



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – DOUTORADO
LINHA DE PESQUISA – LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO

“E como não há foto alguma desse encontro, reúno-os aqui”:
fotografia e cinema nas poéticas de Leila Danziger e Marília Garcia

MARIANE PEREIRA ROCHA

Pelotas, RS

2024

Mariane Pereira Rocha

“E como não há foto alguma desse encontro, reúno-os aqui”:
fotografia e cinema nas poéticas de Leila Danziger e Marília Garcia

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Aulus Mandagará Martins

Pelotas, RS

2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

R672e Rocha, Mariane Pereira

“E como não há foto alguma desse encontro, reúno-os aqui”
[recurso eletrônico] : fotografia e cinema nas poéticas de Leila Danziger
e Marília Garcia / Mariane Pereira Rocha ; Aulus Mandagará Martins,
orientador. — Pelotas, 2024.

183 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro
de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Leila Danziger. 2. Marília Garcia. 3. Intermedialidade. 4. Fotografia.
5. Cinema. I. Martins, Aulus Mandagará, orient. II. Título.

CDD 469.5

Mariane Pereira Rocha

“E como não há foto alguma desse encontro, reúno-os aqui”: fotografia e cinema nas poéticas de Leila Danziger e Marília Garcia

Tese aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutora em Letras, Área de concentração Estudos da Linguagem, do programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas.

Pelotas, 06 de fevereiro de 2024.

Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente

gov.br

AULUS MANDAGARA MARTINS

Data: 09/02/2024 09:54:01-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
Orientador/Presidente da banca
Universidade Federal de Pelotas

Documento assinado digitalmente

gov.br

RITA LENIRA DE FREITAS BITTENCOURT

Data: 08/02/2024 15:01:08-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Membra da Banca
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Profa. Dra. Renata Azevedo Requião
Membra da Banca
Universidade Federal de Pelotas

Documento assinado digitalmente

gov.br

ALFEU SPAREMBERGER

Data: 09/02/2024 09:41:27-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Membro da Banca
Universidade Federal de Pelotas

Documento assinado digitalmente

gov.br

GUSTAVO HENRIQUE RUCKERT

Data: 08/02/2024 21:32:59-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Gustavo Henrique Rückert
Membro da Banca
Universidade Federal de Pelotas

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, prof. Aulus Mandagará Martins, por ter sido o melhor orientador que eu poderia ter, por ter compartilhado comigo suas experiências e leituras e por ter sido inspiração e apoio ao longo dos anos. À profa. Joana Matos Frias, agradeço por ter me recebido na Universidade de Lisboa durante o período de doutorado sanduíche e por ter me mostrado tantas perspectivas diferentes de estudo.

À UFPel e ao IFSul, agradeço pelo apoio institucional; à CAPES pela bolsa PDSE. Aos professores do PPGL por terem sido parte dessa formação, aos professores da banca de qualificação pelas orientações e indicações de ajuste de rota. Aos professores da banca final, agradeço pela leitura generosa e por compartilharem comigo o importante momento da defesa final deste trabalho.

Ao João Vicente, agradeço por estar presente, por incentivar e por comemorar comigo cada etapa desse longo caminho.

Aos meus amigos Ariane e Anderson, agradeço pela leitura e pelo acompanhamento afetivo-acadêmico de muitos anos. À Clara, à Viviane e ao Adriano, pelos debates e pelas celebrações. Aos demais amigos, colegas e familiares, agradeço pela companhia e pelo carinho.

À Leila Danziger e à Marília Garcia, meu muito obrigada por colocarem seus textos no mundo. Suas escritas me estimularam durante todo o percurso e, mesmo nos momentos de cansaço, nunca deixaram de me encantar. Esta tese existe porque vocês existem.

*“Salvar alguma coisa deste tempo no qual nós
nunca mais estaremos.”*

(*Os anos* de Anne Ernaux, traduzido por Marília Garcia em 2021)

*“Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico,
já sonha
outra forma.”*

(“Lavoisier” de Carlos de Oliveira, em *Sobre o lado esquerdo*, 1968)

*“Estar lendo Chejfec
de manhã cedo em um café meio vazio
e lembrar que me interessam o mundo
e as representações do mundo
e os pensamentos
sobre as representações
do mundo.”*

(“Lembrete vindo da lucidez” de Laura Wittner, em *Tradução da Estrada*, traduzido por Estela Rosa e Luciana Di Leone em 2023)

ROCHA, Mariane. “E como não há foto alguma desse encontro, reúno-os aqui”: **fotografia e cinema nas poéticas de Leila Danziger e Marília Garcia**. 183f. Tese de doutorado (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

RESUMO: Esta pesquisa discute a intermedialidade na poesia brasileira contemporânea, a partir das líricas de Marília Garcia e Leila Danziger, com foco nas relações estabelecidas com a fotografia e o cinema. A análise se desdobra em três capítulos, visando identificar como a intermedialidade se manifesta nas obras das autoras e investigando as semelhanças e diferenças na abordagem da autorreflexão, do tempo e do espaço em suas poéticas. A metodologia adotada envolveu os procedimentos da literatura comparada, a partir dos estudos de intermedialidade, guiada especialmente pelas categorias intermediáticas propostas por Irina Rajewsky (2005; 2012). Como corpus de análise, para o desenvolvimento desta tese, foram utilizadas a poética de Marília Garcia em *20 poemas para seu walkman* (2007), *Um teste de resistores* (2015), *Câmera lenta* (2017) e *parque das ruínas* (2018), e a poesia de Leila Danziger em *Três ensaios de fala* (2012), *Ano novo* (2016), *C'est loin Bagdad [fotogramas]* (2018) e *Cinelândia* (2021). As análises comprovam nossa hipótese de que as imagens são elementos constitutivos das poéticas das duas poetisas, não apenas como uma temática importante para a contemporaneidade, mas como recurso para a compreensão e elaboração do próprio processo poético, das memórias pessoais e históricas e do espaço que as poetisas habitam e frequentam. As conclusões indicam que, embora a intermedialidade seja uma característica proeminente nas poéticas das autoras, a palavra não tem seu poder reduzido; pelo contrário, as imagens, com frequência, são empregadas para ampliar a reflexão sobre a própria palavra, potencializando-a e auxiliando-a naquilo que é possível dizer. Isso fica explicitado quando vemos que, em proporção, a presença das referências intermediáticas é muito mais intensa do que da combinação de mídias, ou seja, os poemas são, repetidamente, lugares de materialização, em palavras, das imagens.

Palavras-chave: Leila Danziger; Marília Garcia; Intermedialidade; Fotografia; Cinema.

ROCHA, Mariane. “E como não há foto alguma desse encontro, reúno-os aqui”: **photography and cinema in Leila Danziger and Marília Garcia’s poetry**. 183p. Dissertation. (PhD in Language) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

ABSTRACT: This research discusses intermediality in contemporary Brazilian poetry, based on the lyrics of Marília Garcia and Leila Danziger and focusing on the relationships established with photography and cinema. The analysis unfolds into three chapters, aiming to identify how intermediality manifests itself in the authors' works, investigating the similarities and differences in the approach to self-reflection, time and space. The methodology adopted involved comparative literature procedures, based on intermediality studies, guided especially by the intermedial categories proposed by Irina Rajewsky (2005; 2012). As a corpus of analysis, for the development of this thesis, we use the poetics of Marília Garcia in *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Um teste de resistores* (2015), *Câmera lenta* (2017) and *parque das ruínas* (2018), as well as Leila Danziger's poetry in *Três ensaios de fala* (2012), *Ano novo* (2016), *C'est loin Bagdad [fotogramas]* (2018) and *Cinelândia* (2021). The analyzes prove our hypothesis that images are constitutive elements of the poetics of both poets, not only as an important theme for contemporary times, but as a resource for understanding and elaborating the poetic process itself, personal and historical memories and space. The conclusions indicate that, although intermediality is a prominent feature in the authors' poetics, the word does not have its power reduced; on the contrary, images are often used to broaden the reflection on the word itself, enhancing it and helping it in what is possible to say. This becomes clear when we see that, in proportion, the presence of intermedia references is much more intense than that of the combination of media, that is, the poem is, repeatedly, responsible for materializing, in words, the images it uses.

Palavras-chave: Leila Danziger; Marília Garcia; Intermedialidade; Fotografia; Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Página do livro <i>parque das ruínas</i>	31
Figura 2 — Página do livro <i>parque das ruínas</i>	32
Figura 3 — Página do livro <i>parque das ruínas</i>	35
Figura 4 — Página do livro <i>parque das ruínas</i>	39
Figura 5 — “Era longe Bagdá, com o tempo Lisboa também”	52
Figura 6 — “Os que vivem à beira da dissolução”	72
Figura 7 — <i>The monuments of Passaic</i>	77
Figura 8 — Colofão de <i>parque das ruínas</i>	85
Figura 9 — Fotografia inserida em <i>parque das ruínas</i>	87
Figura 10 — <i>Spiral Jetty</i>	88
Figura 11 — Página do livro <i>parque das ruínas</i>	92
Figura 12 — Página do livro <i>parque das ruínas</i>	92
Figura 13 — Página do livro <i>parque das ruínas</i>	103
Figura 14 — Página do livro <i>Ano novo</i>	112
Figura 15 — “Os filmes prosseguem como os trens pela noite”	131
Figura 16 — “O que resta”	136
Figura 17 — Capa e contracapa de <i>Cinelândia</i>	148
Figura 18 — Fotografia retirada do livro <i>Cinelândia</i> . Monumento ocupado em protesto	151
Figura 19 — Fotografia retirada do livro <i>Cinelândia</i> . Menina sobre o monumento	152

Sumário

<i>“O caminho é feito cruzando as linhas do poema e atravessando os furos”</i> : considerações iniciais.....	11
1 As imagens na apreensão da poesia	20
1.1 <i>“Erodir a matéria-jornal, raspar a linguagem informativa”</i> : o informativo e o <i>infraordinário</i> na composição poética.....	22
1.2 <i>“quem está aí? quem está ouvindo?/ é um diálogo?”</i> : a poesia depois do filme	43
[Testar a poesia]	69
2 As imagens na apreensão do tempo	71
2.1 <i>“Como ver o instante passando”</i> : um olhar para o tempo presente	72
2.2 <i>“Na memória a imagem está tremida e fora de foco”</i> : da memória familiar à memória histórica.....	95
[Testar o tempo]	117
3 As imagens na apreensão do espaço	121
3.1 <i>“A câmera agora mostra a terra do alto”</i> : observando o lugar e o não lugar.....	125
3.2 <i>“Contemplo a paisagem pelo visor de sua câmera”</i> : as imagens e a cidade	146
[Testar o espaço].....	168
<i>“Depois de percorrer tantos caminhos”</i> : considerações finais	172
REFERÊNCIAS	177

“O caminho é feito cruzando as linhas do poema e atravessando os furos”:
considerações iniciais

Durante o período em que estive no mestrado, me interessavam as possibilidades de encontro entre poesia e fotografia, especialmente na poesia moderna. Desenvolvi, então, a dissertação intitulada “*A moldura deste retrato em vão prende suas personagens*”: *fotografia, memória e esquecimento em Carlos Drummond de Andrade*”¹, na qual, analisando a poesia de Carlos Drummond de Andrade, encontrei poemas que não apenas tematizavam os retratos na parede e álbuns de família amarelados, mas tensionavam o entendimento de fotografia predominante em seu tempo, a saber, enquanto dispositivo capaz de capturar e manter o registro do passado. Em Drummond, a fotografia iniciava um processo de rememoração e leitura crítica do passado, mas não dava conta, em si mesma, de restituir as lembranças do eu lírico. Assim, baseada na ampla fortuna crítica drummondiana, concluí que parte significativa do pessimismo e melancolia dessa lírica, sintetizados no sentimento *gauche*, poderiam ser associados a uma difícil relação estabelecida entre imagem e passado.

Algumas de minhas inquietações foram resolvidas com a finalização da dissertação, mas tantas outras surgiram a partir das reflexões teóricas e críticas desenvolvidas naquela pesquisa. Se na modernidade já encontramos muitas poéticas que vão estabelecer diferentes diálogos com as imagens, nos anos posteriores essa prática se amplia, com a presença cada vez mais intensa das materialidades visuais em nosso cotidiano. Desse modo, como pontua Rosa Martelo, “não é de admirar que a poesia procure compreender a circulação das imagens no mundo contemporâneo” (Martelo, 2016, p. 87). No entanto, conforme afirma Emmanuel Alloa, “a múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece – e esse é seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão ao que elas correspondem” (Alloa, 2015, p. 7).

Assim, na presente tese de doutorado, discutirei os modos como a poesia contemporânea, publicada a partir do século XXI, interage com as mídias de cunho imagético. Ao delimitar a problemática desta pesquisa, escolhi duas poetisas brasileiras, Leila Danziger e Marília Garcia. As duas poetisas me interessam por possibilitarem leituras focadas na intersecção com as imagens que se desdobram em diferentes camadas. Além

¹ Mestrado em Letras, área Literatura Comparada – UFPel. Dissertação defendida em março de 2019. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/4481>.

da fotografia, que já vinha sendo meu objeto de estudos desde o mestrado, as líricas de Garcia e Danziger também tematizam e incorporam às suas linguagens elementos do campo do cinema, exigindo assim que eu ampliasse o meu olhar teórico. Desse modo, analiso as poéticas de ambas, investigando as aproximações estabelecidas entre poesia e cinema e poesia e fotografia, a partir do viés dos estudos de intermedialidade.

A intermedialidade, enquanto linha de investigação, se desenvolve principalmente a partir dos anos 1990 e tem como objeto de estudos as relações entre mídias. Como discutido por Werner Wolf (2011), o conceito de mídia já é, por si só, bastante complexo, visto que pode ser utilizado tanto em um sentido amplo, no qual mídia seria qualquer extensão humana (um par de óculos ou uma bicicleta, por exemplo), como o autor lembra que foi proposto por Marshall McLuhan (1964); quanto em um sentido excessivamente restrito, em que mídia seria um material ou meio que transmite informação, conforme conceituou Hans Hiebel (1997). Nesse sentido, Wolf propõe uma definição para o termo que consideramos adequada a esta pesquisa, visto que é também a mais comumente usada dentro dos estudos literários:

Mídia é [...] um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não somente por uma técnica ou um canal particular, mas principalmente pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não são restritos a, “mensagens” referenciais. Geralmente, as mídias se diferem em relação a que tipo de conteúdo podem evocar e a como esses conteúdos são apresentados e experienciados (Wolf, 2011, p. 2, tradução nossa²).

Além disso, levamos em consideração neste trabalho, a importância da reflexão de Jürgen Müller (2012) quando afirma que um conceito de mídia relevante deverá relacionar as mídias “aos processos sócio-culturais e históricos”, pois é isso que “oferecerá abertura a aspectos de materialidade, bem como a aspectos de significado” (Müller, 2012, p. 76). Desse modo, entendemos o poema, texto verbal, como uma mídia que se relaciona com mídias distintas, como o cinema, a fotografia, a dança, a performance, o teatro, entre outros. Essas configurações midiáticas podem se apresentar de maneiras diversas, de acordo com o contexto histórico e social e com as especificidades

² Do original: “Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential ‘messages’.

de cada autor e cada mídia. São essas possibilidades de interações entre mídias que são investigadas pelos estudos de intermedialidade.

