entende que esta mesma lógica pode atuar na imagem no contexto da modernidade, inclusive é isso que orienta o *Atlas* de Warburg, pois o que caracterizam as fórmulas de *páthos* não são conteúdos, mas valores expressivos:

É importante sublinhar isto: o que Warburg entende por *Nachleben* e remete para uma sobredeterminação temporal da história que não é a da continuidade do tempo cronológico, não são nunca conteúdos mas valores expressivos, que ganham forma naquilo a que chamou *Pathosformel*, fórmula de pathos, onde se dá a ver uma ‘mímica intensificada’, uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e nas afecções sofridas pela humanidade. Cada época selecciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, à medida das suas necessidades expressivas, regenerando-as a partir da sua energia inicial. Em contacto com a ‘vontade selectiva’ de uma época, elas intensificam-se, reactivam-se, carregam-se de um significado que entra em conflito com um pólo oposto, isto é, ‘polarizam-se’ (Guerreiro, 2022, p. 398).

Não seria, então, para Garcia e Farocki, a própria fotografia uma fórmula de *páthos*? O gesto de fotografar como esta “mímica intensificada”, “gestualidade expressiva do corpo”? Não por acaso os filmes que inspiram Garcia a fazer o “diário sentimental da pont marie” apresentam a fotografia como o gesto capaz de transformar tanto o tempo quanto o espaço. Não por acaso Farocki nos confronta com uma série de dispositivos óticos que, aparentemente neutros, podem converter-se a qualquer momento em instrumento de guerra.

Se cada época selecciona e elabora suas próprias fórmulas de *páthos*, sem dúvida o ato de fotografar parece ser um dos mais significativos de nossa época, e Garcia e Farocki conseguem colocar isso em causa, inclusive evidenciando as inúmeras polaridades que o gesto adquire. A foto registra o horror, mas também a beleza; preserva, mas também destrói; é dispositivo poético, mas também máquina de guerra.

Neste sentido, o que parece interessar Garcia e Faroki nas imagens aéreas de Auschwitz são as tensões dinâmicas da história que elas carregam, além da noção de distanciamento como uma forma de reorientar o olhar para perceber novas relações, o que, como aponta Joana Matos Frias (2018), a respeito de *Parque das Ruínas*, introduz

um princípio temporal que converte o *sightseeing* em *timeseeing*, e que se vai processando na difícil aliança entre a reflexão sobre a singular temporalidade dos

objetos artísticos (poéticos, plásticos, fotográficos, ou filmicos) e a assunção de uma historicidade que nos deixa vislumbrar o desvelamento de um programa ético-político que os livros anteriores não tinham querido exprimir tão declaradamente: como se esse teste de resistores se tivesse transformado definitivamente em teste de resistência, sob a tutela do anjo de Klee visto por Benjamin e revisto à luz da língua dessa tribo andina na qual ‘o passado fica diante de nós à nossa frente/ (...)/ e o futuro ainda desconhecido/ fica atrás às nossas costas’ (Frias, 2018, p. 91, grifos originais).

Ou seja, quando Garcia fala do lugar (do espaço), fala também de outra coisa: do tempo. Assim, as imagens do livro assumem valor de imagens-tempo (Frias, 2018, p. 92). Deste modo, por meio de um processo de *montagem*, a hibridização entre texto e imagem, o livro realiza um expediente ensaístico não apenas a respeito das problemáticas da percepção do tempo e do espaço no contemporâneo mas também sobre a consciência da não linearidade do tempo histórico como imperativo ético e estético.

A tensão entre tempo e espaço revela uma dimensão incerta da história e, por meio da imagem e seu “carácter eminentemente histórico” (Agamben, 1998), Garcia situa o problema contemporâneo da percepção do tempo e do espaço numa perspectiva histórica e num imperativo ético de compreendê-la como “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1987, p. 229). O *Angelus Novus*, de Paul Klee — e sua conexão inevitável com as teses de Benjamin —, surge no penúltimo fragmento do poema (Figura 12) como imagem que sintetiza esta ideia e condensa toda a reflexão que vinha sendo costurada até então.

Figura 13 – *Parque das Ruínas*, fragmento 17

17.

quando nos referimos espacialmente ao passado
 dizemos que ele está situado atrás
 e podemos apontar para trás indicando o que passou
 o futuro ao contrário fica para frente:
 o porvir é algo que nos leva adiante

existe uma língua de uma tribo andina [os aimarás]
 na qual essa lógica se inverte:
 o passado fica diante de nós à nossa frente:
 afinal podemos ver o que já aconteceu

e o futuro ainda desconhecido
 fica atrás às nossas costas
 pois não o vemos



Fonte: Garcia (2018, p. 49).

No artigo "A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea", Gustavo Silveira Ribeiro (2019) faz um breve mapeamento crítico das figurações da imagem do Anjo da História na poesia brasileira contemporânea por meio da análise de poemas de Haroldo de Campos, Carlito Azevedo, Guilherme Gontijo Flores, Sérgio Alcides e Marcelo Ariel.

Signo da catástrofe, atento ao mesmo tempo ao passado despedaçado e ao futuro incerto e sob ameaça, o anjo benjaminiano ressurgiu em poemas brasileiros como que para a firmar, pela sua própria presença estranha e desconfortável, a relação crispada que a poesia no país, ou pelo menos parte muito significativa dela, passa a manter com a sua época. Independente dos deslocamentos que os escritores, no gesto subversivo da citação e da reconfiguração, propõem em cada poema ou projeto particular, o sentido geral da aproximação à imagem benjaminiana é comum: ela confirma a negatividade da leitura histórica que esses textos vão fazer, além de indicar a persistência, através dos anos (sejam eles contados em anos, décadas ou séculos, como se verá), da violência e da desagregação social no Brasil (Ribeiro, 2019, p. 124).

Pensada sob esta perspectiva, a aparição do *Angelus Novus* — que concentra em sua própria aparição sua própria imagem e também o pensamento de Benjamin — em *Parque das Ruínas* também confirma esta leitura negativa em relação à história recente do Brasil, com a

diferença que, em Garcia, a história do Brasil é pensada em diálogo com episódios da história mundial. O livro coloca no mesmo plano de reflexão alguns episódios e acontecimentos históricos que atravessam lugares e tempos: a crise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2016, a escravidão retratada por Debret na época do Brasil imperial, o atentado à sede do jornal Charlie Hebdo, em Paris em 2015, a descoberta dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial.

Toda a reflexão que acessamos na primeira parte do livro é disparada por um episódio muito particular e cotidiano na vida da personagem-poeta:

gostaria de começar
contando o que aconteceu
no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto
eu estava no rio de janeiro
e tinha ido ver uma exposição sobre jean-baptiste debret
num museu chamado "chácara do céu"
em determinado momento da exposição
que queria tomar um café mas lá não tinha café
para tomar um café
era preciso sair da "chácara do céu"
e ir ao museu ao lado chamado "parque das ruínas"
então eu fui e sentei no parque das ruínas para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes

chácara do céu e ***parque das ruínas***
e fiquei pensando em como fazer para passar do céu
para as ruínas e depois voltar ao céu
os dois museus ficam um ao lado do outro
– têm entre eles apenas uma passarela de ligação –
por que um tinha sido batizado
como *céu* e o outro como *ruína*?

eu estava nesse lugar
olhando a vista do parque das ruínas
quando chegou um e-mail de um professor da UERJ
a universidade do estado do rio de janeiro
ele me chamava para um encontro
onde apresentei este texto que você está lendo

naquela época julho de 2016
a UERJ estava no meio da maior crise de sua história
sem repasses do governo não tinha como funcionar
e momentaneamente a universidade estava
com as atividades suspensa
já passaram 26 meses daquele dia
e não só a universidade continua em crise
como o rio de janeiro anda mergulhado em crise
(Garcia, 2018, p. 15, grifos originais).

Este primeiro fragmento do livro parte de uma experiência espacial que aproxima duas instâncias aparentemente contraditórias: céu e ruína. O gesto literal de passar do céu à ruína faz

surgir a pergunta que busca uma resposta para a aparente impossibilidade deste ato. Logo em seguida, Garcia introduz um episódio (a crise da UERJ), situando-o num contexto histórico e político, que seria a primeira de uma série de outras ruínas: a escravidão, o terrorismo, os campos de concentração. Mais uma vez vemos o gesto de partir de algo muito próximo e pequeno (infraordinário) para falar de algo distante, não só no tempo como no espaço.

Todas as ruínas surgem como "a síntese negativa da história dos homens, amontoado de restos que torna visível, pela ausência que acaba por presentificar, as forças violentas que ordenam e dão sentido ao tempo humano atestando a catástrofe da história" (Ribeiro, 2019, p. 125) e colocam a imagem — foto, pintura, cinema — como o testemunho de um passado que se ergue sob escombros. Se a imagem sobrevive, de algum modo, à destruição, ela se transforma em ruína, signo incontornável do fracasso da história.