Por se caracterizar como um campo transdisciplinar — que será explorado tanto dentro dos estudos literários, quanto na linguística, na comunicação social, nas artes e nas humanidades de forma geral — os estudos de intermedialidade constituem uma área de estudos heterogênea, que dá conta de fenômenos muito diferentes entre si. Conforme reflete Irina Rajewsky (2005), assim como a intermedialidade pode investigar as evoluções das mídias através dos anos, refletindo sobre o fenômeno intermediário enquanto uma “categoria ou condição fundamental” de cada mídia, pode também pensar tais relações como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos midiáticos ou configurações individuais”³ (Rajewsky, 2005, p. 47). É a essa segunda abordagem que o presente trabalho se filia: olharemos para cada um dos poemas investigando quais as relações que estão postas nele, a partir das configurações midiáticas que eles apresentam, mais especificamente a partir dos sentidos criados no texto poético através do uso da fotografia e do audiovisual.

Além disso, sendo este um trabalho da área dos estudos literários, é a partir dessa perspectiva que discutiremos a intermedialidade já que, ainda segundo Rajewsky, os estudos nessa área

principalmente enfatizam as formas e funções das práticas intermediais em determinada mídia ou constelação midiática. Por contraste, abordagens derivadas dos estudos de mídia tendem a não focar em configurações já medializadas (como filmes, textos, pinturas, etc), mas ao invés na formação de um determinado meio, no processo de mediação ou medialização como tal, e nos processos de transformação midiática⁴ (Rajewsky, 2005, p. 49).

Em outro texto, a autora explica que, nessa abordagem, interessa saber quais as estratégias intermediárias que em cada obra, considerada individualmente, se tornam predominantes. Para ela, então, nas análises desse viés, é necessário considerar o objeto de análise a partir de “seu contexto histórico, discursivo, social, cultural, político-econômico, epistemológico e midiático específico e, antes de tudo, em sua constituição e

³ Do original: “The first concentrates on intermediality as a fundamental condition or category while the second approaches intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations.”

⁴ Do original: “primarily emphasize emphasize the forms and functions of intermedial practices in given media products or media constellations. By contrast, approaches derived from media studies tend not to focus on already medialized configurations (such as individual films, texts, paintings, etc.), but instead on the very formation of a given medium, on the process of mediation or medialization as such, and on medial transformation processes”.

sua estética próprias, assim como em seu alcance e seus efeitos potenciais” (Rajesky, 2020, p. 55).

Nessa perspectiva, entendemos que há uma lacuna em relação às poéticas aqui escolhidas para análise. Embora haja um aumento considerável no número de publicações acerca das relações intermediáticas na poesia contemporânea, justificada pela forte presença desse fenômeno nas produções literárias das últimas décadas, se cada objeto deve ser considerado em sua “constituição e sua estética próprias”, entendemos ser necessário preencher a ausência de estudos comparados entre Danziger e Garcia, tendo em vista a proximidade de contexto histórico, geográfico e social no qual as autoras estão publicando.

Marília Garcia, nascida em 1979, no Rio de Janeiro, tem uma produção poética bem consistente, com a publicação de sua primeira plaquete, *Encontros às cegas*, em 2001. Em 2007, a poeta o incorpora ao livro *20 poemas para seu walkman*, publicado pela Cosac Naify. Desde então, publicou *Enganos geográficos* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Câmera lenta* (2017), *parque das ruínas* (2018) e *Expedição nebulosa* (2023), por diferentes editoras. Em 2018, recebeu o prêmio Oceanos pelo livro *Câmera lenta*. A poeta, com mestrado e doutorado na área de Letras, trabalha ainda como tradutora de língua francesa, língua inglesa e língua espanhola e foi uma das editoras da revista de poesia *Modo de usar & co*⁵, bem como fundadora da editora Luna Parque. Desde seu primeiro livro, a incorporação de outras mídias ao texto poético é uma característica importante na lírica garciana. Joana Frias (2015) identifica que, nesta lírica, o cinema se torna “um mecanismo primordial de criação, não só ao nível da produção poética mas, muito especialmente, no plano da reflexão poetológica de que os seus versos raramente prescindem” (Frias, 2015, p. 125). Isso acontece também com a fotografia que, em suas diferentes representações, parece auxiliar a poeta na elaboração daquilo que Ana Porruá identifica como “um ensaio sobre os modos de ver” (2021, p. 33). Há, na preocupação intensa que essa poesia elabora sobre os processos poéticos e seus registros, sobre a percepção do cotidiano e sobre a captura do espaço, um olhar que é perpassado pelas imagens.

Por sua vez, Leila Danziger, também carioca, nascida em 1962, além de poeta, é artista plástica, doutora em História e professora universitária do Instituto de Artes da

⁵ A revista *Modo de usar & Co* foi editada de 2007 a 2013 pelos poetas Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck. Ela está disponível no site <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/>.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Danziger tem quatro livros de poesia publicados: *Três ensaios de fala* (2012), *Ano novo* (2016), *C'est loin Bagdad* [fotogramas] (2018) e *Cinelândia* (2021). Além disso, publicou os seguintes livros reunindo séries de produções visuais que foram produzidas e expostas em diferentes momentos, bem como reflexões críticas sobre seus trabalhos: *Edifício Líbano* (2012), *Todos os nomes da melancolia* (2012), *Diários públicos* (2013), *Navio de emigrantes* (2018), *Cadernos do povo brasileiro* (2021) e *Descer da nuvem* (2022). Em Danziger, entrecruzamentos entre as diferentes mídias também estão presentes de forma significativa ao longo de sua poética. Muitas vezes, eles acontecem a partir de seus próprios trabalhos artísticos, uma vez que muito de seu método enquanto artista visual é transposto também para sua produção poética. Sobre essa transposição, Rosana Bines explica que “Escritos em meio ao processo de criação das obras visuais, os poemas funcionam como esboços verbais da matéria plástica a ser moldada. No contato estreito com as tintas, pincéis, telas, tesouras e demais apetrechos do estúdio, as palavras adquirem qualidade tátil, transformam-se em entidades materiais [...]” (Bines, 2015, p. 4-5). Nessa poética, então, encontramos uma preocupação com os materiais e suportes, bem como com os procedimentos de registro e apreensão do mundo, na qual a relação com as imagens se torna pertinente por possibilitar que essa discussão seja ampliada.

Ao aproximar as duas poetisas, espero comprovar a hipótese de que as imagens são elementos constitutivos das poéticas de ambas, não somente como uma temática importante para a contemporaneidade, mas como recurso para a compreensão e elaboração do próprio processo poético, das memórias pessoais e históricas e do espaço que as poetisas habitam. Nesse sentido, defendo que a presença de múltiplas mídias no texto poético é uma das características essenciais da poesia contemporânea e perpassa as principais temáticas trabalhadas pelas duas autoras escolhidas neste trabalho. Ao longo da construção desse argumento, tenho como objetivo mostrar os diferentes modos através dos quais os encontros entre poesia e artes visuais ocorrem nessas poéticas. Mesmo entre poetisas que estão publicando no mesmo período histórico e em contextos geográficos parecidos, encontramos uma multiplicidade de produção, de caminhos e de abordagens referentes ao cinema e à fotografia. Pretendo, então, investigar essas possibilidades e traçar um caminho entre duas líricas tão distintas, mas que se encontram a partir do interesse mútuo pelas formas de dar a ver a realidade.

Como corpus de análise, para o desenvolvimento desta tese, serão utilizadas a poética de Marília Garcia em *20 poemas para seu walkman* (2007), *Enganos geográficos*

(2012), *Um teste de resistores* (2015), *Paris não tem centro* (2016), *Câmera lenta* (2017) e *parque das ruínas* (2018), e a poesia de Leila Danziger em *Três ensaios de fala* (2012), *Ano novo* (2016), *C'est loin Bagdad [fotogramas]* (2018) e *Cinelândia* (2021)⁶. Demais livros das poetisas, escritos em parceria com outros poetas, livros de artes plásticas, ensaios críticos e teóricos, embora não constituam o corpus principal desta pesquisa, podem ser utilizados como apoio para as análises.

A delimitação do corpus foi feita a partir da seleção de poemas que estabeleçam relações intermidiáticas com a fotografia ou com o cinema. Essas relações intermidiáticas se dão de formas distintas e, neste trabalho, optaremos pela divisão das categorias oferecida por Rajewsky (2005; 2012; 2020), que propõe três categorias principais através das quais a intermedialidade pode se apresentar nas mais diversas obras, sendo elas: a) intermedialidade no sentido de transposição midiática; b) intermedialidade no sentido de combinação de mídias; c) intermedialidade no sentido de referências intermidiáticas. No primeiro caso, encontramos as configurações midiáticas que “surtem” a partir de outra mídia, como filmes que foram adaptados de obras literárias. Já nas combinações de mídia, encontramos a presença de duas ou mais mídias em uma mesma obra, como quando um texto verbal divide espaço na página com imagens ou, em obras já assumidamente plurimidiáticas, como o cinema, a performance, a ópera, entre outros. Por fim, o último caso refere-se a obras que fazem referências a outras mídias, seja através da menção e tematização de obras pertencentes a outras configurações, como os poemas que falam sobre cinema, seja através da utilização de ferramentas específicas de outras mídias, como quando um texto verbal simula técnicas cinematográficas, como o *zoom*, o corte, a montagem, entre outras. Nesse último caso de relação intermidiática, temos apenas uma mídia presente na obra, mas outras surgem através da alusão e evocação a sistemas diferentes.

Como nos lembra Clüver (2006), não é urgente para as análises que classifiquemos cada um dos fenômenos, em uma tentativa de exaurir as possibilidades de relações intermidiáticas. Apesar disso, olhar para esses fenômenos é importante para a interpretação dos textos que intencionalmente se utilizam dessas ferramentas, já que “o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa

⁶ Trabalharemos com a obra completa de ambas poetisas, considerando os livros publicados até o ano de 2021, ano da primeira etapa de qualificação da presente pesquisa. Os livros publicados posteriormente, como o recente *Expedição nebulosa* (2023) de Marília Garcia, não foram incluídos, devido às limitações de tempo para o desenvolvimento do trabalho.

construção de sentido” (Clüver, 2006, p.31). Sendo assim, levando em consideração essas três possibilidades de relações intermediáticas para a delimitação do corpus⁷, mas entendendo que esta tese não tem um caráter apenas classificatório, optamos por organizar os poemas selecionados em três capítulos, que tratam das temáticas cuja relação com imagens pretendemos investigar: os processos poéticos, o tempo e o espaço.

O primeiro capítulo apresenta reflexões iniciais acerca do fazer poético de Leila Danziger e Marília Garcia, focando, sobretudo, nos exercícios de reflexão sobre a composição poética propostos pelas poetisas. Enquanto os poemas analisados nos capítulos dois e três utilizam as imagens para pensar temáticas outras, como veremos a seguir, os poemas selecionados aqui parecem querer elaborar a própria linguagem, tanto aquilo que compõe a poesia, em exercício autorreflexivo, quanto a função das imagens para a elaboração dessa poesia. Com foco nos procedimentos e métodos apresentados em cada lírica, propomos a autorreflexão como característica da poesia contemporânea, a partir das imagens, colocadas nos poemas tanto como referências intermediáticas quanto como combinações de mídias. Dividido em duas seções, na primeira, aproximamos as poetisas a partir de poemas que discutem a função da poesia em contraponto a certo automatismo do cotidiano que as imagens, especialmente aquelas vinculadas à linguagem informativa, parecem promover. Aqui, discutiremos conceitos como *infraordinário*, heroísmo da visão, instante decisivo, alguns mitos relacionados à produção de imagens, entre outros. Na segunda seção, observamos a poesia como espaço para reflexão sobre filmes específicos e como essa comparação, proposta pelas poetisas, promove uma discussão, novamente, acerca da própria poesia. Nesse momento, falaremos sobre citacionalidade, metalepse e destacaremos algumas funções culturais das imagens. Em ambas as seções, veremos a proposição que as poetisas fazem da poesia como lugar de interpretação, discussão e ressignificação das imagens e da própria poesia, em um exercício que, muitas vezes, se aproxima dos procedimentos da crítica literária, enfatizando a proximidade dessas líricas com um caráter teórico.

No segundo capítulo, vamos explorar a utilização das imagens para a reflexão acerca do tempo na poesia de Leila Danziger e Marília Garcia. A primeira seção parte da observação de que há nessas poéticas, assim como em grande parte da poesia

⁷ É importante mencionar que pelo fato de o corpus ser constituído a partir dos livros de poemas publicados pelas autoras, objetos como as performances realizadas por Marília Garcia, ou instalações feitas por Leila Danziger, que facilmente se adequariam a mais de uma das categorias identificadas, não foram analisados na presente tese.

contemporânea, uma atenção dedicada ao tempo presente, manifesta tanto na ênfase aos acontecimentos cotidianos quanto na urgência em trabalhar com questões como a fragilidade do tempo e as questões sociais preeminentes no hoje. Sendo assim, veremos na primeira seção deste capítulo, como as imagens contribuem para acentuar e tensionar a relação com o agora proposto pelas duas poetisas. Retomaremos o conceito de *infraordinário* já trabalhado no capítulo anterior e começaremos a discutir as *ruínas* nos poemas de ambas as poetisas. Discutiremos a noção de instante no campo cinematográfico e a apreensão dele trazida pelo texto poético, bem como de outros conceitos cinematográficos, como o efeito de *câmera lenta* e de *fast forward*. Outro viés da apreensão do tempo encontrado na lírica contemporânea, especialmente nas poetisas que estão em discussão nesta tese, é a elaboração do passado na poesia. Nos poemas analisados, veremos que as memórias trazidas ao corpo do poema não são saudosistas ou necessariamente nostálgicas, frutos de uma idealização do passado. Pelo contrário, há uma elaboração desse passado através da linha tênue entre memória pessoal e memória coletiva que intercala as lembranças das poetisas com a história, em maior ou menor medida, a depender da lírica analisada. As imagens, então, conforme explicitado na segunda seção do capítulo, contribuem para adicionar uma nova dimensão a essas memórias e, se no senso comum as imagináramos ratificando as lembranças, nos poemas analisados observaremos que elas antes as problematizam, preenchem espaços, constroem narrativamente um passado que não se pode recuperar. Sendo assim, o recorte escolhido nessa seção é a memória familiar e seus entrecruzamentos com as questões sociais levantadas pelas poetisas, como a guerra e a imigração. Mais uma vez, as *ruínas* são objeto de discussão, assim como os são os conceitos de montagem e de curadoria, a partir de sua perspectiva histórica e social.

Por fim, o último capítulo explora as questões relativas às imagens na apreensão do espaço, a partir da oposição entre os espaços íntimos e os públicos, assim como, de modo mais específico, através da discussão sobre o espaço urbano e a experiência na cidade. Na primeira seção, 3.1, exploraremos uma diferença significativa entre a poesia de Danziger e a de Garcia: a presença dos lugares e dos “não lugares”. Em Danziger, discutiremos poemas nos quais o espaço da casa se torna protagonista, pensando a função das imagens no trabalho poético com o ambiente privado. Contrapomos esse viés de lugar com os “não lugares” presentes na lírica de Garcia, manifestados sobretudo no espaço público dos meios de transporte e dos aeroportos. Já na seção 3.2, buscamos discutir como as duas poetisas estão entendendo o espaço urbano, em Danziger, o Rio de Janeiro, em

Garcia, a cidade de São Paulo. Nas análises propostas neste capítulo, abordaremos temáticas relativas ao deslocamento, o exercício da *flanêrie*, a oposição entre interior e exterior, a função dos monumentos na cidade, a solidão na experiência urbana e, sobretudo, o processo de registro imagético (e poético) dos espaços na contemporaneidade.

Além do aporte teórico da intermedialidade, consideramos importante também elaborar as reflexões específicas acerca das mídias que estamos investigando. Sendo assim, utilizamos reflexões teóricas de pensadores da imagem, como Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Joan Fontcuberta, Susan Sontag, Arlindo Machado, Margarida Medeiros, entre outros. Para olhar para questões específicas da poesia contemporânea em língua portuguesa, nos alinharemos aos pressupostos de críticos como Celia Pedrosa, Ida Alves, Marcos Siscar, Susana Scramin, Marjorie Perloff e Rosa Martelo. Como fortuna crítica específica das poetisas analisadas, utilizamos principalmente Joana Frias, Luiz Cláudio Costa, Luciane di Leone, Andréa Silva e Gustavo Ribeiro. Esse alicerce teórico e crítico no qual este trabalho se ancora não foi desenvolvido em um capítulo único, mas proposto de forma concomitante às análises, de modo que possa ser contextualizado e alinhado às discussões específicas que colocamos em cada subcapítulo. Por fim, a seção final desta tese coloca as principais conclusões acerca das análises mobilizadas e indica as contribuições possíveis desta pesquisa, assim como aponta possibilidades de estudos futuros dentro da temática.

1 As imagens na apreensão da poesia

No ensaio “Uma tese sobre a crítica literária brasileira”, Alberto Pucheu (2014) divide a crítica literária em três diferentes tendências. A primeira seria composta por críticos que consideram a atividade literária mais importante do que a prática crítica. Esse grupo entende a crítica como algo secundário, que acontece exclusivamente *em função* da literatura. Nessa perspectiva, seria função da crítica apenas revelar algo que está “escondido” na obra literária, trazer à tona seus sentidos ocultos e, em certa medida, explicar as obras aos leitores. Assim, “na melhor das hipóteses, o crítico seria como um cão treinado, farejador do selvagem animal para um leitor domesticado” (Pucheu, 2014, p. 166). Já a segunda vertente, se constituiria de uma corrente mais criativa, que aproximaria a atividade crítica da criação literária. Nesse grupo, encontramos críticos literários que estão dispostos a fazer da crítica um lugar de reflexão autoral e inventiva, espaço para que possam elaborar discursos que, socialmente, teriam um impacto similar ao discurso literário, “um tipo de crítica que se quer poética e criadora” (Pucheu, 2014, p. 175). Por fim, a última tendência seria composta por “poetas-críticos-teóricos” e nesse grupo estariam incluídas outras formas de crítica que não somente os tradicionais ensaios e artigos científicos, mas especialmente a produção literária como crítica de si mesma. Nesse tipo de prática, então, poética e crítica se misturam, “descobrimo-nos congêneres, conaturais, ao invés de falar sobre a outra, abolindo a cansada dicotomia entre sujeito e objeto” (Pucheu, 2014, p. 179).

Embora essa divisão fale sobre os modos através dos quais se estuda e se discute a produção literária, a reflexão de Pucheu coloca luz sobre a tendência da literatura contemporânea de pensar a si mesma, de se aproximar, em certa medida, de uma prática que antes era ocupada principalmente pela crítica. Nas líricas de Marília Garcia e de Leila Danziger, enxergamos uma inclinação para a elaboração de poemas com esse tipo de exercício. Os poemas que serão analisados neste capítulo ora pensam a si mesmos, problematizando a função da poesia em um exercício metalinguístico, ora pensam outras mídias, colocando o poema como lugar de elaboração de crítica de outros produtos culturais, como o cinema e a fotografia. Em última instância, mesmo ao promover uma reflexão sobre outras mídias, a discussão sobre a própria poesia ainda está colocada, em um exercício comparativo entre poesia e outras mídias. A esses dois processos, pensar a própria composição poética e pensar a função das imagens nesse caminho, estamos

chamando de autorreflexão. Segundo Robert Stam, a capacidade de autorreflexão de qualquer meio, língua ou texto, refere-se ao

[...] processo pelo qual textos, literários ou filmicos, são o proscênio de sua própria produção (por exemplo, *As ilusões perdidas*, de Balzac, ou *A noite americana*, de Truffaut), de sua autoria (*Em busca do tempo perdido*, de Proust, *8 1/2*, de Fellini), de seus procedimentos textuais (os romances modernistas de John Fowles, os filmes de Michael Snow), de suas influências intertextuais (Cervantes ou Mel Brooks), ou de sua recepção (*Madame Bovary*, *A rosa púrpura do Cairo*). Ao chamar atenção para a mediação artística, os textos reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho passeando por uma estrada (Stam, 2008, p.31).⁸

A presença de relações intermediárias no texto literário já impõe, desde o princípio, uma leitura reflexiva no que diz respeito à sua composição, levantando questões acerca das fronteiras entre mídias, dos limites do texto poético e das possibilidades de expansão da escrita. Em Garcia e em Danziger, contudo, esse processo parece ser ampliado: além da reflexividade já imposta pela intermedialidade, há a explicitação da discussão sobre os fazeres poéticos. Não coincidentemente, analisaremos, em 1.1, poemas do livro *Três ensaios de fala* (2012) de Danziger, no qual o próprio título já remete a ideia de *ensaiar*, de testar modos de falar. A palavra “ensaio” se vincula, também, à esfera acadêmica, na qual ensaio é um texto de caráter científico, que investiga determinadas questões teóricas. Em Garcia, a ideia de “testar a poesia” será constantemente retomada, desde o livro *Um teste de resistores* (2014) até os testes que reiteradamente aparecem em *parque das ruínas* (2018), a partir do diálogo com Charles Bernstein. Sobre esses últimos, Joana Frias (2018) destaca: “há através dela (da palavra “teste”) a revelação de uma arte poética em diálogo com a crítica e a teoria [...] que não deixa de ser uma arte poética em diálogo com o mundo: ensaiar ‘uma leitura do mundo’” (2018, p. 92).

Desse modo, no presente capítulo, buscamos discutir qual a compreensão sobre poesia que subjaz os poemas de Garcia e de Danziger e como esse entendimento está relacionado com as imagens evocadas por ambas poetisas. Assim, estamos pensando os poemas selecionados como um lugar de crítica à própria poesia, bem como à determinada produção cultural imagética — fotos e filmes. Aliado a isso, queremos entender também,

⁸ Em função do grande número de grifos apresentados nos poemas escolhidos para esta tese, que serão citados a seguir, faço a opção de não mencionar no texto os grifos dos autores. Sendo assim, toda vez que os grifos forem feitos por mim, serão destacados como “grifo nosso” logo após a citação. Demais grifos, não explicitados junto à referência, são grifos dos autores.

neste capítulo inicial, quais usos das imagens, sociais e culturais, ganham destaque e como a presença das imagens e da intermedialidade afeta a compreensão sobre a própria poesia.

1.1 “Erodir a matéria-jornal, raspar a linguagem informativa”: o informativo e o extraordinário na composição poética

A sociedade do século XXI é a que mais fotografa, devido tanto à constante modernização das câmeras fotográficas que reduz o preço e possibilita maior acesso às câmeras e a outros dispositivos fotográficos, esses cada vez mais portáteis, quanto às funções emocionais e sociais que as imagens assumem no nosso cotidiano, seja para recordar, para provar que determinado acontecimento realmente aconteceu, para compartilhar nas redes sociais, entre outros. Esses processos são acelerados e intensificados pelos meios de comunicação que, tendo como característica principal a imediatez e a constante atualização, nos interpelam com imagens incessantes de todos os eventos.

Susan Sontag (2004) explica como, ainda no início do século XX, a fotografia foi se apropriando dos temas insólitos e banais, em um procedimento que ela caracteriza como *heroísmo da visão*: logo que se entendeu que as câmeras não eram meras copiadoras da realidade, já que “ninguém tira a mesma foto da mesma coisa” (2004, p. 105), mas sim que as fotos seriam “indícios não só do que existe, mas daquilo que um indivíduo vê” (2004, p. 105), começou-se a buscar, dentro do campo fotográfico, por aquilo que ainda não foi visto, a partir de perspectivas inovadoras. Para a autora, então:

A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum. Esperava-se que os fotógrafos fizessem mais do que apenas ver o mundo como é, mesmo suas maravilhas aclamadas; deveriam criar um interesse, por meio de novas decisões visuais (Sontag, 2004, p. 106).

Em busca do “heroísmo da visão”, começa-se a fotografar detalhes muito pequenos, objetos cotidianos inseridos em outros contextos, detalhes do dia a dia que não seriam percebidos a olho nu, “um recanto de realidade material que o olho não enxerga normalmente ou não consegue isolar; ou a visão de cima, como a de um avião —, eis os alvos principais da conquista do fotógrafo” (Sontag, 2004, p. 106-107). É exemplo desse

tipo de procedimento, o trabalho de Edward Weston que, especialmente através do uso do *close*, fez uma série de fotografias de vegetais, ampliados a ponto de não serem distinguíveis pelo que eram; essas imagens revelavam detalhes e texturas de cebolas, cogumelos e repolhos, resultando em um trabalho artístico e inusitado. Em um projeto similar, Paul Strand, a partir de objetos comuns, como tigelas ou peças de roupas, explorava ângulos e contornos para desenvolver fotografias que revelavam aspectos antes não vistos do banal.

Esses procedimentos são intensificados com o advento da câmera digital que, além de avançar tecnicamente a capacidade de captura, multiplica o número de fotos possíveis sem aumentar os custos para o fotógrafo. Para Joan Fontcuberta (2010a) fazer do banal matéria fotográfica é, desse modo, uma característica que se intensifica na contemporaneidade. No nível das fotografias familiares, se antes elas ilustravam principalmente momentos especiais, retratavam as “exceções da cotidianidade: ritos, celebrações, viagens, férias etc” (Fontcuberta, 2010b, p. 40), hoje, tudo é fotografado à exaustão:

Há alguns anos fazer uma foto ainda era um ato solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje disparar a câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha. A fotografia se tornou onipresente, há câmeras por toda parte captando tudo. O que há meio século teria parecido uma sofisticada câmera de espião é hoje um padrão comum que carregamos no bolso (Fontcuberta, 2010a, p. 39).

Nesse contexto, o desenvolvimento do que Sontag definiu como “visão fotográfica”, uma “modalidade de visão ativa, aquisitiva, avaliadora” (Sontag, 2004, p. 106), se faz ainda mais presente dentro da fotografia contemporânea. De fato, Charlotte Cotton (2004) identifica essa como uma das tendências da fotografia do início do século XXI: “A iconografia desta vertente da fotografia inclui objetos equilibrados e empilhados, bordas ou cantos das coisas, espaços abandonados, lixo e decomposição, e formas fugidias ou efêmeras, como neve, condensação e luz (Cotton, 2004, p. 115, tradução nossa⁹). A autora ainda elucida que esse tipo de trabalho estimula nossa curiosidade visual, “encorajando-nos de maneira sutil e imaginativa a contemplar as coisas do mundo

⁹ Do original: “The iconography for this strand of photography includes objects balanced and stacked, the edges or corners of things, abandoned spaces, rubbish and decay, and fugitive or ephemeral forms, such as snow, condensation and light.”

que nos rodeia em nossas vidas diárias de novas maneiras” (Cotton, 2004, p. 115, tradução nossa¹⁰).

Outra faceta importante pela qual o “heroísmo da visão” se manifesta é a busca pelas imagens mais chocantes, mais trágicas, que sensibilizem o espectador através do choque e do espanto. Esse procedimento parece ser cada vez mais apropriado pelos meios de comunicação que publicam fotos de acontecimentos trágicos e compartilham constantemente informações sobre violências, guerras e mortes, sempre acompanhadas de imagens, fotográficas ou em vídeo, que, se por um lado corroboram para a confirmação da veracidade do acontecimento, por outro contribuem para a dessensibilização dos leitores e espectadores que, aos poucos, se tornam incapazes de reagir diante dessas imagens.

Sobre essa insensibilização, a partir de sua leitura de Sigmund Freud, Walter Benjamin elucida que certas vivências traumáticas ou violentas, as quais chama de “choques”, são aparadas pelo nosso consciente, visto que “quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques” (Benjamin, 2017a, p. 112). Dessa maneira, ao serem registrados no nível consciente, esses “choques” ficam inviabilizados para o campo da experiência, uma vez que, conforme explica o autor, para uma vivência se tornar experiência, ela precisa ser vinculada ao acervo da memória involuntária, aquela que não conseguimos acessar conscientemente, mas apenas através de algum estímulo, como um cheiro, um sabor ou um som. De acordo com o filósofo:

Só pode se tornar parte integrante da *mémoire involuntaire* aquilo que não foi “vivido” expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma “vivência” para o sujeito. [...] Ainda segundo Freud, a consciência enquanto tal não registraria absolutamente nenhum registro da memória. Teria antes outra função significativa, a de agir como proteção contra os estímulos (Benjamin, 2017a, p. 111).

O que as fotografias do trágico causariam, então, seria essa insensibilização para a experiência: ao nos depararmos diariamente com esses “choques” em formato visual tenderíamos a nos tornar, cada vez mais, indiferentes a eles, uma vez que não conseguimos mais apreendê-los inconscientemente, transformá-los em memórias. Isso não significa dizer que as fotografias são, em si mesmas, responsáveis pela banalização

¹⁰ Do original: “Encouraging us to contemplate the stuff of the world around us in our daily lives in new ways.”

da sociedade ou que teriam, intrinsecamente, características negativas. A própria Sontag em *Diante da dor outros* (2003) revê alguns dos posicionamentos que tomou no livro *Sobre a fotografia* (2004[1977]) acerca das fotografias contribuindo para a banalização do horror: “Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com outros” (Sontag, 2003, p. 305). A autora ainda afirma:

Deixemos que as imagens atroz nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (Sontag, 2003, p. 307).

Jacques Rancière, no mesmo sentido, discute que as imagens não seriam sozinhas responsáveis pela banalização da violência ou, nas palavras do autor, do intolerável. Ele argumenta que o entendimento das imagens como exploração do horror é baseado em uma oposição entre imagem e narrativa que entende que apenas a segunda seria capaz de proporcionar uma reflexão sobre a violência sem, contudo, representá-la diretamente. Entretanto, Rancière afirma que

representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo e do cineasta (Rancière, 2012, p. 92).

Segundo o autor, então, o que trivializaria o sofrimento e a violência não seria o excesso de imagens e sim o silenciamento acerca das vítimas desses sofrimentos: “se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objetos de palavra sem terem a palavra” (Rancière, 2012, p. 94)¹¹.

¹¹ Para Rancière, o problema das imagens não diz respeito à pertinência de mostrar ou não os horrores das violências, mas sim à “construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível” (Rancière, 2012, p. 96). Esse conceito é explorado no livro *A partilha do sensível* (2005), no qual o autor elabora a

Os poemas selecionados para a análise nesta seção colocam em evidência essa discussão, problematizando os usos da fotografia em nossa sociedade contemporânea. Veremos, no poema “parque das ruínas” do livro homônimo de Marília Garcia e em “Fato bruto” de *Três Ensaios de fala* (2012) de Leila Danziger, dois lados do mesmo fenômeno: em Garcia, a fotografia do banal, do cotidiano, do aleatório, como forma de se contrapor às fotografias sensacionalistas e trágicas; em Danziger, a problematização da fotografia jornalística e sua perda de sentido na contemporaneidade. É objetivo desta seção, dessa maneira, investigar de que modo a tematização da função das imagens contribui para a elaboração de uma poesia de cunho autorreflexivo. Buscamos averiguar quais concepções sobre a poesia e a linguagem poética se tornam explícitas quando as poetisas se propõem a debater o papel das imagens em nossa sociedade.

parque das ruínas (2018) é o sexto livro publicado por Marília Garcia e, assim como os livros anteriores, apresenta poemas fragmentados, os quais se aproximam da oralidade, da narração e estabelecem diálogos com diferentes áreas, como as artes, o cinema, a fotografia, a teoria literária, entre outros. Há, no entanto, algumas características que diferenciam essa produção das demais, por exemplo, o fato de, apesar de todos os livros de Garcia dialogarem com imagens em alguma medida, *parque das ruínas* ser o primeiro a apresentar uma combinação de mídias, ou seja, integrar fotografias e outras materialidades visuais a seus poemas. As referências intermediáticas, que já estavam presentes nos primeiros livros da poetisa, são também bastante importantes em *parque das ruínas*.