A presença das imagens em *Parque das Ruínas* tem este significado, mas a presença do *Angelus Novus* propõe que a imagem também pode ser o signo da tomada de consciência do fracasso e da ruína. Entretanto, essa tomada de consciência não será possível apenas com a imagem, será possível também com a palavra, a língua, que no poema é a língua dos aimarás, cuja lógica de passado e futuro é aquela proposta por Benjamin (1987) em sua leitura da gravura de Klee:

O anjo da história deve ter esse aspecto. **Seu rosto está dirigido para o passado.** Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. **Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu** (BENJAMIN, 1987, p. 226, grifos originais).

Assim, mesmo que provisoriamente, Garcia encontra a resposta para a pergunta que fez no início do livro: "como ir do céu à ruína"? A busca pela resposta passa pela arte, pela poesia. Seja na forma da imagem em seu caráter dialético ou na forma do poema, este "espaço vazio [...] carregado de iminência" (Paz, 1996, p. 104), "procura de um aqui e um agora" (p. 106) e, como apontou Octavio Paz a respeito de *Un coup de dés*, "aberto até o infinito" (p. 112).

É este programa que subjaz o exercício fotográfico de Marília Garcia e *Parque das Ruínas* como um todo. Devolver à imagem (técnica ou não) toda sua carga poética sem subtrair-lhe sua carga histórica.

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas (Benjamin, 2006, p. 505).

Ser dialética na imobilidade: produzir movimento onde não há movimento. Descobrir aquilo que muda o tempo todo no próprio instante. Para Octavio Paz (1996, p. 105), “a consciência da história revelou-se como consciência trágica; o agora já não se projeta em um futuro: é um sempre instantâneo”. O passado como algo que ainda podemos ver é o gesto que permite situar a história como um agora, que possibilita “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987, p. 225). Este gesto pressupõe abandonar uma visão linear e cronológica da história. Seria isso, segundo Paz (1996, p. 106), “o tempo do poeta: viver em dia; e vivê-lo, simultaneamente, de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo”.

Para dar conta desta tarefa é preciso olhar para a história, para o passado, não como um todo imutável, sintético, mas como um aglomerado de fragmentos, uma constelação de instantes que se presentificam no agora; esta seria a tarefa, ou antes o desejo, do Anjo da História: “ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (Benjamin, 1987, p. 226). Para escovar a história a contrapelo é preciso colocá-la na ilha de edição, submetê-la a um processo de *montagem* e criar quantos presentes forem possíveis — a montagem como procedimento estético, mas também como imperativo ético ou, como disse Didi-Huberman (2023, p. 43) a respeito de Godard, uma operação simultaneamente *calculadora* e poética.

Esta afirmação pressupõe uma ideia de montagem que coloca em evidência a montagem enquanto tal ou, como afirma Agamben (1998), que faz ver a paragem e a repetição como tais. Tal montagem se fez e se faz presente no cinema que identificamos como moderno. Podemos citar, novamente, o cinema de Godard, cineasta cujos pressupostos estéticos e formais encontram eco na obra de Garcia. O cinema moderno é o cinema da imagem-tempo como observa Deleuze (2013, p. 90; 2018a, p. 316).

Deste modo, tanto o cinema quanto a fotografia cumprem, no experimento “diário sentimental da pont marie”, um papel muito significativo no que diz respeito à articulação

reflexiva que seu ensaio elabora. Se por um lado é importante que Garcia coloque em cena no poema, literalmente, imagens, pois elas funcionam como cortes no real, furos no presente; por outro lado, a menção aos filmes que ela elege como disparador do seu experimento é igualmente importante, pois eles trazem ideias e conceitos que vão ao encontro, estética, temática e formalmente, das reflexões que a autora elabora.

O procedimento de montagem em Garcia é bastante elaborado, pois ele pressupõe uma combinação de camadas que, juntas, complexificam não só a reflexão que ela apresenta, mas também a carga poética da obra. Há uma primeira camada da montagem, como já falamos, que diz respeito às séries de categorias que predominam em cada fragmento do experimento; depois há uma camada que diz respeito ao conteúdo conceitual, que inclui não só os trechos em que ela elabora de maneira mais direta um pensamento reflexivo, mas também os temas, teses e conceitos expressos pelos filmes e outros objetos artísticos que ela traz para dentro do poema; por fim, há a camada que diz respeito à montagem transmedial que ocorre no livro — ou, melhor dizendo, no *Álbum* — e é efetivamente feito com imagens e palavras.

Na última camada, logo no início a poeta diz: “escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?” (Garcia, 2018, p. 25). Enquanto avançamos no poema podemos pensar, num primeiro momento, que as imagens cumprem uma função ilustrativa ou referencial ao texto e que de fato a poeta não sabe muito bem o que fazer com as imagens. Mas no último fragmento do poema, depois de toda a sua reflexão — depois de passarmos por fragmentos que, a rigor, se fazem nos limites do ensaio e adotam ora o expediente do diário, ora o do relato de experiência, ora o do comentário teórico, ora um tom documental —, ela muda o tom e propõe uma abordagem muito mais lírica do que reflexiva para algumas de suas imagens.

Ela escolhe quatro fotografias (instantâneos) tiradas do mesmo ângulo, num enquadramento diagonal, de modo que podemos ver a ponte, o rio e entre eles uma pequena calçada, onde um vulto se desloca até sair do quadro. A partir das quatro imagens ela escreve o fragmento mostrado na Figura 14.

Figura 14 – *Parque das Ruínas, despedida*

DESPEDIDA

quando chego à ponte sinto um vento nas costas
e lembro do fantasma que ronda a pont marie
ela era uma francesa casada com um resistente
e que durante a ocupação
teve um caso com um oficial nazista

em uma noite de inverno
ela ficou esperando o amante na ponte
durante muitas e muitas horas
e ele não veio
contam que ela morreu congelada ou caiu no rio
desde então

o seu fantasma fica rondando a pont marie

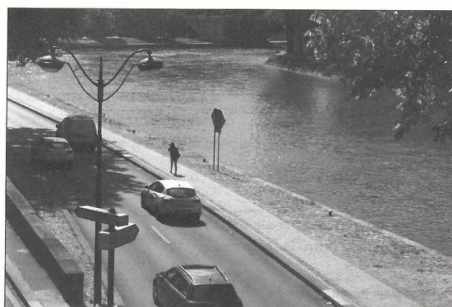
*olho para a esquina em busca do espectro dela
e não vejo vocês veem alguma coisa?*

olho ao redor e procuro:
a ponte tem três arcos
a água do rio é verde
atravesso a ponte com 115 passos
quando um barco passa
uma onda se forma
ouço o barulho da onda e do barco passando

agora me sento no parapeito da ponte
e olho para o outro lado do rio:

tem país na paisagem? me pergunto
e vejo ao longe o fantasma dela indo embora
vocês também estão vendo?

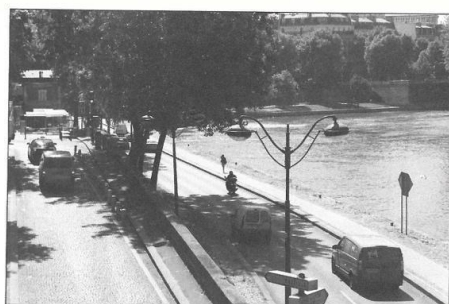
ela caminha



no meio dos carros



em plena luz



do dia



e some

Fonte: Garcia (2018, p. 50-55).

No trecho que encerra o poema, as fotografias, justapostas desta maneira, adquirem um valor cinematográfico e ao mesmo tempo poético, pois ocupam a página como se fossem versos. Em cada página uma imagem, em cada página um verso. As unidades mínimas do cinema e do poema dispostas nas páginas em um fluxo contínuo, criando, juntas, uma sequência, produzindo movimento naquilo que aparece fixado na página, mas não no tempo. Poesia e fotografia se fundem, coincidem. Se a poesia é um acesso para o sentido, aqui esse acesso é dado pela fotografia, e o sentido que ela alcança talvez seja a própria poesia, ou um modo poético de estar no mundo. Se é preciso “escovar a história a contrapelo”, o experimento de Garcia, como uma contrapartida a esta tarefa, se inscreve na “prática artística do *contratempo*: [...] o tempo vivido pelo ofício de paciência, o tempo lento” (Frias, 2019, p. 78).

Para Frias (2019, p. 78), seria essa a “lição do ensaio fotográfico-poético-diarístico”: “fotografar o tempo, imitando a paciência, pois só assim as imagens poderão revelar o invisível que a velocidade oculta” (p. 78). Não basta o fotografar por si só, pois a fotografia é uma prática que, na vida cotidiana, na vida comum, está engendrada num modo de estar no mundo que é oposto ao da paciência, ao do tempo poético, ao da presença. Basta pensar nas redes sociais, impregnadas de fotografias e postagens, no quanto a imagem técnica ocupa um lugar central na manutenção da aceleração do suceder histórico. É preciso fotografar de outra maneira, inscrever a prática da fotografia em outros registros que não aqueles nos quais a imagem técnica nos condena à paralisia e à violência.