Além disso, os três poemas que compõem essa obra (o primeiro, mais longo, com o mesmo título do livro, o segundo chamado “o poema no tubo de ensaio” e o terceiro, espécie de anexo, chamado “p.s.”) repetem e modificam versos que foram anteriormente divulgados ao público, seja em outros livros, seja em eventos literários. Desse modo, percebemos que esse livro está em diálogo explícito com toda a produção poética da autora. Joana Frias (2018), no posfácio da obra, reflete que os poemas de *parque das ruínas* apresentam características importantes para pensar o conjunto da obra de Garcia. De acordo com a pesquisadora:

hipótese de que há recortes na existência de um comum e, em tais recortes, são definidos lugares específicos que podem ser ocupados somente por determinados grupos de pessoas. Uma partilha do sensível redefiniria esses lugares e as formas de visibilidades deles. Para o autor, a partilha do sensível “se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (2005, p. 15).

Aqui, o questionamento epistemológico subjacente aos versos [...] não deixa de reforçar aquilo que o leitor já conhece e aprecia nesta poesia — a sua incessante problematização dos meios e modos de expressão e de representação, flagrante numa auto-reflexividade ininterrupta que nunca prescinde da exposição dos poderes e fragilidades do dispositivo (Frias, 2018, p. 91).

O poema “parque das ruínas”, com algumas alterações, havia sido performado pela poeta na Casa de Rui Barbosa em abril de 2017, com o título “tem país na paisagem?”. Na ocasião, Garcia fez a leitura dos versos do poema ao mesmo tempo em que reproduzia em um projetor uma série de fotos. Tal leitura está agora disponível no canal do YouTube¹² da poeta e conta com a seguinte descrição: “Tem país na paisagem?” passou a se chamar ‘parque das ruínas’ e integra novo volume da autora publicado pela editora Luna Parque (2018)”. No mesmo ano, o poema “tem país na paisagem?” compôs o livro *Câmera lenta* (2017), vindo acompanhado da descrição: “(versão compacta)”. Nessa versão compacta de cento e vinte seis versos, não há a presença de fotos, porém manteve-se o eixo do poema que foi lido na Casa de Rui Barbosa: a poeta¹³ que, todos os dias às 10 horas da manhã, fotografa a mesma ponte. Em “parque das ruínas”, encontramos, então, a versão estendida que já havia sido lida na ocasião, desta vez, acompanhada das fotografias que, se no evento haviam sido projetadas, aqui são reproduzidas entre os versos e estrofes.

Conforme veremos a seguir, no poema “parque das ruínas”, a partir dos exercícios fotográficos que executa na *Pont Marie*, em Paris, Garcia nos propõe questões sobre os modos de ver e apreender o lugar, sobre o que a fotografia é ou não capaz de mostrar e, principalmente, sobre o registro do cotidiano, do banal, daquilo que costumeiramente não prestamos atenção, mas que pode se tornar visível a partir de um registro fotográfico. Essa

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko>

¹³ Aqui, assim como em outros momentos das próximas análises, me refiro à "poeta" ou aos nomes das autoras para aludir ao sujeito lírico dos poemas. Esse uso não diz respeito ao eu biográfico das autoras, ou seja, quando explícito que “a poeta” realiza determinada ação no corpo do poema, não estou imediatamente assumindo que a instância enunciativa do poema é equivalente à figura pessoal das autoras. Entendo que no âmbito da análise poética, o termo “poeta” materializa a reunião das características da obra poética dessas escritoras. Além disso, na contemporaneidade, a instância do “eu lírico” nem sempre parece a melhor para a análise de poemas que, com recorrência, borram as fronteiras entre sujeito lírico e biográfico, exigindo que o trabalho acadêmico leve em consideração a experiência pessoal das poetisas como material de composição poética. Faço, então, a opção de não utilizar esse conceito, em ressonância com a escolha que a crítica literária atual que utilizo como aporte nesta pesquisa também faz. Em momentos da discussão nas quais se faz imprescindível a diferenciação da instância enunciativa do poema para a compreensão do raciocínio, utilizarei os termos “sujeito lírico”, “sujeito poético” ou “eu poético”. Nos demais casos, compreendo que o contexto da análise é suficiente para que se discirna ocasiões nas quais me refiro à enunciação de momentos nos quais faço referência à vida e carreira poética de Leila Danziger e Marília Garcia.

é uma discussão bastante importante também na poética de Leila Danziger, como poderemos ver no poema “Fato Bruto”, do livro *Três ensaios de fala* (2012).

Três ensaios de fala é o primeiro livro de poemas publicado por Leila Danziger. Nele, encontramos poemas curtos, que constantemente fazem referências aos materiais que Danziger utiliza nas suas outras práticas artísticas, assim como aos arquivos, às fotografias, aos carimbos e aos jornais. Rosana Bines reflete que, nesse livro,

[...] percebem-se procedimentos análogos de transferência de matéria entre superfícies, que acabam por evidenciar canais de comunicação surpreendentes entre o espaço do estúdio – ambiente privilegiado das experimentações artísticas que geram os poemas — e o espaço do livro – nova superfície em que se carimbarão, por assim dizer, os versos produzidos alhures (Bines, 2015, p. 4).

O título do livro parece evocar uma duplicidade que se repete nos poemas do livro: se por um lado, o “ensaio” de fala se refere a um exercício de prática de fala, uma tentativa de expor, de tornar explícito muitas das questões íntimas e familiares que serão exploradas pela poeta, por outro, esse ensaio é também um estudo sobre os modos de dizer, um exercício de testar as aproximações, conforme Bines, entre o corpo do poema e os projetos artísticos que desenvolve.

O jornal é um objeto de constante interesse artístico para Danziger. Séries como *para-ninguém-e-nada-estar* (2006-2010) e *Pallaksch Pallaksch* (2010) são apenas algumas entre as tantas que utilizam os jornais, evocando suas múltiplas possibilidades de sentido, como matéria principal de composição. Na poesia, o cotidiano retratado pela linguagem jornalística, o sensacionalismo e o objeto jornal como matéria são temáticas que se tornam presentes, como no poema “Fato bruto”, no qual podemos observar o movimento de apreensão da linguagem jornalística na esfera do poema:

*A partir de uma foto do jornal O Globo,
de 6 de agosto de 2005.*

Encontrei a baleia encalhada
entre um anúncio de eletrodomésticos
e algumas notícias gastas.
Palavras de puro mato
envolviam sua carcaça triste e obscena.
A baleia pedia crônicas de espanto
mas nem as ondas revoltam-se –
não há assombro por sua carne inerte.
Na faixa de areia
a moça dá as costas ao fato bruto

que é uma baleia encalhada
e continua tranquila
seu bronzado.

(Mas o sol não esquece –
naquele mesmo dia
há sessenta anos
– sobre o Pacífico –
o calor de dez mil rivais.)

Minha dúvida é onde fazer um túmulo digno para baleia –
que conhece as águas e as cinzas.
Enterro seu corpo de imagem
por entre as páginas que nos contam o dilúvio.
Assinalo no calendário
– agosto é mês de baleias mortas (Danziger, 2012, p. 11).

O poema tem uma nota inicial que o contextualiza: “A partir de uma foto do jornal O Globo/ de 6 de agosto de 2005”. Aqui já é possível observar a sugestão do jornal como ferramenta para a composição poética, afinal, é dele que vem a “inspiração”, a motivação inicial para a escrita. Sem essa informação que precede o poema, talvez a menção à baleia encalhada nos primeiros versos causasse confusão, visto que não há outras indicações de que se trata de uma fotografia encontrada em um jornal, “entre um anúncio de eletrodomésticos/ e algumas notícias gastas”.

Nessa primeira estrofe, fica explícita uma visão de jornal como meio no qual as notícias, mesmo as mais impactantes, são rapidamente substituídas por novas notícias, fazendo com que as anteriores sejam esquecidas. Assim, “a baleia pedia crônicas de espanto”, mas recebe indiferença dos espectadores – tanto daqueles que estão na cena quanto dos que, como a poeta, leem as páginas do jornal. Parece haver uma crítica aqui à rapidez com que as informações se sobrepõem e se tornam obsoletas, não apenas pela característica do jornal diário de trazer sempre informações mais recentes, mas também pela própria linguagem informativa, utilizada de forma a causar impacto de curto-prazo. Ao discutir a queda do valor da experiência¹⁴ na modernidade, Walter Benjamin já refletia sobre essa característica do jornal:

¹⁴Walter Benjamin diferencia “experiência” de “vivência”, definindo a primeira como “a matéria da tradição, na vida coletiva como na privada” (2017a, p. 107), ou seja, essa capacidade humana de dialogar e aprender com o passado. Capacidade essa que, na modernidade, começa a se esvair. Segundo o autor: “está claro que as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (1985, p. 198). Estamos mais ricos em vivências, mas não conseguimos transformá-las em experiências.

Se a imprensa tivesse se proposto como objetivo que o leitor incorporasse as suas informações como parte da sua própria experiência, não alcançaria seus fins. Essa intenção é a de isolar os acontecimentos em relação àquele domínio em que poderiam interferir na experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias umas com as outras) contribuem tanto para esse resultado quanto a paginação e o registro de linguagem. [...] Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência (Benjamin, 2017a, p. 109).

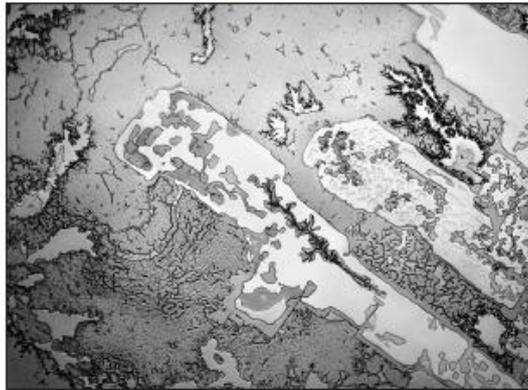
Para Benjamin, o afastamento entre informação e experiência se dá pelo fato de a informação não ter lugar na “tradição”, ou seja, não comunicar de forma que conduza a produção de uma memória e sensibilidade coletiva.

No poema, há a percepção de que, na linguagem informativa, todos os acontecimentos são brutos, como sugere seu título, visto que na instância jornalística, os fatos não são trabalhados no nível da linguagem para gerar envolvimento, comover ou estabelecer laços; criar experiência. Parece ser nesse sentido, ainda, que a poeta afirma que essas são “palavras de puro mato”, palavras que ainda não foram esculpidas, exploradas para ocuparem o campo artístico. Isso não significa dizer, entretanto, que essas sejam palavras neutras: o que está em jogo aqui é a utilização da linguagem ao nível da arte e ao nível informativo. Assim, na busca de fazer “um túmulo digno para a baleia”, há a indicação de que existem ressignificações possíveis para a informação que a tornam mais relevante.

Uma dessas possibilidades seria, evidentemente, o poema, materialização da reflexão da poeta. O poema enquanto elaboração lírica seria o contraponto imediato da linguagem do jornal, já que, ainda quando informativo, não traz como característica a efemeridade através da suplementação das informações por novas informações. Aliado a isso, diante do poema, o leitor precisa assumir uma postura diferente daquela que assumiria diante do jornal, uma vez que enquanto a relação com o jornal é de ordem utilitária – se informar –, a relação com a poesia exige uma pré-disposição para ser afetado pela linguagem, posto que, ainda conforme Benjamin, após a modernidade, a poesia “só excepcionalmente se encontra com a experiência dos leitores” (Benjamin, 2017a, p. 106).

O poema “parque das ruínas”, dividido em 17 partes numeradas, também se inicia com uma nota, aqui, uma epígrafe: “primeiro uma epígrafe em forma de imagem” (Garcia, 2018, p. 11). Essa epígrafe discute o trabalho de Rose-Lynn Fisher, conforme vemos abaixo:

primeiro uma epígrafe em forma de imagem



a artista americana rose-lynn fisher
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

11

Fonte: Garcia, 2018, p. 11

Nesse poema, a epígrafe cumpre sua função tradicional – citar autores e textos com os quais o autor se identifica ou que estabelecem alguma relação com o texto em questão –, e, de modo parecido com o que acontece com a nota explicativa em “Fato bruto”, remete a outro meio, afinal, ela se constitui da citação de uma imagem. Se no poema de Danziger havia uma referência à fotografia do jornal, em Garcia, no entanto, essa imagem aparece como uma combinação de mídias ao incluir um trabalho artístico feito por Rose-Lynn Fisher. As imagens de Fisher, Garcia reflete, “são ‘atlas temporários’/ que registram um instante da vida das lágrimas” (Garcia, 2018, p. 13).

A citação de Fisher se justifica por dar início a uma reflexão que será importante durante todo o poema: as possibilidades de enxergarmos a realidade de outro modo a partir das fotografias. A abertura do poema propõe que pensemos na distinção entre a proximidade que é necessária estabelecer para que se registre uma lágrima — a poeta nos conta que o trabalho de Fisher é feito em um microscópio — em oposição a impressão que essas imagens causam de que guardam a aparência de cidades vistas de cima. A partir

da citação, Garcia começa uma investigação sobre as leituras possíveis do espaço a partir das imagens.

Essa investigação assume um tom ensaístico e tem como centro a reflexão sobre a elaboração do que a poeta chama de “diário sentimental da pont marie”. No poema, vemos tanto a explicação do processo de criação do diário quanto excertos retirados dele. Os trechos do diário se distinguem dos demais versos por virem precedidos da inscrição “[diário sentimental da pont marie]” e da data na qual a entrada foi feita. A reflexão sobre as motivações iniciais da elaboração do diário tem início, não por acaso, a partir de uma foto da ponte que poeta escolhe registrar:

Figura 2 — Página do livro *parque das ruínas*



Fonte: Garcia, 2018, p. 22

Em seguida, Garcia conta mais sobre esse processo inicial:

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 para 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)

Nesses versos, há um indício de que a fotografia, sozinha, não é suficiente para responder às suas perguntas acerca do lugar, pois além do processo fotográfico, há uma série de outros procedimentos que a poeta utiliza para a composição de seu diário. Ademais, é o “resto” que gira em torno da pergunta “como ver o lugar?”, e as fotografias constituem um hábito, uma forma de se relacionar com o espaço “para inventar uma rotina” (Garcia, 2018, p. 23), mais do que uma maneira de responder suas inquietações. Logo adiante, há a seguinte reflexão:

queria fazer este diário para tentar entender alguma coisa
e eu fiquei me perguntando
é possível ver este lugar?
não queria ver algo além mas o próprio lugar
talvez com a foto pudesse recortar um instante
um fotograma (Garcia, 2018, p. 26)

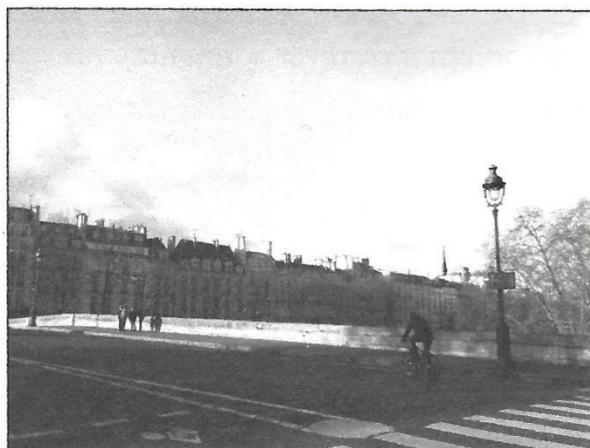
Assim, observamos que parte do processo de entendimento/reconhecimento do lugar passa pela fotografia, que recorta um instante, um fragmento da existência daquela ponte. A preocupação com o método se torna visível aqui, afinal, a poeta não está interessada pela ponte enquanto locação específica, visto que a sua escolha foi aleatória: “eu estava hospedada em um ateliê na cité internationale des arts/ e justo em frente tinha uma ponte” (Garcia, 2018, p. 23), a reflexão é sobre “como ver” e, portanto, o lugar fotografado poderia ser qualquer um.

Além disso, o instante o qual a poeta quer recortar não é o “momento decisivo” da fotografia moderna que foi inserido na tradição por Henri Cartier-Bresson, explicitado por Arlindo Machado como “certo senso de oportunidade de que são dotados alguns fotógrafos mais perspicazes e que consiste em apertar o botão do obturador no instante mais adequado, naquele em que o motivo encontra-se mais carregado de significados” (Machado, 2015, p. 53). Pelo contrário, o instante desejado pela poeta é o fotograma, menor parte constituinte da imagem cinematográfica, como explicaram Jacques Aumont e Michel Marie em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*:

O fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição de cada película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundo) (Aumont; Marie, 2003, p. 136).

O fotograma é, então, um fragmento aleatório entre muitos, que registra uma fração do movimento e, portanto, depende dos demais para adquirir sentido completo. Desse modo, o registro em forma de fotograma não contém nada de decisivo em si mesmo, mas pode dar a ver o acaso do movimento, aquilo que o registro de um momento decisivo não necessariamente revelaria. De fato, as fotografias que vemos em “parque das ruínas” são momentos aleatórios, mostram pessoas na ponte, capturadas no meio de um gesto qualquer:

Figura 3 — Página do livro *parque das ruínas*



Fonte: Garcia, 2018, p. 24

A captura dos gestos aleatórios, conforme explica Machado, é frequentemente rejeitada pelos fotógrafos, que consideram essa manifestação do acaso distante demais da fixação de um “tempo ideal e privilegiado, pleno de sentido e intenção” (Machado, 2015, p. 52) que seria registrado pela pintura e que até os dias de hoje ainda paira em torno das práticas fotográficas, formando um “ideal pictórico”, como reflete o autor. Dessa forma, Machado explica que

[...] em todo momento decisivo há também uma alta porcentagem de acaso, não sendo raros os casos em que o que há de realmente decisivo

na escolha do momento fotográfico é a felicidade da emergência do momento qualquer. Os acidentes do acaso são muito mais frequentes do que se possa imaginar, mas o espectador ou usuário da fotografia não chega a tomar consciência disso, porque as fotos que ele vê cotidianamente nos álbuns, nas revistas, nas galerias são quase sempre as fotos felizes, aquelas em que o controle estocástico surtiu efeito, reconciliando a imagem com o modelo figurativo da pintura, ao passo que as demais são simplesmente destruídas ou negligenciadas (Machado, 2015, p. 53)

Em “parque das ruínas”, como vimos, a poeta não fotografa em busca desse “modelo figurativo da pintura” e sim para entender o lugar que a cerca, para refletir sobre maneiras de apreender o espaço. Assim, o acaso, o gesto incompleto e o movimento não concluído a interessam na medida em que revelam camadas de uma vivência do cotidiano. São esses pormenores que ela chama de *infraordinário*, a partir de uma reflexão do escritor francês Georges Perec:

georges perec define uma categoria
que ele chama de *infraordinário*:

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o *infraordinário*
o barulho de fundo o hábito
— como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que de fato
preenche nossa vida?”

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente
e *ver*

nosso dia-a-dia é feito de ações que não nomeamos:
pegar um livro virar a página digitar essas letras
balançar a cabeça
— seria possível nomear isso que acontece?

o extraordinário comove fica evidente
guerra desastres morte

mas como ver o *infraordinário*? (Garcia, 2018,
p. 27)

Segundo Andrea Silva (2018), o termo *infraordinário*, título de um dos livros de Perec¹⁵, foi cunhado por ele para refletir sobre o apagamento do banal e do cotidiano em detrimento do sensacionalismo do trágico em nossa sociedade: “A provocação lançada pelo autor francês volta-se contra o sequestro da rotina pela sociedade do espetáculo e das manchetes catastróficas, que parecem sempre desviar nossa atenção da progressão ordinária da vida” (Silva, 2018, p. 317). Percebemos, então, que os dois poemas, “parque das ruínas” e “Fato bruto”, apesar de suas particularidades, evidenciam os funcionamentos da nossa sociedade em relação ao sensacionalismo promovido pelas imagens.

Por um lado, principalmente através de seus usos jornalísticos, a fotografia afeta a forma como nos relacionamos com o trágico, já que o trabalho fotográfico é orientado pela busca de imagens cada vez mais dramáticas (Sontag, 2003). Essas fotografias que tematizam atrocidades causariam, a longo prazo, uma insensibilização nos espectadores, que já não são mais capazes de se comover com os acontecimentos. Tal visão é expressa em “Fato Bruto”: “A baleia pedia crônicas de espanto/ mas nem as ondas revoltam-se” — não há assombro por sua carne inerte” (Danziger, 2012, p. 11). A foto da baleia alude, ainda, a outras fotos possíveis, tiradas, como a poeta nos lembra, “há sessenta anos/ - sobre o Pacífico - ”. A data remete diretamente ao ataque com bomba atômica a Hiroshima, em 1945, cujas fotos são reproduzidas a exaustão até os dias de hoje, a ponto de perderem seu significado.

Em “parque das ruínas”, por sua vez, a poeta, ao fotografar a mesma ponte diariamente, buscando no registro da rotina uma compreensão sobre o lugar que não considera possível ter apenas olhando para ele, se vincula a uma segunda vertente da fotografia que combate o trágico e o sensacionalista através do interesse pelos detalhes, pelos aspectos mínimos do cotidiano. Vemos no poema uma expectativa de que, através das fotografias, sejam revelados aspectos do real que não são observados sem a mediação da câmera. Benjamin, em seu clássico texto “Pequena história da fotografia”, na primeira metade do século XX, já tinha apontado questões fundamentais sobre a capacidade da

¹⁵ Andrea Silva se refere a *L'infra-ordinaire* (1989), livro não publicado no Brasil. Os exercícios de *ver* o *infraordinário*, no entanto, estão bastante presentes também em livro anterior do autor, *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*, de 1974, publicado no Brasil em 2016 pela editora Gustavo Gili. Nele, Perec, durante três dias consecutivos, a partir da praça Saint-Sulpice, em Paris, descreve tudo que consegue enxergar, detalhadamente. Além de propor a reflexão sobre o termo *infraordinário* em sua poética, é fácil observar como os exercícios poético-imagéticos que Garcia faz em seu “diário da pont marie” também são influenciados pela obra de Georges Perec.

fotografia de desvelar camadas do real que não são acessíveis ao olho: para ele, há sentidos na natureza que vêm à tona a partir de uma fotografia que não poderiam jamais serem percebidos através da simples observação do referente. De acordo com o autor, “A natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (Benjamin, 2017b, p. 55). Assim, para Benjamin, são técnicas que só a fotografia possui que são capazes de revelar sentidos sobre o referente: “Se é vulgar dar-mos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fração de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação – capta esse momento” (Benjamin, 2017b, p. 55). Reflexão similar é também feita no texto “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, quando ao elencar a fotografia como uma maneira de reproduzir tecnicamente as obras de arte, Benjamin aponta as especificidades do meio:

[a reprodução técnica] pode, por exemplo, por meio da fotografia, fazer ressaltar certos aspectos do original só acessíveis à objetiva, que é regulável e escolhe livremente seu ponto de vista, mas não à vista humana; ou, com a ajuda de determinados processos, como a ampliação ou o retardador, fixar certas imagens que pura e simplesmente escapam à óptica natural (Benjamin, 2017b, p. 14).

Há, porém, um contraponto colocado em “parque das ruínas”. Ao mesmo tempo em que se entende que uma observação mais detalhada do real se dá a partir das fotografias, esse poder da câmera é questionado a partir da própria experiência da poeta com suas fotografias. Exemplo disso é quando na décima sexta parte do poema, vemos um fragmento do diário que diz respeito ao dia 07 de fevereiro de 2015, em cuja entrada a poeta faz referência ao atentado contra o jornal Charlie Hebdo, acontecido um mês antes da entrada no diário. Como vemos abaixo, a poeta tenta “ver algum indício do que aconteceu”, mas suas fotos não revelam nada:

Figura 4 — Página do livro *parque das ruínas*

*então volto até a foto do dia do atentado: 7 jan 15.
seria possível ver algum indício do que aconteceu?
e na foto do dia seguinte? vejo apenas um caminhão com a
caçamba amarela 4 pessoas andando*



*tento ver alguma coisa diferente: nada
será que à noite seria possível perceber alguma mudança?*

[...]

*olho agora para esta página em que estamos
e para essas letras impressas sobre o papel:
será que aqui temos como ver
alguma coisa além deste instante?*

Fonte: Garcia, 2018, p. 22

Apesar das expectativas da poeta serem frustradas, o fato de ela buscar, em primeiro lugar, por evidências do atentado nas suas fotografias, subverte uma noção existente no senso-comum de que seria possível ter uma compreensão das atrocidades e tragédias a partir das fotografias do próprio acontecimento. Por certo, uma pesquisa rápida em qualquer site de busca mostraria diferentes fotos e vídeos do massacre acontecido no jornal *Charlie Hebdo*, mas as imagens escolhidas pela poeta para tentar entender o ocorrido, como vimos acima, são as de seu próprio diário e mostram o cotidiano da *Pont Marie*, que se encontrava geograficamente distante dos lugares em que os ataques ocorreram. Chama atenção essa busca por indícios em um lugar diferente daquele onde o atentado ocorreu, como se o que ela esperasse encontrar nas fotos não fosse, de fato, um indício concreto — alguma movimentação estranha, pessoas com atitudes suspeitas ou algo que valha — mas sim alguma modificação mais abstrata, na

atmosfera do dia, algo de misterioso ou, até mesmo, de sobrenatural: “*tento ver alguma coisa diferente: nada*”. Margarida Medeiros (2019) afirma que a fotografia sempre circulou entre dois polos: de um lado, sua vocação para ser “uma extensão do naturalismo visual, como uma ferramenta de documentar a realidade” (Medeiros, 2019, p. 122), de outro, seu caráter obscuro, que a acompanha desde sua criação, devido a ignorância da população à época acerca de seu funcionamento, a envolvendo em uma “aura mágica, associada ao ‘revelar de uma imagem’ a partir de um ambiente de escuridão” (Medeiros, 2019, p. 123). Parece ser a essa segunda vertente que o interesse de Garcia pelas fotos do dia do atentado se vincula.

Garcia propõe a captura imagética do *infraordinário* como forma de contornar a espetacularização frequentemente promovida em nossa sociedade, que fotografa em excesso. Para isso, ironicamente, a poeta não reduz o número de imagens que utiliza, já que vemos em “parque das ruínas” uma profusão de imagens: “[eu costumo falar este texto/ mostrando imagens/ são ao todo 240 imagens]” (Garcia, 2018, p. 40). A estratégia utilizada no poema é, justamente, a problematização das funções da fotografia através do próprio excesso e da redundância. A poeta investiga os “modos de ver”, privilegiando os “instantes aleatórios”, os fotogramas, os gestos inacabados, o movimento, se desvinculando de uma tradição que antefere os aspectos estéticos da fotografia, que embeleza o mundo¹⁶.

Danziger, por sua vez, ressignifica as imagens já capturadas, se apropria das fotografias, especialmente daquelas que, em meio ao excesso de informação da linguagem jornalística, não receberam a devida atenção dos espectadores, e as insere em novos contextos, esses nomeadamente artísticos. Em “Fato bruto”, vimos a necessidade expressa pela poeta de reposicionar a imagem da baleia em um contexto que a valorizasse, simbolizando a atenção precária dada pelos leitores às informações que chegam até eles diariamente, mesmo as mais chocantes – fato que é reforçado pela inserção entre

¹⁶ Para Susan Sontag as fotografias causam cerca estetização do mundo: “Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas” (Sontag, 2004, p. 25). As fotos, para autora, ao transformarem o mundo em arte, se afastariam de um conteúdo político, associado normalmente ao realismo e, portanto, condicionado a uma existência política apropriada que só existiria no contexto em que determinada foto faz sentido realisticamente. Segundo a autora, “a capacidade que a câmera tem de transformar a realidade em algo belo decorre de sua relativa fraqueza como meio de comunicar a verdade” (Sontag, 2004, p. 128). Assim, Sontag parece questionar o valor político da arte ou, melhor, da fotografia dentro do campo da arte. Acreditamos, porém, que o fato da fotografia ressignificar o entendimento de beleza, por si só, já é um gesto político, visto que questiona os parâmetros tradicionais e elitistas de arte, promovendo uma democratização de quem tem acesso e de quem é representado na/pela arte.

parênteses na terceira estrofe, relacionando a indiferença com a qual as pessoas olham para a notícia da baleia com a possível impassibilidade com que muitos encararam os acontecimentos de Hiroshima, que vieram ao conhecimento da população, de forma geral, através das notícias impressas. A arte é o meio através do qual a poeta acredita ser capaz de atribuir novos sentidos ao fluxo informativo, seja a partir do poema, seja a partir do desenvolvimento artístico de sua obra.

Segundo a própria Danziger, em suas produções visuais, ela se pergunta “como seria possível reverter a temporalidade linear dos jornais, salvá-los do esquecimento, conferir-lhes potência poética, transformá-los em pequenos monumentos” (Danziger, 2013, p. 38). Desse modo, para além dos poemas, visualizamos essa ressignificação da linguagem jornalística e das imagens nas práticas artísticas de Danziger. No texto “O jornal e o esquecimento” em *Diários públicos* (2013), a poeta-artista discute a icônica fotografia de Henry Cartier-Bresson da coroação do rei Georges VI em 1937¹⁷ e, a partir dela, tece alguns comentários acerca dos significados do jornal – enquanto material e enquanto informação – na modernidade. Ela afirma:

Mais significativo do que o contraste entre as imagens, contudo, é a precariedade da própria matéria-jornal, o que se deve não apenas à ação da luz e do tempo –, mas também ao compromisso com a palavra informativa que torna o jornal tão rapidamente obsoleto. Sua entropia é brutal (Danziger, 2013, p. 36).