Se vivemos nesta época em que “a foto, o cinema, a televisão e a infografia [que] transformaram radicalmente nossas relações com o tempo e o espaço, [...] anulando a presença de um aqui e agora através de uma programação que se dá em escala cósmica” (Parente, 1993, p. 18), como escrever poemas neste contexto se a poesia supõe justamente o estar presente, o viver aqui e agora, o olhar para o instante? Como escrever poemas num mundo em que a ubiquidade da imagem técnica, “a transparência do audiovisual” (Parente, 1993, p. 17), condena nossa percepção e subjetividade à paralisia, ao totalitarismo e a violência da transparência?

A pergunta ecoa a questão posta por Adorno (1998, p. 26) sobre a impossibilidade de escrever poemas depois de Auschwitz. Agora, quase um século depois, longe do horror dos campos de concentração, mas na presença de outros tantos horrores, esta pergunta ainda ecoa, pois parece haver, assim como havia na época e no contexto de Adorno, algo de muito violento na experiência contemporânea. Nos referimos a um tipo talvez sutil de horror, menos brutal que o dos campos de concentração, mas que tem a ver justamente com a pergunta-chave de Garcia: “como ver o lugar?”. Nos referimos à violência da própria imagem que nos condena à idolatria:

“o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens” (Flusser, 2009, p. 9).

Como, então, estar aqui e agora? Como escrever poemas num mundo sob o signo da violência da imagem? Por que continuar produzindo imagens num mundo em que as imagens são pornograficamente oferecidas a todo momento (Han, 2017)? Quais novas imagens a poesia pode oferecer, quais metáforas podem dar conta de um mundo no qual todas as imagens parecem estar sempre "caindo na condição de clichê" (Deleuze, 2018b, p. 39)? O projeto poético de Garcia parece, sem a pretensão de encontrar respostas, produzir poemas que tenham como horizonte ético e estético essas perguntas. "Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê" (Deleuze, 2018b, p. 39). A busca das respostas não pode, nem deve, portanto, prescindir da própria imagem. Garcia parece estar atenta a esta questão e busca, com seu projeto poético que se lança em direção ao cinema, uma possibilidade de encontrar imagens para além do clichê, verdadeiras imagens. Dentre as muitas estratégias que ela utiliza para realizar este projeto, está a montagem como forma de produzir novas formas de percepção, como temos explorado desde o início deste trabalho.

A poesia, e a experiência estética de forma mais ampla, para acontecer, precisa da interrupção, do corte, da paragem, do olhar *e* ver. Mas ao mesmo tempo, a poesia e a experiência estética são criadoras da possibilidade de estar no presente. A poesia cria o instante, se faz no instante. A arte exige atenção porque ela é uma espécie de interrupção, impõe uma descontinuidade seja no tempo, seja na apreensão do sujeito, instaura a *imperfeição*, como ensina Greimas em *Da Imperfeição* (2002). Mas como parar num mundo que nunca para? Como escrever poemas num mundo que nunca para? Para Marília Garcia, a resposta (ou a procura da resposta) talvez seja escrever poemas com imagens, com filmes. Paradoxalmente, escrever poemas num mundo que se organiza sob o signo da violência da imagem seja, justamente, restituir a esta imagem sua dimensão poética, inserindo-a em outros registros, fazendo-a circular por outros meios.

5 CONCLUSÃO – OS MEIOS JUSTIFICAM OS FINS

Chegamos ao fim do filme. Agora as luzes da sala se acendem, sobem os créditos e começamos todos a nos levantar das poltronas. Mas antes precisamos de uma fala final, um último suspiro antes de deixar a sala escura. Uma última olhada para esta tela cheia de palavras.

Marília Garcia nos oferece um universo repleto de personagens. São cineastas, filósofos, poetas, artistas visuais e uma infinidade de sujeitos que compõem um vasto *paideuma*. Se a montagem é o procedimento por excelência de Garcia, talvez seu grande feito seja a promoção de grandes encontros, não só dos sujeitos que povoam seus poemas, mas das obras que faz referência e, claro, de nós leitores com todo esse universo.

Vimos como o cinema em sua poesia é, a um só tempo, modo de ver o mundo e método de escrita do poema. Vimos poemas que nos oferecem imagens de corpos em movimento, infinitos deslocamentos por meio de transportes ou a pé pela cidade. Também falamos sobre como Garcia se apropria da montagem como procedimento poético. Tudo isso sem deixar de lado um intenso expediente teórico-crítico que coloca em cena inúmeras questões a respeito do fazer artístico como um tudo.

Falamos sobre como a poesia de Marília Garcia estabelece com o cinema uma relação de outridade: uma outra arte com a qual se desenham relações de cumplicidade e alteridade. A outridade para Paz (1996, p. 107) é “a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte”. Em Garcia: ser cinema, sem deixar de ser poema.

Mas como pode a poesia ser cinema sem deixar de ser poema? Porque Herberto Helder (2017, p. 140) nos disse que qualquer poema é um filme? É claro que não estamos efetivamente diante de filmes, mas tomamos esta licença poética para afirmar a existência de um desejo⁶⁶ de ser cinema na poesia da autora. Um devir cinema. Mas como, em Garcia, fica expresso esse devir?

Irina Rajewsky (2012), no ensaio “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, afirma que o conceito de intermedialidade designaria “qualquer fenômeno que – conforme o perfil *inter* indica – ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s)” (Rajewsky, 2012, p. 52). Deste modo, o que

⁶⁶ No artigo “‘qualquer poema é um filme’, qualquer filme é um poema: metáfora e aparição em Herberto Helder e Jean-Luc Godard”, Rita Novas Miranda (2011, s.p.) defende uma ideia semelhante ao afirmar que “podemos ver a imagem poética em Helder como uma imagem que *deseja ser* cinema, e a imagem cinematográfica em Godard, como uma imagem que *deseja ser* poética”.

fundamentaria a noção de intermedialidade seria a cruzamento (e, portanto, a existência) de fronteiras midiáticas bem delimitadas (p. 152).

No entanto, ainda segundo Rajewsky (2012, p. 53), nos últimos anos (início do século XXI) foi justamente a “premissa fundamental das fronteiras midiáticas discerníveis que virou alvo de questionamentos”. É o que vemos tomando forma em estudos como o de Florência Garramuño (2014), que atesta para a presença de uma arte inespecífica, caracterizada pelo “não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica” (p. 12).

Ora, temos então um paradoxo: por um lado, assumir que existem fronteiras delimitadas entre as mídias e as artes, por outro, reconhecer que tais fronteiras não são assim tão óbvias e estáveis. Entendemos que é precisamente neste paradoxo que se constrói a relação de Marília Garcia com o cinema: a autora afirma as especificidades da mídia (a montagem no cinema, por exemplo) e ao mesmo tempo as desfaz, afirmando que a montagem também serve para pensar (e fazer) a poesia.

A complexidade de analisar uma obra como a de Marília Garcia à luz de uma abordagem interartes está no fato de que as relações interartísticas que ela estabelece não escapam também do estabelecimento de relações intermediais. É claro que um objeto interartístico supõe sempre a presença de uma relação intermedial, já que as artes não se desvinculam dos seus meios, mas o que vimos nos trabalhos da poeta é que os meios são mostrados enquanto tal. Seja o poema, seja o filme, a autora está sempre nos lembrando que estamos diante de um objeto estético, de um meio de expressão artístico.

No entanto, como vimos, essa tomada de consciência da mídia não se separa de um questionamento de seus estatutos de especificidade e estabilidade. É o que vimos acontecer com a montagem, por exemplo. Pensar a montagem a partir do cinema, mas, simultaneamente, afirmando sua autonomia em relação a ele. Este movimento acaba por colocar em questão a própria fluidez do conceito de mídia. E aqui entendemos a mídia como meio de expressão, como suporte, e como meio de circulação. A mídia como um veículo de movimento da própria poesia.

Jean-Luc Nancy (2013, p. 416), em “Fazer a poesia”, afirma que “se compreendemos, se acessamos, de uma maneira ou de outra, um limiar de sentido, isso se dá poeticamente”. E “por isso que a palavra ‘poesia’ designa também uma espécie de discurso, um gênero entre as artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero” (p. 416). Ou seja, se fazer poesia pode ser como fazer cinema, e se em Garcia observamos esse devir

cinema, é precisamente porque o cinema pode ele mesmo ser poético, pode configurar “o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de “poesia” é um sentido sempre por fazer” (Nancy, 2013, p. 416).

Giorgio Agamben, em “Notes on gestures” (2000), afirma que o caráter mais próprio do cinema não é a imagem, mas o gesto. Segundo ele, “o que caracteriza o gesto é que nele nada está sendo produzido ou atuado, mas antes algo está sendo suportado e sustentado” (Agamben, 2000, p. 56). O gesto “é a exibição de uma medialidade: é o processo de tornar um meio visível como tal” (p. 57, tradução nossa). Mas o que que Garcia está sustentado ou exibindo? A própria poesia como o sentido de acesso a um sentido.

Desta forma, os poemas (ou livros) de Garcia, mesmo que não nos ofereçam materialmente imagens-movimento, são como filmes, são a exibição de um gesto, mas o verdadeiro gesto não são apenas os corpos em movimento ou a montagem como princípio criativo, eles estão lá como o “sentido para o acesso ao sentido” que é a própria dinâmica poética. O gesto que interessa Garcia é o próprio fazer (e viver) poético.

A poesia de Garcia, pelos diversos meios que exploramos ao longo do trabalho, também exhibe uma medialidade que não é nem própria do poema nem própria do filme, mas uma medialidade poética, que pode se encontrar tanto na poesia como gênero literário quanto no cinema como forma artística — e nessa comunhão ainda se instaura a possibilidade do ensaio como gesto poético.

Mas o que é o gesto cinematográfico se não o próprio movimento? O deslocamento de um corpo pelo espaço? É precisamente a partir dos experimentos de Edward Muybridge que Agamben escreve seu ensaio. O cinema como um registro da marcha, como registro da potência de deslocamento dos corpos.

Não é de se espantar que os meios de transportes — veículos por definição — estejam associados ao cinema. Pensemos na hélice, que serve tanto para movimentar quanto para paralisar. A hélice é um meio não só do movimento, mas também para os sentidos do poema. O poema, como uma hélice, é colocado em movimento. O poema, assim como os meios de transporte, é um meio de acesso, um modo de chegar a algum lugar. E esse lugar é a própria experiência poética.

O que é essencial no modo como Garcia abraça o cinema como um modo de ser de sua poética é entender que nesta arte, o movimento, o deslocamento, é literal. O cinema nos oferece literalmente gestos (imagem-movimento). E Garcia, à sua maneira, faz isso em sua poesia.

Em *20 poemas para o seu walkman*, ela coloca em cena esse universo fragmentado, situa um sujeito poético disperso, que vive no mundo como se vivesse num filme. O potencial de paragem é explorado pela estrutura rítmica dos versos e nos arranjos dos *enjambements*. A noção de deslocamento não aparece ainda como um conceito, nem como procedimento, mas é explorada como uma potente imagem poética.

Engano geográfico explora o trem como meio de deslocamento, e as imagens óticas e sonoras puras que surgem são o efeito do encontro entre percepção e lembrança. O que se vê e o que se imagina se confundem, e o tempo linear da viagem é confrontado com o tempo fractal da memória, e tudo é mediado pelas imagens que emanam do choque dessas duas temporalidades.

Em *Um teste de resistores*, o corte é explicitamente um conceito e um procedimento. Garcia produz, por meio do discurso poético, uma reflexão de viés interartística sobre os conceitos de corte e repetição e suas possibilidades como procedimento estético tanto no cinema quanto na poesia, além de mostrar o movimento por meio da repetição.

Paris não tem centro coloca em cena a deambulação e a partir da visualidade da cidade nos oferece imagens óticas e sonoras puras. Escrevendo a partir do jogo da tradução, Garcia tenta nos contar do modo mais literal possível a experiência vivida em Paris, uma experiência entre línguas e entre imagens.

Em *Câmera lenta*, a poeta nos faz ver, pelo uso da metalepse, o poema. A hélice é uma metáfora para o deslocamento. Desta vez, o meio de transporte é o avião. Garcia nomeia as dificuldades de deslocamento num mundo dominado por telas e, pelo procedimento da montagem, busca, pelos gestos possíveis na “cultura do computador” (Manovich, 2005), escrever um poema com as mãos, o que a levará ao ensaio, gênero-forma que encontra na poesia um meio de fazer ver a mídia.

Em *Parque das Ruínas*, o corte também é trazido como conceito e procedimento. A paragem é testada literalmente por meio de um experimento com a própria técnica fotográfica. Neste caso, o que Garcia busca, por meio da interrupção do movimento do mundo, é a possibilidade de ver o lugar. A foto possibilita reter o tempo, pausar o movimento. Fixar uma imagem do lugar é um meio de fixar-se ao lugar, “ter lugar”.

Com a exceção de *20 poemas para o seu walkman* e *Engano geográfico*, todos os livros adotam o ensaio como forma de reflexão sobre a poesia e sobre o deslocamento. Em *Um teste de resistores* e *Parque das Ruínas* fica evidente como o cinema funciona como ponto de partida para o desenrolar do seu pensamento.

Mas o que é mais interessante de observar neste discurso ensaístico é que há quase sempre uma tentativa de implementar nos próprios poemas as reflexões elaboradas. Em *Um teste de resistores* vimos como ela coloca em prática tanto a interrupção quanto a repetição. Em *Parque da Ruínas*, a paragem é pensada conceitualmente a partir de certos objetos filmicos e o que resulta da reflexão é testado como procedimento. Ou seja, se Garcia propõe uma reflexão sobre o gesto da montagem ou o gesto da fotografia, é essencial que ela os coloque em prática. É só deste modo que seu gesto ensaístico se efetiva. É neste sentido que podemos dizer que a poeta pensa com as mãos.

Como viemos mostrando ao longo do nosso trabalho, Garcia tem um profundo interesse no cinema como modo de ver o mundo e como método de criação justamente por aquilo que o cinema representa como sendo a imagem-movimento, isto é o que determina o que chamamos de consciência cinematográfica.

Mas só podemos afirmar uma consciência cinematográfica em Marília Garcia na medida em que ela encontra uma consciência literária. Quando Herberto Helder (2017, p. 139) afirma que Homero, Dante, Eliot, Pound, Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire eram cinematográficos, está também colocando a questão nos termos de uma consciência cinematográfica, mesmo que na época de alguns desses autores o cinema fosse uma realidade longínqua, ou uma arte ainda muito jovem. Pois o que está em jogo é uma “relação pessoal com o espaço e o tempo, quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria” (p. 139). Helder afirma ainda:

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar avida dentro da massa irreal do mundo.

Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo.

O tempo de Deus é um espaço de uma força luminosa narrativa de tal excedência que o tempo assimila a perenidade mitica; uma sustida agonia; uma ressurreição, digamos, mortífera.

Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável (Helder, 2017, p. 140).

Se os poetas do século XX se interessaram pelo cinema não foi apenas porque ele representava uma novidade absoluta na forma como manipulava o tempo e o espaço, mas principalmente porque eles reconheceram nessa arte (e mídia) alguns acontecimentos — a montagem e o pensar por imagens — com os quais a poesia já se ocupava. Só que o cinema tinha o privilégio de fazer isso da maneira mais literal e material possível: nos oferecendo uma imagem-movimento imediata.

Marília Garcia tem seus próprios expedientes narrativos: o ensaio, a crítica, a autorreflexividade, as descrições de movimentos. E esses expedientes, na forma como interagem com o cinema, revelam questões e aspectos específicos do tempo presente e apresentam um estatuto que difere dos primeiros poetas que tomaram o cinema como modo de criação, tal como aponta Joana Matos Frias (2023, p. 272):

Parece-me muito relevante, do ponto de vista estético-literário mas também cultural, que, cerca de um século depois de muitos vanguardistas dos vários modernismos se terem deixado fascinar pela expressão cinematográfica devido ao efeito generalizado de velocidade suscitado pelas imagens-movimento potenciadas pela deslocação de carros e aviões, haja uma tendência bastante marcante para encontrarmos, na poesia brasileira da actualidade, uma série de referências intermediais ao cinema que o enaltecem pela possibilidade técnica que ele foi oferecendo de esculpir o tempo no sentido do abrandamento da sua percepção, como se o próprio discurso poético precisasse de ir ao encontro desse horizonte de possibilidades para reencontrar o seu tempo qualitativo [...].

Esta progressão da percepção da temporalidade (aceleração num primeiro momento e desaceleração num segundo) que, através do cinema, se manifesta na poesia brasileira dos séculos XX e XXI parece ser uma resposta à própria evolução da imagem técnica como sendo, ela mesma, um tipo de veículo capaz de aumentar a sensação de aceleração do tempo (Virilio, 2004).

Ao longo do século XX, por meio de seus diferentes formatos e tecnologias, a imagem técnica em movimento interferiu nas formas de percepção espaço-temporais, propiciando a ascensão de um tipo de experiência na qual as sensações de aceleração constante e velocidade crescente não são apenas percebidas como exterior ao sujeito, mas estão entranhadas em nossas subjetividades, naquilo que viemos chamando de “*páthos*” da *conectividade*, já que estas sensações estão diretamente atreladas ao crescimento exponencial da presença do mundo virtual na vida cotidiana atual.

No início do século passado, o cinema — a primeira manifestação da imagem técnica em movimento — oferecia, para certos movimentos artísticos da época (futurismo, dadaísmo etc.), a materialização do movimento e da velocidade em imagens. Tal feito, associado de maneira positiva a ideais progressistas, traduzia uma visão fascinada pelo domínio da técnica, que podia ser também objeto da arte.