Sendo assim, vemos que Danziger, no plano textual, replica as operações propostas nas artes visuais. Se na obra artística ela literalmente modifica as páginas do jornal, as transformando em matéria de sua composição, no poema, é a referência intermediária que está presente, já que a poeta traz, simbolicamente, a foto do jornal para os seus versos, através da descrição dessa imagem e das outras imagens ao redor. Danziger dá ênfase àquilo que ela não quer que se perca, àquilo que não merece ser esquecido na rapidez da linguagem informativa e, por isso, ela transforma as imagens jornalísticas em “pequenos monumentos”. Nesse sentido, é significativo que, no poema, as imagens não estejam inseridas enquanto combinação de mídias. Parece ser uma posição

¹⁷ A foto pode ser visualizada aqui: <https://www.phillips.com/detail/henri-cartierbresson/NY040517/54/>
Para Danziger: “Na foto de Bresson, os elementos que representam a vaidade – os signos da realeza – estão ocultos, porém atuantes, atraindo os olhares daqueles que estão na parte superior da imagem. Eles organizam a festa e a própria imagem fotográfica. Os jornais amassados, contudo, assinalam a precariedade, o caráter efêmero de todas as coisas, pois a novidade da notícia desaparece ainda mais rapidamente do que o frescor das flores (Danziger, 2013, p. 35-36).

contra o excesso de imagens, justamente, evitar reproduzir a fotografia do jornal na esfera do poema.

Garcia faz o movimento contrário, investe na própria banalização, na repetição, na exaustão dos procedimentos, na redundância. Ao longo do poema, encontramos dez fotografias da *Pont Marie*. Essas fotos, capturadas pela própria poeta, muito parecidas entre si, pontuam a repetição do cotidiano, aquilo que há de igual no transcorrer do tempo, enfatizando apenas pequenas modificações do dia a dia. A compreensão sobre os processos fotográficos que está expressa no poema não se torna, por isso, simplista ou reducionista. Pelo contrário, Garcia mostra a duplicidade que o dispositivo pode assumir: a fotografia é constantemente colocada como dispositivo capaz de revelar aspectos da realidade não vistos pelo observador, ao mesmo tempo em que a poeta assume que não consegue ver nelas indícios acerca do atentado ao Charlie Hebdo; ela a escolhe e a elenca como ferramenta que promove reflexão acerca do lugar e de sua própria existência, mas insiste em um diário que narra verbalmente aquilo que as imagens já mostravam; o poema evidencia o poder da fotografia de capturar o real, em seu aspecto mais documental, mas a poeta escolhe também enfatizar seus aspectos ocultos, valorizar a aura de mistério construída acerca das imagens fotográficas.

De maneira similar, “Fato bruto” também cria uma espécie de tensão entre as diferentes linguagens. Nele, se evidencia a discussão acerca das funções da linguagem poética e de suas especificidades, a partir da problematização da linguagem jornalística. Se, em “parque das ruínas”, vemos a união da Garcia fotógrafa – as fotos da *Pont Marie* são tiradas por ela – e a Garcia poeta apresentadas juntas na materialidade do poema, em “Fato bruto” as fotos não estão presentes, mas os versos constantemente nos remetem às práticas artísticas da poeta, lugar no qual as imagens se encontram. Sendo assim, o poema funciona paralelamente às artes visuais de Danziger – o texto não precisa das obras artísticas para ter seu sentido completo, mas, com certeza, ao trazermos os procedimentos de suas produções visuais para o debate, a compreensão acerca do poema se amplia. Como vimos, o poema, assim como as artes visuais, é espaço de ressignificação da linguagem meramente informativa e utilitária.

Por fim, em “parque das ruínas”, a linguagem lírica como uma possibilidade de ressignificação também está colocada. Aqui, contudo, esse é um horizonte posto como sugestão pela poeta, em forma de pergunta. Como vimos, ao tentar encontrar alguma coisa significativa nas fotos da ponte do dia do atentado, a poeta se questiona acerca do próprio poema: “olho agora para esta página em que estamos/ e para essas letras impressas sobre

o papel:/ será que *aqui* temos como ver/ alguma coisa além deste instante?” (Garcia, 2018, p. 47, grifo nosso). Sendo assim, percebemos que “parque das ruínas” é, fundamentalmente, local de reflexão, que ao promover o encontro das imagens com o diário e com uma diversidade de procedimentos, vai deixando uma série de questões em aberto aos leitores. Muito mais do que apresentar respostas únicas sobre a função das imagens em nossa sociedade ou de propor apenas uma possibilidade de leitura sobre a *Pont Marie*, o poema expõe mecanismos e estratégias de experimentação e testagem dos limites do poético e do imagético.

1.2 “quem está aí? quem está ouvindo?/ é um diálogo?”: a poesia depois do filme

Marjorie Perloff em *O gênio não original* (2013) afirma que, na literatura produzida no século XXI, se acentuam os processos de “citacionalidade”, prática na qual os escritores fazem dos seus textos um espaço de diálogo com outros autores e artistas. Segundo a autora, muito embora esses exercícios não sejam exclusividade da contemporaneidade, é nesse novo século que estamos testemunhando

[...] uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo — um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do ‘escrever-através’ ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade (Perloff, 2013, p. 41).

Como já vínhamos apontando desde o início deste trabalho, os poemas de Danziger e Garcia fazem citações, referências e alusões a textos pertencentes a outras mídias, ou seja, não são somente menções a outros poemas que estão presentes em seus textos líricos, mas também a filmes, fotografias, instalações, performances, quadros, entre outros. Nesta seção, queremos entender se esse processo contribui para a construção do poema como um local de interpretação e de avaliação dessas outras mídias, ou seja, um espaço de crítica.

Nos poemas selecionados para esta seção, vamos focar especificamente naqueles que se constituem a partir de obras cinematográficas — não com a materialidade do filme, isto é, não combinam trechos de filmes com a textualidade poética, mas que têm o objeto fílmico como ponto de partida e de diálogo. A citação aqui, nesse sentido, se dá através

do uso de referências intermediáticas. Conforme nos lembra Irina Rajewsky, as referências intermediáticas

[...] podem ser distinguidas das intramediáticas (e, portanto, intertextuais) pelo fato que determinado produto midiático não pode *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos seus próprios meios midiáticos específicos; eles podem apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. Consequentemente, uma referência intermediática pode somente gerar uma *ilusão* das práticas específicas dos outros meios (Rajewsky, 2005, p. 55).

Buscamos, ao longo desta seção, analisar como essas referências são utilizadas nos poemas “Blind light” de *Um teste de resistores* (2016[2014]) e “C’est loin Bagdad” do livro *C’est loin Bagdad [fotogramas]*, textos que já em seus títulos evocam outras mídias. O poema “Blind light” abre o livro *Um teste de resistores* de Marília Garcia. Esse livro traz características importantes da lírica garciana que se fortaleceriam em livros seguintes: o caráter narrativo, o poema-processo, a fragmentação, certo caráter cosmopolita e globalizado que resulta na tematização constante do deslocamento e a presença intensa da intermedialidade, em suas diferentes expressões. Além disso, os exercícios autorreflexivos e metalinguísticos que são frequentes na poética de Garcia se mostram acentuadas nessa obra e, muitas vezes, eles são motivados pelas reflexões sobre os métodos e os procedimentos do cinema e da fotografia. Celia Pedrosa afirma que há, na contemporaneidade, uma intensificação que vai “dos processos de produção e reprodução tecnológica, a tensões próprias à arte moderna” (Pedrosa, 2010, p. 36) e, para ela, a poesia de Garcia “convive e se escreve” nessa intensificação, “transformando a materialidade desses processos em tema, questão e procedimento formal” (Pedrosa, 2010, p. 36). Em “Blind light”, poema subdividido em vinte e quatro partes e quarenta e sete estrofes, Marília Garcia desenvolve diferentes raciocínios acerca dos processos tradutórios, a partir de um diálogo que teve com a sua tradutora para a língua inglesa, Hillary Kaplan. Essas reflexões são intercaladas com relatos sobre a sua vida pessoal e sobre os processos de escrita e de recepção da poesia — sua e de outros escritores — que se entremeiam com as referências intermediáticas de filmes e obras artísticas.

Por sua vez, o livro *C’est loin Bagdad [fotogramas]* (2018), de Leila Danziger, contém apenas um poema, subdividido em nove partes, sucedido de algumas fotografias em preto e branco. O livro foi publicado pela editora 7Letras através do selo Megamíni, selo que publica “minilivros” artesanais com tiragem limitada, o que faz de *C’est loin*

Bagdad [fotogramas] um livro singular no conjunto de obras de Danziger. Seu título, conforme a poeta nos informa na descrição do livro em seu site¹⁸, faz referência ao curta-metragem de mesmo nome — *C'est loin Bagdad* (1985) — dirigido pela cineasta francesa Valérie Brégaint.

O filme de Brégaint conta a história de três amigas de infância que se desencontram ao longo da vida adulta. A protagonista, interpretada por Christine Choffey, começa uma jornada em busca do reencontro das outras duas, mas encontra apenas frustrações ao longo desse caminho, que tem como contexto histórico a guerra Irã-Iraque. Esse curta-metragem, apesar de ter sido concluído em 1985, jamais foi lançado e divulgado ao público¹⁹ e Brégaint seguiu sua carreira no cinema como montadora, até sua morte, em 2013.

Na dedicatória do livro de Danziger, encontramos a seguinte declaração: “Com Valérie Brégaint (*in memoriam*) e Christine Choffey”. Ao longo do poema, Danziger vai elaborar a dor do luto e da perda de Brégaint, que era sua amiga. Assim, mescla-se o enredo do filme *C'est loin Bagdad* com a própria história da amizade entre Danziger, Brégaint e Choffey, através das referências às personagens do filme e à vida e morte da amiga francesa.

Tanto para “*C'est loin Bagdad*” quanto para “*Blind light*”, as obras cinematográficas são elementos centrais. Em “*Blind light*”, há menção aos filmes *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *Je, tu, il, elle* (1974) de Chantal Akerman e *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, além de a muitas obras literárias e artísticas, fazendo do poema um mosaico de citações e referências. Já “*C'est loin Bagdad*” se constrói ao redor de uma única obra cinematográfica, o filme homônimo de Brégaint, ainda que também haja, ao longo dos versos, menções a outros escritores e artistas.

Embora o título “*Blind light*” cite a instalação artística *Blind light* (2007) de Antony Gormley, a referência mais presente no poema é ao filme *Pierrot le fou* (1965). O filme de Godard é mencionado já na primeira parte de “*Blind light*” e é, a partir dele,

¹⁸ <https://www.leiladanziger.net/>

¹⁹ Agradeço à Christine Choffey que gentilmente conversou comigo sobre o filme, do qual existe ainda hoje uma cópia física, em sua posse, a qual não tive acesso. A atriz e jornalista espera, em breve, conseguir fazer um lançamento de *C'est loin Bagdad*, bem como de outro filme dirigido por Brégaint, já no fim de sua vida, ambos nunca disponibilizados ao público. São de autoria de Christine Choffey boa parte das fotografias incluídas no livro *C'est loin Bagdad [fotogramas]*.

que Garcia vai desenvolver seu pensamento acerca da montagem cinematográfica²⁰, que será importante ao longo de todo o poema:

1.
no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard
tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne
estão fugindo em um carro conversível vermelho
por uma estrada ensolarada
no litoral sul da
frança

nesta cena de *pierrot le fou*
a câmera filma os dois a partir do banco de trás do carro
nesta cena de *pierrot le fou*
o ponto de vista do espectador é de quem está de fora
porque os dois estão de costas para a câmera
apesar disso a estrada vai se abrindo à frente
e o movimento carrega todo mundo pra dentro da história

nesta cena de *pierrot le fou*
o diálogo que ocorre entre ferdinand e marianne
tem um tom bastante leve
para a gravidade do assunto
eles discutem o que farão agora
depois de fugirem juntos depois que ele largou mulher e filha
depois de se envolverem com tráfico de armas
com um assassinato e de roubarem este carro

²⁰ Em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie oferecem uma definição técnica de montagem: “trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (Aumont; Marie, 2003, p. 196). Os autores destacam, em seu verbete, que a partir de 1910, as relações estabelecidas entre os planos, formais e semânticas, vão se desenvolvendo de forma mais aprofundada e, com o surgimento da figura do montador, a linguagem clássica do cinema começa a se tornar mais elaborada, “fundada na clareza, na não-repetição, na linearidade, na sequencialidade” (Aumont; Marie, 2003, p. 196). Do mesmo modo, Arlindo Machado discute em seu livro *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997) que o aprimoramento da montagem foi elemento central para que o cinema se tornasse narrativo. De fato, o autor observa que nos primeiros filmes, os quais nomeia como “pré-cinemas”, o conceito de montagem era ainda muito abstrato para os espectadores. Esses filmes eram constituídos de planos independentes, que seriam reorganizados aleatoriamente pelos exibidores, no momento das sessões. As sessões não tinham o formato que conhecemos hoje e os filmes eram exibidos nos intervalos de apresentações circenses, teatrais ou ainda, feiras, em casas de variedades chamadas *vaudevilles*. Os responsáveis pela exibição, assim, teriam sido os primeiros montadores. A partir de 1907, os filmes não são mais vendidos aos exibidores, mas sim alugados e, dessa forma, a possibilidade de intervenção nas sequências passa a ser menor. “Só então o cinema pode começar a se propor o projeto de imaginar formas narrativas estáveis, no sentido hoje entendido como tal” (Machado, 1997, p. 91). Machado indica que esse desenvolvimento da linguagem narrativa no cinema se dá especialmente a partir do uso da montagem paralela, em David Griffith, com o filme *The fatal hour*, em 1908. A montagem paralela é aquela que conecta dois acontecimentos simultâneos em espaços diferentes e, segundo o autor, nesse tipo de montagem “em vez de se fazer suceder uma sequência linear de ações sucessivas (no tempo) e contíguas (no espaço), faz-se a alternância de dois espaços diferentes que vão sucedendo um depois do outro na tela, de modo a sugerir *ações paralelas*” (Machado, 1997, p. 138). Desde então, todo o aprimoramento da linguagem cinematográfica é perpassado pela montagem, que articula os planos e permite novas formas de entendimento do tempo e da duração dos acontecimentos no filme.

ferdinand quer parar em alguma praia tranquila
e ficar com marianne por um tempo
ferdinand diz mais de uma vez que está apaixonado
mas marianne responde que eles precisam de dinheiro
ela sugere que procurem seu irmão para conseguirem grana
e poderem ir para um hotel chique se divertir

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 pra 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, 2016, p. 14-15)

Nas estrofes acima, vimos que Garcia remonta toda a cena do filme de Godard. A *écfrase*²¹ é detalhada e informa ao leitor a posição da câmera, as falas das personagens e parte do enredo do filme. Essa cena é trazida ao poema para elucidar o entendimento de que quando a personagem Ferdinand olha em direção à câmera e fala com o espectador²², isso “contribui para dar ao filme sua dimensão de filme”, visto que as personagens reconhecem serem parte de uma ficção. Rosa Martelo (2016) reflete sobre esse tipo de

²¹ Estamos entendendo “écfrase” de acordo com o conceito oferecido por James Heffernan (1991): “écfrase é a representação verbal de uma representação gráfica [...] ela explicitamente representa a representação em si mesma. O que a écfrase representa em palavras, portanto, deve ser em si mesma representativa” (Heffernan, p. 299-300, tradução nossa).