Transcorridos mais de um século desde as primeiras vanguardas, certos poetas contemporâneos — como Anitta Costa Malufe, com *Como se Caisse devagar* (2008), e Marcos Siscar, com *Isto não é um documentário* (2019), para mencionar dois além da própria Marília Garcia — parecem voltar a presença do cinema na poesia para outra direção, invertendo a lógica

e propondo outros regimes de linguagem que deem conta deste mundo em que o movimento dos veículos audiovisuais saiu de controle. Para isso é preciso buscar no cinema outras possibilidades para além da potência de velocidade, como é o caso da câmera lenta de Marília Garcia ou do documentário como modo de vida em Marcos Siscar (cf. Siscar, 2019).

Não que o cinema tenha deixado de ser uma técnica da velocidade e da aceleração, mas agora ele é uma categoria de imagem técnica em movimento no meio de muitas outras, que guarda em relação a todas um status originário. O cinema não nasce como arte, mas como uma curiosidade tecnológica. No decorrer dos seus primeiros anos é que se converte numa expressão verdadeiramente artística, reconhecida pela comunidade artística como tal.

O que talvez seja do interesse de Garcia e dos outros poetas que mencionamos é o potencial que o cinema adquire de ser uma manifestação da imagem técnica verdadeiramente poética que oferece resistência às categorias utilitárias da imagem técnica.

A imagem de cinema (certas imagens), para Garcia, oferece possibilidades de resistência poética em face aos regimes contemporâneos da imagem técnica cujas lógicas de funcionamento são as da aceleração, da paralisia (paradoxalmente), da alienação, da violência e da opressão. Em suma: regimes antipoéticos.

Por isso, os signos que emanam de todas as aparições do cinema em Garcia são da desaceleração, da pausa, da contemplação. Tais signos não significam, de forma alguma, uma paralisia do sujeito. Pelo contrário, ela busca, por meio dessas práticas, seja na vida cotidiana seja na prática poética — que aliás são, assim como eram para Godard, inseparáveis —, retomar a “verdadeira vida” da qual fala Paz (1996), a experiência poética concreta, como modo de vida.

O tempo do poeta: viver em dia; e vivê-lo, simultaneamente, de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo. Assim, a imaginação não pode propor-se outra coisa senão recuperar e exaltar - descobrir e projetar - a vida concreta de hoje. O primeiro, o descobrir, designa a experiência poética; o segundo, a projeção, refere-se ao poema propriamente dito e será tratado mais adiante.

Quanto ao primeiro, começarei por dizer que a vida concreta é a verdadeira vida, por oposição ao viver uniforme que nos tenta impor a sociedade contemporânea. Breton disse: *là véritable existence. est ailleurs*. Esse além está aqui, sempre aqui e neste momento. A verdadeira vida não se opõe nem à vida cotidiana nem à heróica; é a percepção do relampejar da *outridade* em qualquer dos nossos atos, sem excluir os mais mesquinhos (Paz, 1996, p. 106, grifos originais).

O texto de Paz é de meados do século XXI, mas a ideia de uniformização também está presente em estudos mais recentes, como os de Han sobre a sociedade da transparência:

A pressão pelo movimento de aceleração caminha lado a lado com a desconstrução da negatividade. A comunicação alcança sua velocidade máxima ali onde o igual responde ao igual, onde ocorre uma *reação em cadeia do igual*. A negatividade da *alteridade e do que é alheio* ou a resistência do *outro* atrapalha e retarda a comunicação rasa do igual. A transparência estabiliza e acelera o sistema, eliminando o outro ou o estranho. Essa coação sistêmica transforma a sociedade da transparência em sociedade *uniformizada (gleichgeschaltet)*. Nisso reside seu traço totalitário, em uma ‘nova palavra para dizer uniformização: *transparência*’ (Han, 2017, p. 11, grifos originais).

A imagem sob a lógica da aceleração é totalitária, opressora e violenta. Reivindicar a possibilidade de deslocamentos erráticos, errantes, desorientados, descentralizados e lentos é reivindicar também um tipo de liberdade que só a arte oferece. Poder deslocar-se livremente num mundo em colapso, olhando sem medo um passado em ruínas, em direção a um futuro que desaba.

Pode parecer contraditório que a Garcia se utilize do cinema e seus domínios para criar uma poética que é justamente um convite “a uma percepção do entorno livre de automatismos, uma exploração do espaço que leva, ao mesmo tempo, a uma nova descoberta do eu” (SILVA, 2018, p. 312), mas isso ocorre porque os cinemas a que Garcia se filia se sustentam em poéticas da desaceleração, da paragem, da repetição, da deambulação, da câmera lenta. Então é como se as imagens técnicas encarnadas pelo cinema fossem extensões da consciência e os dispositivos ópticos (câmeras, telas, microscópio) fossem extensões do próprio corpo que atuam como máquinas de visão:

Talvez a câmera lenta seja o poema, em sua tentativa de colocar esse movimento de frenética vigilância em *slow motion*. O poema trabalha para livrar os olhos-câmera de seu movimento automático, incessante, para conquistar uma dimensão em que a ação não está desconectada da contemplação, antes, contemplar é o motor do agir (Silva, 2018, p. 318, grifos originais).

Garcia reivindica o poder de deslocar-se livremente num mundo em colapso, olhando sem medo um passado em ruínas, em direção a um futuro que desaba. Poder errar, no duplo sentido da palavra, num mundo que desaba, que queima, que se desintegra. Este deslocamento é a própria experiência poética, viver a vida poeticamente.

Não é uma coincidência que o último livro de poemas de Garcia, *Expedição Nebulosa*, seja sobre a morte. Nele, a autora elabora tanto a perda da mãe quanto do amigo Victor Heringer e diz que a principal personagem do livro é o tempo:

neste poema
há um personagem
que aparece em todos os

poemas:

o tempo
às vezes quase ninguém
nota sua presença
ele fica discreto
no fundo da sala ou
então é um minúsculo
pontinho atravessando
a paisagem

mas de repente
percebemos o ritmo das
coisas uma espécie de
vaivém de onda guiando
o pensamento
e pronto:

sabemos que é
ele
o tempo
passando enquanto
seguimos cada palavra
ao dos degraus
dos versos

você vai lendo
de mãos dadas comigo
confiando
que vamos parar
no fim da
linha
(Garcia, 2023, p. 11).

Mas o fim do poema não é o fim da vida, e mesmo à beira do precipício, onde o fim do mundo se anuncia, Garcia parece nos ensinar, como nos ensinaram alguns artistas e filósofos que foram capazes de poetizar a própria morte e manterem-se radicalmente coerentes, ética e esteticamente, com suas vidas dedicadas a arte (como Deleuze, Godard, Bowie e Antônio Cícero, ou também como a personagem de *O quarto ao lado*, de Pedro Almodóvar (2024), interpretada por Tilda Swinton), que pode não haver nada depois da morte, mas antes dela, a vida (e a arte).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodore W. Der Essay als Form. *In*: TIEDEMANN, Rolf; ADORNO, Theodor W. **Noten zur Literatur I**. Frankfurt: Suhrkamp, 1958. p. 9–33.

ADORNO, Theodor W. **Dialética Negativa**. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O Cinema de Guy Debord. **Image et Memoire**, [S. l.], p. 65–76, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. Notes on Gesture. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Means without Ends: Notes on Politics**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000. p. 48, 9-59.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, Ida; GARCIA, Marília. Hibridismos na Poesia Moderna e Contemporânea. **ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyraempoetics**, v. 13, p. 9–11, 2019.

AUMONT, Jacques. **Le cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.

BAQUEY, Stéphane. Emmanuel Hocquard: une poésie littérale? *In*: GUILLAUME, Daniel (org.). **Poétiques & poésies contemporaines**. Lyon: Le temps qu'il fait, 2002. p. 309–328.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARRENTO, João. **O Gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARRENTO, João. Prefácio. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. *In*: PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina**. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 214–230.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222–232.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução e coordenação Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2006a.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: Uma introdução. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BOSI, Viviana. Poesia auto-móvel. **Teresa revista de Literatura Brasileira**, v. 10/11, 2010.

CAILLOIS, Roger. Paris, mito moderno. *In*: CAILLOIS, Roger. **El mito y el hombre**. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1939.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Obras Completas - Volume 7**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CASTRO, Juliane Fernanda Kuhn de. **A Poesia como deslocamento**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2018.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHIARA, Jessica Di. Um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema? Uma leitura de "O poema no tubo de ensaio" de Marília Garcia. *In*: PELLEJERO, Eduardo Aníbal (org.). **Estética**. São Paulo: ANPOF, 2019. p. 54–61.

CHIARA, Jessica Di. De uma a outra expedição. A Bobina – crítica de poesia, **Escola da Palavra**, 2023. Disponível em: <https://www.escoladapalavra.art.br/post/de-uma-a-outra-expedi%C3%A7%C3%A3o>.

CUNHA, João Manuel dos Santos. **A Lição Aproveitada**: Modernismo e Cinema em Mário de Andrade. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Dois Regimes de Loucos**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passados citados por Jean-Luc Godard - O olho da história V**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

DUARTE, Pedro. O ensaio como narrativa. **Viso - Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. 17, 2015.

DUMAIRSAIS, César Chesneau. **Des Tropes**. Paris: Flammarion, 1988.

EL-JAICK, Ana Paula Grillo. Uma geografia sensível a um centro. **ouvirOUver**, v. 16, n. 1, p. 56–68, 2020. DOI: 10.14393/ouv-v16n1a2020-50960.

FLUSSER, Vilém. **O Universo da Imagens Técnicas**: elogio à superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

FRIAS, Joana Matos. O corpo em câmera lenta caindo (depois do filme fez um poema). *In*: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José. **A Escrita do Cinema**: Ensaios. Lisboa: Documenta, 2015. p. 125–141.

FRIAS, Joana Matos. “Tudo o que em mim pensa está filmando”: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea. **Relâmpago**, v. 38, p. 147–165, 2016.

FRIAS, Joana Matos. Vamos comer Oswald? Processos de devoração na poesia brasileira contemporânea. *In*: SIQUEIRA, Joelma Santana; TOPA, Francisco; YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso (coord.). **Estudos de literatura Brasileira em Portugal**: travessias. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

FRIAS, Joana Matos. Apesar das ruínas, testar a memória. *In*: GARCIA, Marília. **Parque das Ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

FRIAS, Joana Matos. Faceless Books: Algumas notas. **Revista 2i**, v. 1, n. especial, p. 67–80, 2019.

FRIAS, Joana Matos. **Oscilações (poesia em todos os sentidos)**. Lisboa: Documenta, 2023.

GARCIA, Marília. **Encontro às cegas**. Rio de Janeiro: Moby Dick/7 Letras, 2001.

GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

GARCIA, Marília. **A topologia poética de Emmanuel Hocquard**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

GARCIA, Marília. **Engano Geográfico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.

GARCIA, Marília. **Paris não tem centro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016b.

GARCIA, Marília. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia da Letras, 2017a.

GARCIA, Marília. Da metáfora, da literalidade: deslocamentos na poesia de Emmanuel Hocquard. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 27, n. 3, p. 77–95, 2017b. DOI: 10.17851/2317-2096.27.3.77-95.

GARCIA, Marília. **Parque das ruínas**. 1. ed. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021.

GARCIA, Marília. Good night, sweet ladies, farewell! **Blog da Companhia das Letras**. São Paulo, 30 ago. 2022. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6391/good-night-sweet-ladies-farewell?srsltid=AfmBOor2Alb6_Ba0VmrIjDF3JhlpwjvaP83rp0afrWMssbH9RXUQ0pRx. Acessado em: 24/07/2025

GARCIA, Marília. **Expedição: nebulosa**. São Paulo: Companhia da Letras, 2023.

GARCIA, Marília. **Pensar com as mãos**. São Paulo: Martins Fontes, 2025.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

GARRAMUÑO, Florência; KIFFER, Ana Paula. **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1976.

GENETTE, Gérard. **Mataleipsis: De la figura a la ficción**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

GEURREIRO, António. Aby Warburg e a história como memória. **Revista de História das Ideias**, v. 23, 2022.

GONÇALVES, Carina Santos. A poesia citacional de Marília Garcia. **Literatura: teoria, história, crítica**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 465–475, 2020. DOI: 10.15446/lthc.v22n2.86099.

GONÇALVES, Carina Santos. **Por uma poética do eco em Marília Garcia**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien et al. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GUERÓN, Rodrigo. A quebra dos clichês: a operação estético-política do neo-realismo italiano. In: ENCONTRO ANUAL DA AIM, 2., 2013. **Atas [...]**, p. 172-186. Lisboa: AIM, 2013.

GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Poesia e retenção. Um teste de resistores, de Marília Garcia. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], v. 7, n. 14, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

- HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.
- HERINGER, Victor. Cartografias do desejo: Engano geográfico, de Marília Garcia. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 4, n. 7, 30 jun. 2012.
- HOCQUARD, Emmanuel. **Esta história é a minha** - minidicionário autobiográfico da elegia [e outros textos]. São Paulo: Luna Parque, 2024.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística**. Poética. Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- LUBLINER, Ciro. Insistir na presença: retrato de uma tradução a partir de Gertrude Stein. **Tradução em revista**, v. 2022, n. 34, 27 jun. 2023.
- LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure**. Paris: Klincksieck, 2002.
- MACÉ, Marielle. Ideias em forma de frases. **Ouriço - Revista de Poesia e Crítica Cultural**, 2024.
- MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital**. Barcelona: Paidós, 2005.
- MARTELO, Rosa Maria. **O Cinema da Poesia**. 1. ed. Lisboa: Documenta, 2012.
- MARTELO, Rosa Maria. Livros, filmes, metalepses. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (org.). **A escrita do cinema - Ensaios**. Lisboa: Documenta, 2015. p. 277–290.
- MARTHA, Diana Junkes. Lirismo, aceleração e excesso: Haroldo de Campos canta “são paulo”. **Elyra**, v. 6, n. 10, p. 15–33, 2015.
- MIGUELOTE, Carla da Silva. Intermedialidade e efeito cinema na poesia contemporânea. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 89–103, 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1974. Acesso em: 8 nov. 2023.
- MIRANDA, Rita Novas. "O ensaio enquanto gesto: Passion e Scenario do Film 'Passion'", De Jean-Luc Godard. In: ENCONTRO ANUAL DA AIM, 3., 2014. **Atas [...]**, p. 75–88. Porto, 2014.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NANCY, Jean-luc. Fazer, a poesia. **Alea**, v. 15, n. 2, p. 414–422, 2013.
- OLIVEIRA, Mayara Fior. O faux raccord e a montagem discursiva: O que é faux raccord? **Avanca | Cinema**, 2020. DOI: 10.37390/ac.v0i0.41.
- PARENTE, André. Introdução - Os Paradoxos da Imagem-Máquina. In: PARENTE, André. **Imagem-Máquina**. 2. ed. São Paulo: 34, 1993.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEDROSA, Célia. A poesia e a prosa do mundo. **Gragoatá**, Niterói, v. 15, n. 28, p. 27–40, 2010. DOI: 10.22409/gragoata.v15i28.33091.

PEREIRA, Juliana. Poesia e experiência em Paris não tem centro, de Marília Garcia. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 119–142, 2018.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PETHÖ, Ágnes. **Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

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

RAJEWSKY, Irina. Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat. **Intermédialités**. Paris, SFLGC, p. 19–54, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra**. Deleuze e as eras do cinema. Tradução Luiz Felipe G. Soares. Paris: Le Seuil, 2001

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**. Conversações com Andrea Soto Calderón. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

REIS, Julya Tavares. A palavra iminente de Marília Garcia. In: SAPPIL - ESTUDOS DE LITERATURA, 6., 2015, UFF. **Anais [...]**, n. 1, p. 283–291. UFF, 2015.

REIS, Julya Tavares. Um teste cartográfico para a poesia de Marília Garcia. In: SAPPIL – ESTUDOS DE LITERATURA, 7., 2016, UFF. **Anais [...]**, n. 1, p. 351–359. UFF, 2016.

REIS, Julya Tavares. **Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 29, n. 2, p. 119–136, 2019. DOI: 10.17851/2317-2096.29.2.119-136.

RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud Complete Works, Selected Letters**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

ROUGEMONT, Denis de. **Penser avec le mains**. Paris: Albin Michel, 1945.

SALGADO, Jessica Di Chiara. **Amizade das formas: o poema-ensaio em Marília Garcia**. 2024. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

SANTOS, Yasmin Bidim Pereira dos. A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia. **Opiniões**, v. 18, n. Cc, p. 20–30, 2021.

SCHWARTZ, Vanessa R. O Espectador Cinematográfico Antes do Aparato do Cinema. *In*: SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo (org.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

SILVA, Andréa Catrópa da. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema? **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 55, p. 309–323, 2018. DOI: 10.1590/10.1590/2316-40185516.

SIMPSON, Pablo. “Um Jogo De Mapas” ou Sobre Engano Geográfico De Marília Garcia. **Contexto**, v. 1, p. 75–93, 2013.

SISCAR, Marcos. **Isso não é um documentário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

SONTAG, Susan. Godard. *In*: SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o Ensaio? **Remate de Males**, Campinas, v. 31, n. 1–2, p. 13–24, 2011.

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento abstrato. *In*: VALÉRY, Paul (org.). **Variiedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VIRILIO, Paul. Paul Virilio. *In*: EICHENBERG, Fernando. **Entre Aspas: Volume 1**. São Paulo: L&PM Pocket, 2016.

VIRILIO, Paul. The Last Vehicle. *In*: REDHEAD, Steve (org.). **The Paul Virilio Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

VIRILIO, Paul. O último veículo. **34 Letras**, Florianópolis, v. 5/6, 1989.

FORTUNA CRÍTICA SOBRE MARÍLIA GARCIA

CASTRO, Juliane Fernanda Kuhn De. **A Poesia como deslocamento**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2018.

DI CHIARA, Jessica. Um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema? Uma leitura de "O poema no tubo de ensaio" de Marília Garcia. *In*: PELLEJERO, Eduardo Aníbal (org.). **Estética**. São Paulo: ANPOF, 2019. p. 54–61.