²² A primeira vez que o cinema estabelece esse contato direto com o espectador é no filme *Monika* de Ingmar Bergman. Segundo Agamben: “Desde então, a fotografia e a publicidade banalizaram este procedimento. Estamos habituados ao olhar da estrela de pornô que, enquanto faz aquilo que tem a fazer, olha fixamente a câmara, mostrando assim que se interessa mais pelos espectadores do que pelo seu partner” (Agamben, 1998, p. 6).

procedimento, chamado metalepse, uma desestabilização das fronteiras entre a obra e seu espectador ou leitor, causada por algum rompimento na realidade diegética, que dá a ele consciência do material extradiegético. No filme *Pierrot le fou*, encontramos o que Martelo define como “metalepse ontológica”: o momento no qual a interpelação do espectador pela realidade extradiegética se dá através da reciprocidade, como quando as personagens olham para o espectador e/ou se mostram cientes da presença dele. O gesto da personagem Ferdinand desestabiliza o compromisso que o espectador estabelece de aceitar as asserções do filme, uma vez que o faz perceber as outras camadas existentes no filme: explicitamente, a câmera à qual Ferdinand se dirige; de forma implícita, contudo, também a direção, a atuação, a produção e, por conseguinte, a montagem que conecta todos esses elementos.

No campo cinematográfico, esse tipo de metalepse, ou como Garcia chama em “Blind light”, *furo*, seria mais naturalmente associado a um movimento de direção e de roteiro ou, até mesmo, de atuação, já que é ocasionado pelo diálogo de Ferdinand com o espectador através da câmera. Causa estranhamento, contudo, o fato desse artifício ser elencado por Garcia como capaz de dar a ver “a dimensão da *montagem* no cinema”. Durante as estrofes da primeira parte do poema, não há menção a nenhum procedimento específico da montagem, como os cortes, a articulação dos planos ou o ritmo do filme imposto por esses. O foco, nos versos, está no ponto de vista, na perspectiva e nos movimentos da câmera, conforme visto anteriormente:

nesta cena de pierrot le fou
a câmera filma os dois a partir do banco de trás do carro
nesta cena de pierrot le fou
o ponto de vista do espectador é de quem está de fora
porque os dois estão de costas para a câmera
apesar disso a estrada vai se abrindo à frente
e o movimento carrega todo mundo pra dentro da história

Percebemos, dessa maneira, que a poeta entende a montagem como a instância do cinema capaz de conectar todos os elementos cinematográficos, estabelecendo a narrativa filmica. Quando há um rompimento, um *furo* como o ocasionado pela conversa da personagem com o espectador, compreendemos que o filme é “montado”, ou seja, é possível depreender que aquela cena foi filmada de forma deslocada do enredo do filme, que o som foi inserido posteriormente, que várias tomadas podem ter sido necessárias para chegar ao produto que está sendo exibido, entre outros aspectos. Garcia mobiliza, então, a compreensão de que a montagem é a instância do cinema que compõe o filme,

que amarra as partes e as reposiciona em produto finalizado. A revelação da existência dela “contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*”, justamente porque traz à tona todos os processos envolvidos na produção cinematográfica.

Pierrot le fou é trazido ao poema, desse modo, para discutir questões relativas à linguagem cinematográfica, à própria concepção do filme e, como veremos em breve, os seus paralelos com a linguagem poética. Em “C’est loin Bagdad”, por outro lado, a citação ao filme não parece ser utilizada, a princípio, para discutir esses mecanismos e funcionamentos do cinema. Nele, a menção do filme se dá em razão de seu *páthos*, da conexão que Danziger estabeleceu com o objeto fílmico. Em sua primeira parte, ficamos cientes que a temática do poema é a dor e a ausência, e elas são discutidas a partir das imagens:

1

No início,
o golpe –

a luminosidade
excessiva
do monitor.

Meus olhos se fecham
e produzem
um retângulo

de sombras
contra-imagem
da dor.

Em perfeita
autonomia

meus olhos

recusam a luz
da informação

apegam-se ao instante
íntegro
anterior

ao anúncio da dor
da amiga

9 anos distante.

Por instantes
o anúncio da dor

cede à lembrança

de sua alegria
em Lisboa
de sua alegria
em *C'est loin Bagdad* –

filme
tão distante

quanto a amiga

cuja distância
não cede

ao anúncio
de sua dor (Danziger, 2018, p. 9).

É significativo o posicionamento dessa parte do poema no livro: a seção um do poema (todas elas são precedidas pelos algarismos arábicos de um a nove) é também o momento inicial do filme: “No início,/ o golpe –”, bem como o momento no qual a poeta parece ter ciência de que algo aconteceu com sua amiga, os olhos “apegam-se ao instante/ íntegro/ anterior/ ao anúncio da dor”. Além disso, nesse primeiro momento, Danziger se refere a uma reação física que o corpo sofre quando os olhos recebem informações luminosas de forma muito rápida, passando do escuro para o claro. As pupilas, no escuro, estão dilatadas e, ao entrarem em contato com a luz, levam alguns milésimos de segundo para se adaptarem à nova realidade ótica. Em relação à tela de cinema, Jacques Aumont (2012) a coloca entre as imagens que exigem uma visão fotópica, ou seja, o olho se adapta às telas da mesma forma que se ajusta aos objetos nos quais a luz do dia incide: “o cinema, o vídeo, a que se assistem no escuro, dela também participam [a visão fotópica], em que a tela apresenta luminância elevada (vários milhares de cd/m²): ao contrário, pois, do que se poderia pensar espontaneamente, a visão da tela de cinema ou do tubo do televisor é uma visão “diurna”, mesmo que se dê em um meio “noturno” (Aumont, 2012, p. 19).

O processo de ajuste das pupilas pode causar certo desconforto e é essa sensação que o poema evoca. Ao se fecharem, após o impacto da mudança de luminância, os olhos automaticamente “produzem/ um retângulo”, que a poeta nomeia de “contra-imagem/ da dor”. Ela aproxima a “perfeita autonomia” que os olhos têm de se fechar diante do

desconforto, com a recusa em saber a informação sobre a amiga, “recusam a luz/da informação”. A autonomia do processo óptico, bem como a espontaneidade com a qual os olhos se fecham diante da intensidade da luz são utilizadas como metáforas para o momento em que a poeta soube do “anúncio da dor/ da amiga”. É, afinal, principalmente através dos olhos que conhecemos, que recebemos informações, especialmente aquelas em vídeo. Por isso, são usuais as metáforas de visão e de olhar como entender, compreender, se dar conta. Assim, a aproximação que a poeta faz entre luz e informação remonta a esse imaginário cultural acerca da visão. Dessa maneira, o desconforto causado pela luz age como símbolo para a dor sentida; não é o conteúdo do que assiste que a incomoda, mas sim a estrutura, a luz da imagem inicial exposta na tela.

O filme que dá título ao livro é mencionado pela primeira vez também nessa primeira parte, na terceira estrofe, conforme já vimos:

o anúncio da dor
cede
à lembrança
de sua alegria
em Lisboa
de sua alegria
em *C'est loin Bagdad* –
filme tão distante
quanto a amiga

Nesses versos, assim como em outros momentos, a menção ao filme é acompanhada da descrição da distância estabelecida entre a poeta e o curta-metragem: “Procuro fotogramas/ de *C'est loin Bagdad*/ mas tudo é muito longe” (Danziger, 2018, p. 17). Essa distância parece refletir outra, aquela entre a poeta e a amiga morta. O afastamento entre duas pessoas pode se dar geograficamente, temporalmente ou, ainda, emocionalmente. Já a distância entre uma pessoa e um filme parece dizer respeito a uma situação na qual alguém não se recorde com exatidão do filme assistido e não haja possibilidades de reassisti-lo. Essa hipótese de leitura é corroborada pela penúltima parte do poema, quando a poeta recorda das circunstâncias em que assistiu ao filme pela primeira vez:

e me pergunto –

quando foi mesmo
que assisti
C'est loin Bagdad?

em 1986, 87?
estávamos na casa da rue Papelard?
no apartamento da rue de l'Ange?
era abril, maio? *era sempre maio*
sempre madrugada

e girávamos
em torno de uma mesa
até que o dia virou noite
e a heroína partiu
para Bagdad
para Lisboa (Danziger, 2018, p. 24-25)

Nos versos acima, vemos que não há uma recordação precisa do ano e do local nos quais a poeta assistiu *C'est loin Bagdad*. As memórias sobre o filme parecem se confundir com as memórias acerca da própria vida de Valérie Brégaïnt: “e a heroína partiu/ para Bagdad/ para Lisboa”. Brégaïnt tinha uma relação com essas duas cidades, o que é evidenciado no livro, na seção em que imagens são incluídas. A penúltima imagem do livro é uma captura de tela do *Facebook*, que mostra uma postagem feita pela cineasta:

Figura 5 — Página do livro *C'est loin Bagdad*. “Era longe Bagdá, com o tempo Lisboa também” (tradução nossa)



A inserção das imagens contribui para dar ao livro um caráter biográfico, especialmente porque elas são retiradas da página de *Facebook* de Valérie Brégaint, rede social na qual as pessoas compartilham fragmentos de sua vida e cotidiano. As fotografias inseridas no livro, junto às postagens, mostram uma mulher andando pelas ruas de Lisboa, bem como dentro de casa. A mulher tem um ar de liberdade, é mostrada pulando, com os cabelos bagunçados, algumas vezes com o rosto coberto. Estando posicionadas ao final do livro, as fotos não ilustram o poema como fariam caso estivessem intercaladas com os versos; aqui as fotografias agem como uma espécie de álbum, vestígios de uma vida que se encerrou, mas cujas lembranças permanecem registradas nas fotografias das redes sociais — e, agora, no livro. Ao escolher fotografias do *Facebook* da amiga, Danziger reforça a hibridização entre ficção e realidade, entre as vidas retratadas no filme e sua própria entremada à da cineasta. Esse desejo de fazer parte da existência de Brégaint, assim como do filme produzido por ela, se torna evidente na oitava parte do poema:

ou talvez
eu nunca tenha assistido
C'est loin Bagdad
e tudo não passe
de planos imaginários
projetados diretamente
em alguma parte do meu corpo

A vida
será então o sonho
deste filme
interminável?

– o desejo
de me inscrever
nos 16 minutos de película
em que não estou? (Danziger, 2018, p. 25)

Acima, percebemos que o poema assume um tom bastante existencial ao comparar filme e vida. A poeta elenca a possibilidade de sequer ter assistido o filme, ter apenas o imaginado, o que reforça a importância dessa produção para a construção dos laços entre ela e Brégaint. O filme era tão importante para a cineasta que a poeta deseja ter sido parte do processo, ter participado ativamente de sua produção, ela se questiona se a sua vida

ou, pelo menos, esse momento, seria resumida no desejo “de me inscrever/ nos 16 minutos de película/ em que não estou?”.

Essa importância subjetiva que o filme adquire para Danziger não deixa de contrastar com a sua relevância sociocultural: uma vez que ele nunca foi lançado e não está disponível ao público, o filme não tem espectadores, existe apenas para esse círculo de pessoas que conviviam com Brégaïnt, portanto não tem impactos culturais e sociais para os outros. Quando voltamos ao poema de Marília Garcia, há uma diferença significativa nesse procedimento, já que “Blind light” estabelece referências intermediárias com filmes que têm bastante notoriedade, de diretores conhecidos pelo público. Como vimos na parte um de “Blind light”, a poeta descreve o filme *Pierrot le fou* antes de problematizá-lo, assim, mesmo sem conhecer o filme, o leitor seria capaz de se situar e acompanhar a discussão que está colocada no poema. Em “C’est loin Bagdad”, em função da inacessibilidade do filme, o repertório mobilizado pela poeta não é compartilhado pelo leitor. Além disso, a poeta não utiliza éfrases durante o poema, optando por focar na relação do eu com o filme. Isso não prejudica, contudo, a recepção do poema, porque como já observamos, a argumentação desenvolvida no poema não é baseada em aspectos críticos ou técnicos acerca do filme, mas sim a partir da experiência pessoal de Danziger com ele e, principalmente, de seu processo de luto com a morte de Brégaïnt, sendo assim, o leitor é capaz de acompanhar sua reflexão mesmo sem conhecer o filme sendo referenciado.

Em Garcia, a contextualização de *Pierrot le fou* é especialmente importante para que a poeta possa estabelecer paralelos entre o cinema e a poesia. A escolha por um filme de Godard, nesse sentido, é bastante relevante, devido as experimentações com a linguagem cinematográfica e o papel central que a montagem desempenhava nas obras do cineasta. Como vimos nos últimos versos da primeira parte de “Blind light”, após discutir a montagem como elemento de elaboração da linguagem em Godard, a poeta se pergunta sobre um equivalente na poesia, provocando “um (sobre)salto da análise filmica para a reflexão metapoética” (Frias, 2016, p. 139):

se penso na poesia
quais recursos ao lado do corte
poderiam contribuir para tornar o poema
um poema?

Nesse sentido, é importante destacar, ainda, o caráter ensaístico que esse poema, assim como uma parte significativa da lírica garciana, assume, investigando questões

teóricas acerca do fazer literário e também do fazer cinematográfico. A citacionalidade contribui para a constituição desse aspecto, como é possível observar na terceira parte de “Blind light”. Nela, encontramos uma referência a Giorgio Agamben que vai, justamente, fortalecer a discussão acerca das aproximações entre o cinema e a poesia:

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 (Garcia, 2016, p. 16)

Giorgio Agamben aponta que o “o caráter mais próprio do cinema é a montagem” (Agamben, 1998, p. 3), a partir de duas características que ele reconhece *a priori* em todo cinema, mas que se mostram especialmente no cinema moderno, em cineastas como Guy Debord e Jean-Luc Godard: a repetição e a paragem. O autor argumenta que o cinema, mais do que se aproximar da prosa narrativa, com a qual tendemos a compará-lo, se aproxima da poesia pelo seu “poder de interromper”:

A paragem mostra-nos, pelo contrário, que o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa. Os teóricos da literatura sempre tiveram bastante dificuldades em definir a diferença entre a prosa e a poesia. Muitos elementos que caracterizam a poesia podem dar-se na prosa (que, por exemplo, do ponto de vista do número de sílabas, pode conter versos). 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. [...] Parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para a exibir enquanto tal. Poderíamos dizer a mesma coisa da paragem tal como Debord a prática, enquanto constitutiva de uma condição transcendental da montagem (Agamben, 1998, p. 4).

No poema de Garcia, interessa a possibilidade da montagem como elemento que revela a linguagem ao espectador. É o filme em sua “dimensão de filme” que é problematizado por Garcia, muito mais do que seu enredo ou sua proximidade com a realidade. No entanto, essa linguagem só é revelada a partir do “rompimento” ou “furo”, acontecendo, em *Pierrot le fou*, quando há a metalepse e o espectador é, afinal, lembrado

de que aquilo que assiste não se trata de uma experiência real, é uma ficção elaborada, um filme e, portanto, sua imersão na trama narrativa é interrompida. Para a poeta, isso “fura o filme e insere nele uma espécie de/ *corte*”.

Em uma poesia que deixa mais perguntas em aberto do que propõe respostas, é interessante o fato de a poeta colocar o corte como instância definidora do poema, afinal, ela se pergunta quais outros recursos *ao lado* do corte contribuiriam para dar ao poema sua dimensão de poema. Paulo Henriques Britto (2014) discute, no entanto, que a mera presença do corte não define um texto poético, caso contrário, qualquer texto em prosa dividido aleatoriamente em versos poderia se transformar em um poema. Para o autor, o elemento em comum entre poemas que podem ser tão distintos quanto um em versos livres (em toda suas possibilidades) e um de forma fixa, é o ritmo, "um dos mais importantes princípios organizadores da escrita" (Britto, 2014, p. 31). Em Garcia, mesmo quando os poemas assumem um tom narrativo ou ensaístico, percebemos que os cortes são sempre preservados, não há poemas em prosa. No mesmo sentido da análise do poema de Ricardo Domeneck proposta por Britto (2014), em relação ao ritmo em Marília Garcia, também percebemos que seus poemas atendem a regras internas próprias e os limites sonoros frequentemente não estão representados no plano gráfico, causando os *enjambements*²³.