DI CHIARA, Jessica. De uma a outra expedição. A Bobina – crítica de poesia, **Escola da Palavra**, 2023. Disponível em: <https://www.escoladapalavra.art.br/post/de-uma-a-outra-expedi%C3%A7%C3%A3o>.

DI LEONE, Luciana María. Trânsitos afetivos na poesia contemporânea: cartografias, relevos e percursos. **Gragoatá**, v. 17, n. 33, p. 273–287, 2012. DOI: 10.22409/gragoata.v17i33.33021.

EL-JAICK, Ana Paula Grillo. Uma geografia sensível a um centro. **ouvirOUver**, v. 16, n. 1, p. 56–68, 2020. DOI: 10.14393/ouv-v16n1a2020-50960.

FERRO, Letícia Costa e Silva. **Paisagens em profusão**: as poéticas contemporâneas de Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck. 2015. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

FRIAS, Joana Matos. O corpo em câmera lenta caindo (depois do filme fez um poema). *In*: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José. **A Escrita do Cinema**: Ensaios. Lisboa: Documenta, 2015. p. 125–141.

FRIAS, Joana Matos. “Tudo o que em mim pensa está filmando”: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea. **Relâmpago**, v. 38, p. 147–165, 2016.

FRIAS, Joana Matos. Vamos comer Oswald? Processos de devoração na poesia brasileira contemporânea. *In*: SIQUEIRA, Joelma Santana; TOPA, Francisco; YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso (coord.). **Estudos de literatura Brasileira em Portugal**: travessias. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

FRIAS, Joana Matos. Apesar das ruínas, testar a memória. *In*: GARCIA, Marília. **Parque das Ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

FRIAS, Joana Matos. Faceless Books: Algumas notas. **Revista 2i**, [S. l.], v. 1, n. Especial, p. 67–80, 2019.

GONÇALVES, Carina Santos. A poesia citacional de Marília Garcia. **Literatura: teoria, história, crítica**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 465–475, 2020. DOI: 10.15446/lthc.v22n2.86099.

GONÇALVES, Carina Santos. **Por uma poética do eco em Marília Garcia**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Poesia e retenção. *Um teste de resistores*, de Marília Garcia. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], v. 7, n. 14, 2015.

JUNQUEIRA, Marcio Ramos. Um Caso de Atropelamento: Autoficção e Resistência a Partir dos Poemas de Marília Garcia. *In*: ENCONTRO DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017.

MIGUELOTE, Carla da Silva. Intermedialidade e “efeito cinema” na poesia contemporânea Intermediality. **Revista Eco Pós**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 193–195, 2015. DOI: 10.1515/9781400864478.193.

PEDROSA, Célia. A poesia e a prosa do mundo. **Gragoatá**, Niterói, v. 15, n. 28, p. 27–40, 2010. DOI: 10.22409/gragoata.v15i28.33091.

PEREIRA, Juliana. Poesia e experiência em *Paris não tem centro*, de Marília Garcia. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 119–142, 2018.

REIS, Julya Tavares. A palavra iminente de Marília Garcia. *In*: SAPPIL - ESTUDOS DE LITERATURA, 6., 2015, UFF. **Anais [...]**, n. 1, p. 283–291. UFF, 2015.

REIS, Julya Tavares. Um teste cartográfico para a poesia de Marília Garcia. *In*: SAPPIL – ESTUDOS DE LITERATURA, 7., 2016, UFF. **Anais [...]**, n. 1, p. 351–359. UFF, 2016.

REIS, Julya Tavares. **Modos de usar**: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

SANTOS, Yasmin Bidim Pereira dos. Écfrase, cinema e filosofia: o “poder transmedial” dos conceitos em *Um teste de resistores*, de Marília Garcia. **Elyra**, n. 15, p. 75–93, 2020. DOI: 10.21747/21828954/ely15a5.

SANTOS, Yasmin Bidim Pereira dos. Criar sob o regime da imagem-técnica: uma leitura de Videodrome e Marília Garcia. **Manuscrita**, n. 44, p. 56–67, 2021a.

SANTOS, Yasmin Bidim Pereira dos. Imagem-movimento e imagem-tempo na poesia de Marília Garcia. **Guará**, v. 11, n. 1, p. 113–126, 2021b.

SANTOS, Yasmin Bidim Pereira dos. A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia. **Opiniões**, v. 18, n. Cc, p. 20–30, 2021c.

SILVA, Andréa Catrópa Da. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema? **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 55, p. 309–323, 2018. DOI: 10.1590/10.1590/2316-40185516.

SILVA, Douglas Rosa Da. Mapas-sentidos na Poesia Brasileira Contemporânea Maps-senses. *In*: CUNHA, Andrei dos Santos; FERREIRA, Cinara; NEUMANN, Gerson Roberto; BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas (org.). **Ilhas Literárias** - Estudo de Transárea. Porto Alegre: Editora do Instituto de Letras, 2017.

SIMPSON, Pablo. “Um Jogo De Mapas” ou Sobre *Engano Geográfico* de Marília Garcia. **Contexto**, v. 1, p. 75–93, 2013.

ZACCA, Rafael. cardiografia com os fusos abalados. A Bobina – crítica de poesia, **Escola da Palavra**, 2023.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AMOR à flor da pele. Direção: Wong Kar-Wai. Produção: Block 2 Pictures. Hong Kong: Jet Tone Production, 2000. 1 filme (98 min), son., color.

BLOW Up. Direção: Michelangelo Antonioni. Reino Unido; Itália: Metro Goldwyn Mayer, 1966. 1 filme, son., cor.

HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1988–1998. 1 série de filmes, son., cor.

IMAGENS do mundo e inscrições da guerra. Direção: Harun Farocki. Alemanha Ocidental, 1988. 1 filme, son., cor.

JE, tu, il, elle. Direção: Chantal Akerman. Bélgica, 1974. 1 filme, son., pb.

LA Jetée. Direção: Chris Marker. França, 1962. 1 filme, son., pb.

LE livre d’image. Direção: Jean-Luc Godard. Suíça; França, 2018. 1 filme, son., cor.

PAI e filha. Direção: Yasujiro Ozu. Japão, 1949. 1 filme, son., pb.

PASSEIO por Paris (*Le Pont du Nord*). Direção: Jacques Rivette. Produção: Pierre Grise Productions. França, 1981. 1 filme (129 min), son., color.

PASSION. Direção: Jean-Luc Godard. França; Suíça: Gaumont, 1982. 1 filme, son., cor.

PIERROT le fou. Direção: Jean-Luc Godard. França: Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1965. 1 filme, son., cor.

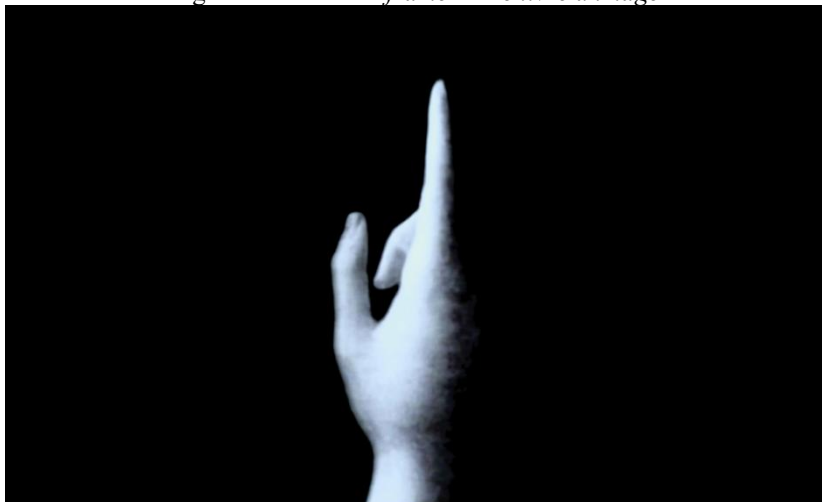
SCÉNARIO du film “Passion”. Direção: Jean-Luc Godard. França: JLG Films, 1982. 1 filme, son., cor.

SMOKE – Cortina de Fumaça. Direção: Wayne Wang; Paul Auster. Estados Unidos, 1995. 1 filme, son., cor.

APÊNDICE — Garcia encontra Godard

primeiro uma epígrafe em forma de imagem (Garcia, 2018, p. 11).

Figura 1 – Primeiro frame de *Le livre d'image*.



Fonte: Godard (2018).

esta é a imagem que abre o filme *le livre d'image* do godard
um recorte em preto e branco da tela *são joão batista* do leonardo da vinci
depois o filme mostra um plano próximo de duas mãos montando um filme
recortando e colando pedaços de película

[como numa ilha de edição]

enquanto isso ouvimos a voz *over* do próprio godard
existem os cinco dedos

os cinco sentidos
as cinco partes do mundo
os cinco dedos da fada
juntos formam a mão

às mãos que montam o filme segue a
imagem de mãos que escrevem
a verdadeira condição do homem
é pensar com as mãos

e a voz de godard:

1.
a marília garcia tem um poema
chamado “malaysia airlines voo MH17”
no livro *câmera lenta* ela conta que
o poema foi escrito a partir de notícias de jornal
sobre o acidente de avião do voo MH17
da malaysia Airlines
que foi abatida enquanto sobrevoava
o espaço aéreo ucraniano em
julho de 2014

a marília *recortou* e *colou* palavras

das notícias para montar o poema
como numa ilha de edição (Garcia, 2017, p. 85).

2.

no livro *um teste de resistores* a marília garcia
descreve uma cena do filme *pierrot le fou* do godard
o casal protagonista marianne e ferdinand estão viajando
num carro conversível pelo interior da França
a câmera filma os dois por trás
eles conversam e no meio do diálogo
ferdinand olha para a câmera e diz

Figura 2 – Cena do carro de *Pierrot le fou*



Fonte: Godard (1965).

*[esse curto diálogo de pierrot le fou
contribui para dar ao filme sua dimensão de filme
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
a dimensão da montagem no cinema
a mídia que poderia passar desapercibida
no produto final
irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo]*
(Garcia, 2016, p. 13).

parece que o interesse da marília garcia
pelo filme do godard
está na possibilidade da montagem
como interrupção
corte
furo

3.

*giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos corte
e repetição
parece que o giorgio agamben
está falando da poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou cortar)
e repetir para pensar a poesia
corte e repetição
(Garcia, 2016, p. 16).*

4.

o processo de escrita do poema “malaysia airlines voo MH17”
foi na verdade
um processo de montagem

*[eu tentava repetir os gestos que fazemos
ao escrever nas várias telas de hoje:
deslocar com as mãos*

*como disse montaigne
é preciso pensar com as mãos
manejar as coisas experimentar
como fazia Montaigne
é preciso justapor
e eu fiquei tentando escrever um poema
com a mão e ela ficou tentando pensar
no que vai acontecer
com esses deslocamentos de agora
entre tantas telas]
(Garcia, 2017b, p. 83).*

5.

uma vez perguntaram para deleuze porque
tanta gente escreve sobre cinema
ele respondeu que é porque
*o cinema comporta muitas ideias e que
Ideias são imagens que dão a pensar* (2016, p. 2019)
eu acho que a marília garcia vê nas imagens de cinema
muitas ideias que a fazem pensar
na poesia

*[se penso na poesia
quais recursos ao lado do corte
poderiam contribuir para tornar o poema
um poema?]*

(Garcia, 2016, p. 13).

5.

quando eu fui escrever esse texto
pensei que queria falar sobre como a
ideia de *pensar com as mãos* aparece tanto em Garcia
quanto em Godard
eu queria entender como essa imagem parece se deslocar
de uma obra a outra arte
do filme ao poema
e vice-versa

me parece que o cinema é importante para a poesia de Garcia
me parece que a poesia é importante para o cinema de Godard
me parece que a montagem

recortar repetir copiar deslocar

[pensar com as mãos]

é importante para Montai e Montai

6.

deleuze também diz que
***não há pensamentos abstratos que se
realizariam indiferentemente nesta ou
naquela imagem, mas pensamentos concretos
que só existem por conta dessas imagens e dos seus meios***
(Deleuze, 2016, p. 219).

ter uma ideia em cinema é diferente de
ter uma ideia em poesia

mas ***existem encontros
entre o cinema e outras artes***

(Deleuze, 2016, p. 219).

6.

isto aqui é um encontro
entre duas artes
isso aqui é um encontro
entre poesia e cinema

***[as imagens e meios de expressão
podem criar um pensamento
que se repete ou
que se retoma
de uma arte a outra,***

cada vez autônomo e completo]

(Deleuze, 2016, p. 219).

7.

no fragmento número 2 eu disse
 que a marília
 escreveu o poema “malaysia airlines voo MH17”
 a partir de notícias de jornal
 mas na prática ela escreveu
 a partir de notícias do G1
 ela escreveu o poema a partir de telas
 muitas muitas abas abertas
 superfícies
 imagens de síntese

e ela literalmente
 pensando com as mãos
 deslocando com as mãos as palavras

*[neste momento em que vivemos
 de espaços abertos e infinitos
 em que o mundo está cheio de linhas cruzadas
 e cabos submarinos que se deslocam
 e ondas que atravessam
 dos pontos mais distantes –
 além dos raios muitos raios coloridos
 transparentes e invisíveis
 e dados sendo transmitidos com sons
 e imagens
 e a poeira se dispersando por todo
 canto uma poeira cinza e colante*

*– nesse momento de superfícies abertas
 como lidar com a impossibilidade
 de sair do lugar?*

*Seria mesmo o mundo
 plano? ou em vez disso
 uma superfície acidentada
 cheia de barreiras
 muros comportas fronteiras
 e linhas demarcadas que podem conter
 o fluxo?]*

(Garcia, 2017, p. 78).

8.

quando comecei a escrever esse texto
 achei que seria necessário buscar a origem do termo
pensar com as mãos

marília atribuí a frase à montaigne
 montaigne não faz nenhuma referência à expressão
 eu tentei então encontrar a frase *pensar com as mãos*
 em sua versão original
 procurei no google atribuindo à frase à
 montaigne
 mas o que eu encontrei foi um ensaio do jean starobinski
 que se chama “é possível definir o ensaio?”
 e nesse texto starobinski diz

“pensar com as mãos”, disse se ocupava montaigne
 (Starobinski, 2011, p. 17).

e então descubro que *pensar com as mãos* é o nome de um
 ensaio do denis de rougemont
 eu procuro o ensaio do denis de rougemont
 mas não encontro
 e me perco num enunciado
 que é cortado e copiado
 que se repete que se repete que repete repete repete

eu busco a origem do *pensar com as mãos*
 a primeira vez que a expressão foi enunciada
 eu abro muitas muitas abas
 superfícies
 imagens de síntese
 mas não encontro o ensaio de denis de rougemont
 tudo o que eu encontro são outros textos que trazem
 trechos do ensaio *original*
a verdadeira condição do homem é pensar com as mãos
 parece que essa frase é do denis de rougemont
 mas como ter certeza?

***[a duplicação do enunciado importa no literal
 não apenas pela cópia realizada,
 mas porque se coloca em jogo a própria enunciação
 desse modo, o literal consistiria na repetição de
 certo enunciado de um contexto para outro,
 independentemente da verdade contida nele]***
 (Garcia, 2017c, p. 88-89).

9.
 a jéssica di chiara tem um ensaio sobre a
 marília garcia
 que se chama “um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema?”(CHIARA, 2023)
 nesse ensaio ela fala sobre “O poema no tubo de ensaio”

***[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]***

(Chiara, 2019, p. 58).

quando comecei a escrever esse texto
pensei que eu também queria fazer um teste

escrever um poema-ensaio assim como
o poema da marília garcia
eu queria *deslocar a forma* da marília
para o meu texto
mas eu pensava
se poderia fazer isso
pois eu iria apresentar o texto num evento acadêmico
e não sabia se eu podia apresentar um poema
ao invés de um texto teórico
eu não tinha certeza se meu poema
poderia ser um ensaio mesmo se ele continuasse
a ser um poema
eu nem sabia se eu podia
apresentar um ensaio
porque na verdade
um ensaio
não é um texto acadêmico

10.
se o ensaio pode ser um poema
sem deixar de ser um ensaio
então podemos pensar que o
ensaio é uma imagem (um pensamento)
***que se repete e se retoma de uma arte a outra,
cada vez autônomo e completo***
(Deleuze, 2016, p. 219).

11.
na coletiva de imprensa
do filme
le livre d'image
que aconteceu no festival de cannes em 2018
godard disse que seu filme
na verdade falava daquilo
que se pode ver

12.
eu acho que a marília
assim como godard
quer falar (mostrar)
aquilo que não se pode ver
talvez o encontro
entre Garcia e Godard
seja um encontro sobre mostrar aquilo
que não estamos vendo

e para isso tanto Godard quanto Garcia
 pensam que é importante
 recortar colar repetir
 [ensaiar]

deslocar imagens e enunciados
 de um contexto para outro
literalmente montar
pensar com as mãos
 essa é a imagem que se retoma
 que se repete

***e se desloca
 uma a outra
 arte
 autônoma e
 completa***

(Deleuze, 2016, p. 219).

13.

ao escrever este poema-ensaio
 tento também pensar com as mãos
 tento deslocar os movimentos
 busco o gesto da escrita
 da marília garcia
 o verso livre sem pontuação
 os nomes próprios em letras minúsculas
 os colchetes
 os espaços amplos entre as palavras
 o gesto deixa um rastro de forma
 depois do poema vem sempre outro poema

ao escrever este poema-ensaio
 eu tento contar uma história que é
 a história de um encontro
 entre garcia e godard
 um encontro *com* o cinema
 marília garcia não escreve *sobre* Godard
 escreve *com* godard

14.

ao escrever este poema-ensaio
 conto uma história que
 é também a história do meu encontro
 com a marília garcia
 mas é principalmente
 a história da própria poesia
 e sua potência de paragem
 de ser ela mesmo um corte
 no tempo e no espaço