Nos versos citados da terceira parte, merece destaque ainda a expressão “tornar o poema/ *um poema*”. Se, para Garcia, o que revela a dimensão do filme no cinema é a metalepse, ou seja, aquele momento em que o espectador se dá conta que o filme é um filme através das personagens que se entendem como personagens, poderíamos dizer que aquilo que tornaria o poema *um poema*, também seria esse diálogo e/ou reconhecimento por parte dos leitores da existência do poema. Assim, parece haver um paralelo entre a ruptura da diegese que contribui para dar ao filme a dimensão de filme e a ruptura que acontece na lírica de Garcia, quando ela insere diálogos com os leitores e mostra o poema enquanto processo. Na segunda estrofe do prólogo de “Blind light” esse processo fica evidenciado:

²³ Britto (2014) afirma que os *enjambements* acontecem apenas em versos metrificados (a limitação do número de sílabas poéticas em um decassílabo, por exemplo, exigiria que a continuação semântica fosse posta em verso posterior), porém, no presente trabalho, entendemos *enjambement* nos termos propostos por Giorgio Agamben em "O fim do poema": "uma oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica" (2002, p. 142) e, nesse sentido, tal limite poderia ocorrer não apenas pela limitação imposta pelo tipo de verso, mas também pela intencionalidade do poeta ao definir o ritmo interno de seu poema.

há uma semana
participei do encontro *autorias e teorias*
no centro universitário maria antonia
a convite do mauricio salles vasconcelos
no primeiro dia do encontro
o agustín fernández mallo
contou sobre a trilogia *nocilla dream*
escrita quando ele estava com o quadril quebrado
deitado em uma cama na tailândia no segundo dia
o damián tabarovsky comentou seu ensaio
a literatura de esquerda e no terceiro dia li este texto
que começou com a pergunta da hilary
já citada
depois na mesma mesa
o roberto zular falou sobre as muitas vozes que existem hoje
e sobre as ficções performativas
depois na mesma mesa
foi a vez do paulo ricardo
alves o paulo ricardo alves analisou
a poesia do zular e a minha
por fim
conversamos com o público
depois mudei pequenas coisas no texto
inserindo comentários como este aqui
e incorporando a conversa que tivemos no dia (Garcia, 2016, p. 12-13)

Nesses versos, vemos a problematização do próprio texto, através das expressões “e no terceiro dia li *este* texto” e “conversamos com o público/ depois mudei pequenas coisas no texto”. Essas colocações, mais do que simples referências à escrita, revelam que o texto nunca está pronto, finalizado, e que ele se constrói na interação com o outro, seja em um encontro com outros autores, seja no momento de conversa com o público. Desse modo, a figura do leitor se faz também mecanismo importante para a construção da poética garciana. Martelo destaca que a presença desse tipo de metalepse “pode ser explorada num sentido muito positivo, já que o que está em causa é sempre a potenciação da capacidade de interpelação mantida pela obra e a intensificação do sentido” (2016, p. 274).

De fato, em diferentes momentos de sua poética, Garcia insere a voz dos leitores nos poemas, especialmente naqueles que, antes de serem publicados em livros, já haviam aparecido em performances e/ou foram apresentados em mídias, como *Youtube* ou *Instagram* e, portanto, foram assistidos pelo público previamente à publicação. Esse tipo de procedimento parece ser levado ao extremo em seu último livro, *parque das ruínas* (2018), de onde os versos abaixo foram retirados:

em 2014 publiquei um livro que era um teste

e que conversava com o livro de Hocquard
tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio
para dentro do poema
será que assim daria para ver
a carga teórica de um poema?
depois de publicado o livro me perguntaram:
por que você insiste em chamar de *poema*?
será que o poema continua sendo poema?
será que o poema deixa de ser poema
por que se confunde com outro gênero?
(Garcia, 2018, p. 69)

Vemos acima que a poeta faz referência à publicação de *Um teste de resistores* e inclui as perguntas que os leitores fizeram sobre seu fazer poético após o lançamento desse livro. Os versos assumem um tom de relato e problematizam o gênero poesia, ao incorporarem a confusão dos leitores diante dos poemas. Aqui encontramos ainda uma reflexão sobre o tom ensaístico, presente desde seus livros anteriores, apontada anteriormente: “será que assim daria para ver/ a carga teórica de um poema?”. A pergunta parece dizer muito a respeito dos processos internos de elaboração lírica, que busca dentro do próprio poema, em um mecanismo metalinguístico, investigar os limites do gênero.

Mais adiante, na décima terceira parte do mesmo poema, a poeta vai além e comenta ainda sobre os questionamentos dos leitores durante a escrita do próprio *parque das ruínas* que, antes de se tornar livro, foi uma performance apresentada em diferentes eventos:

13.
aqui faço um intervalo
para um pequeno comentário
sobre esse trabalho:

[eu costumo falar este texto
mostrando imagens
são ao todo 240 imagens]

[uma vez me perguntaram
se esta apresentação
não estava muito ilustrativa]

[— você fala em *ruína*
e insere uma imagem de *ruína*]

[você fala em *ponte*
e traz várias imagens da mesma *ponte*]

[qual a relação das imagens
com o texto?]

(Garcia, 2018, p. 40)

O discurso dos leitores/espectadores fica evidente nesses versos, seja porque a poeta deixa explícitas as indagações, “uma vez me perguntaram”, seja pela inserção do travessão na quarta estrofe. É importante ainda observar os recursos gráficos utilizados na página para incorporação dessas perguntas: “aqui faço um intervalo”, a poeta anuncia, e esse intervalo é demarcado na página tanto pelo recuo à esquerda nas estrofes seguintes quanto pelo uso de colchetes isolando as perguntas. Essa utilização reforça, no plano visual, a ideia de intervalo explícita textualmente, visto que, em um uso próximo aos parênteses, os colchetes também têm a função de acrescentar uma informação extra, uma explicação adicional ao que foi apresentado antes. Os colchetes, entretanto, são utilizados predominantemente em contextos científicos e acadêmicos, o que acentua a proximidade dessa lírica com uma escrita ensaística.

As perguntas postas nos versos acima não são, ainda, perguntas quaisquer, aleatórias, mas sim perguntas sobre o próprio procedimento poético de Garcia. Não é relevante saber se essas perguntas efetivamente ocorreram, porém, ao inseri-las no poema, a poeta nos dá indicações sobre a recepção do poema na contemporaneidade e, nesse caso, sobre a interpretação corrente dos usos culturais da fotografia, explicitando que os leitores a entendem como meramente ilustrativa. Entendemos que a inserção do diálogo com o leitor e suas ressonâncias no próprio discurso lírico, bem como a voz desse outro inserida no texto poético em si, causam o mesmo tipo de descontinuidade que Garcia se refere ao mencionar o filme de Godard. Se em *Pierrot le fou* é o reconhecimento da existência da câmera e, por conseguinte, do espectador, que dá ao filme a dimensão de filme, Garcia parece causar o mesmo tipo de impacto ao mencionar que as intervenções do leitor têm consequências em seu texto e ao enfatizar que o poema que escreve é vulnerável a reescritas, reedições e questionamentos. De fato, para Martelo, uma das funções da metalepse ontológica é justamente causar o efeito de “aproximar do mundo do leitor/espectador um dos níveis de realização contemplados na obra” (2016, p. 278), o que acentuaria, em última medida, “uma experiência de recepção que *literaliza* a descrição de Walter Benjamin fez da obra de arte, quando afirmou que ‘ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo de capacidade de retribuir o olhar’ (Benjamin 2006: 142)” (Martelo, 2016, p. 278).

Ao se aproximar da conclusão do poema, retoma-se essa reflexão sobre a importância de propor perguntas aos espectadores/leitores, concluindo o raciocínio acerca de *Pierrot le fou*:

18.
no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard
quando marianne pergunta a ferdinand
“com quem você está falando?”
sua pergunta nomeia a ideia de destinatário
com quem você está falando?
quem está aí? quem está ouvindo?
é um diálogo?
posso perguntar também
quem está falando no filme
ferdinand? marianne?
godard se dirigindo ao espectador?
talvez importe fazer
perguntas (Garcia, 2016, p. 32, negrito nosso)

Discutir os procedimentos cinematográficos utilizados por Godard interessam à poeta como uma maneira de refletir sobre os mecanismos da linguagem. No cinema, a montagem representa esse trabalho com a linguagem, o lugar em que se pensa e se elabora o filme e, portanto, quando essa instância se revela a partir de um deslocamento, de um desvio, de uma escolha do diretor em elaborá-la, o filme para de funcionar apenas no plano ficcional para funcionar também no plano da linguagem. Garcia reflete sobre esses recursos na tentativa de entender como eles se dão na poesia, de investigar as possibilidades de transposição de ferramentas do cinema para a poesia. Ao mesmo tempo em que essa reflexão acontece no plano teórico, ou seja, através da reflexão sobre os procedimentos materializada no assunto do poema, acontece também de forma prática, enquanto a poeta repete esses procedimentos no seu próprio fazer poético.

Em Leila Danziger, por sua vez, a discussão do filme é uma maneira de elaborar o luto que sente pela amiga falecida. A temática do luto já estava presente em seus livros anteriores, principalmente em *Ano novo* (2016), cujo assunto central se desenvolve em torno da organização do apartamento e dos pertences do pai da poeta após sua morte. Sobre esse processo nos poemas de *Ano novo*, Gustavo Ribeiro analisa que há, na obra, uma espécie de fantasmagoria:

se o fantasmático é marcado pela presentificação do que está ausente (atribuindo a ele densidade ontológica) e pela urgência de um retorno sempre incontrolável e intempestivo, é possível dizer que a conversa

que a poeta desenvolve com seus mortos se dá sob o signo cambiável do fantasma: os que se foram não cessam de invadir o presente, ora invocados pela lembrança, ora retornando indefinidamente em meio às atividades de todos os dias, impondo a sua presença e reivindicando o seu lugar no mundo dos vivos (Ribeiro, 2017, p. 7).

Tal processo é perceptível também em *C'est loin Bagdad [fotogramas]*, um passado incessante que retorna o tempo todo para o presente. Em determinados pontos do poema, a poeta muda o tempo verbal de suas reflexões que são, em grande parte, feitas no pretérito, para o presente, como vemos na primeira estrofe da oitava seção:

Você caminha no Cais das Colunas
em direção ao Tejo
parece que vai atravessá-lo
a pé (Danziger, 2018, p. 24)

Nesse momento, é como se a poeta estivesse observando sua interlocutora, convivendo com ela. Mais adiante, ainda, ela observa: “olho de longe a geografia/ que você percorre a pé” (Danziger, 2018, p. 24). É importante observar que, na seção destinada às fotografias, há uma foto em que Valérie Brégaint aparece sorrindo em frente a uma coluna no rio Tejo, em Lisboa, e o tempo verbal no presente poderia representar não a poeta em um convívio com a amiga morta, mas sim observando as fotografias no presente. Sendo assim, a fantasmagoria em *C'est loin Badgad [fotogramas]* acontece também a partir das imagens, visto que tanto as fotografias inseridas no livro quanto as imagens do filme, evocadas a partir da lembrança de Danziger, são responsáveis por essa presentificação da morte em seu cotidiano.

As aproximações que as imagens estabelecem com a morte estão postas desde o surgimento da fotografia e não se limitam apenas à representação das pessoas que já partiram em retratos ou vídeos. José Bertolo e Margarida Medeiros (2020) nos lembram que essa relação se dá também em nível ontológico, já que a presença da morte na fotografia e no cinema acontece de forma dupla, uma vez que ambas as artes possuem

a faculdade de possibilitar a todos os seres a sua preservação, a sua permanência entre os vivos sob a forma de imagem, muito para além do seu desaparecimento bio-físico. Desde modo, as duas artes posicionam-se, esteticamente falando, num plano privilegiado de ligação entre as noções de vida e morte (Bertolo; Medeiros, p. 9, 2020).

Essa possibilidade de “preservação” que o registro visual oferece, especialmente na fotografia, é chamada de “tempo de representação” por Boris Kossoy (2014): em

oposição ao “tempo de criação”, que é o instante efêmero no qual o registro é feito, o “tempo de representação” é o perpétuo, que para sempre exhibe aquele momento capturado. Segundo o autor, “os assuntos e fatos permanecem em suspensão, petrificados eternamente, perpétuos se conservados: peças arqueológicas, cuja poeira do tempo removemos cuidadosamente, na tentativa de descortinarmos as sucessivas camadas que constituem sua espessura histórico-cultural, sua memória” (Kossoy, 2014, p. 135).

Não é em vão que os verbos “congelar” ou “eternizar” sejam associados ao ato fotográfico, como se a câmera, ao capturar uma ação a condenasse a uma rigidez, já que durante muito tempo a exibirá da mesma maneira, enquanto a materialidade fotográfica durar²⁴. Para Susan Sontag, a proximidade entre morte e fotografia parece vir justamente dessa capacidade da segunda em evidenciar a passagem do tempo a partir do registro inalterável do passado. Assim, para ela, a fotografia é um atestado de nossa mortalidade, visto que “as fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes” (Sontag, 2004, p. 44).

Em função dessa possibilidade de a fotografia apresentar um tempo que pode não mais existir, as fotografias desempenham um papel importante na elaboração do luto. Sobre isso, Audrey Linkman (2011) explica que à medida que o processo de luto deixa de ser um fenômeno público para se tornar uma questão privada, a partir do século XX, as fotografias assumem uma função antes destinada aos túmulos, ou seja, se tornam um lugar de rememoração da pessoa que partiu, bem como uma tentativa de comunicação para com ela; a morte passa a ser “um evento associado com a revisão e reapreciação dos números sempre crescentes de fotografias existentes, tiradas durante a vida do falecido” (Linkman, 2011, p. 148, tradução nossa²⁵).

²⁴ É importante destacar que a materialidade fotográfica, seja ela um negativo, uma foto impressa ou fotografia digital, não é tão durável quanto o senso comum costuma acreditar. Conforme nos lembra Didi-Huberman (2018) não podemos falar de imagens sem falar de cinzas: “Nós sabemos bem que cada memória é sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro é ameaçado pelo saque, cada tumba é ameaçada pela profanação. Por esse motivo, cada vez que abrimos um livro — pouco importa se o *Gênesis* ou os *120 dias de Sodoma* —, teríamos talvez que reservar alguns segundos para refletir sobre as condições que tornaram possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Tantos livros e bibliotecas foram queimados. E da mesma forma, cada vez que colocamos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, seu desaparecimento. É tão fácil, tem sido tão recorrente, em qualquer época, destruir as imagens (Didi-Huberman, 2018, p. 34).

²⁵ Do original: “[...] an event associated with the review and reappraisal of the ever growing numbers of existing photographs taken during the deceased’s lifetime”.

Se pensarmos em concordância com Sigmund Freud (2013) e entendermos o luto como o processo no qual há a perda de interesse por tudo que pertence ao mundo externo, tudo aquilo que não auxilia a pessoa a recordar o morto, as imagens, em *C'est loin Bagdad [fotogramas]* auxiliam a poeta a estar em prolongado contato com a amiga falecida, atuando no preenchimento do vazio deixado pela morte de Brégaint. Segundo Georges Didi-Huberman (1998), essa necessidade da humanidade de preencher a ausência dos rostos que não estão mais presentes existe desde a pré-história. Para ele, comparando a forma como nos relacionamos com as imagens hoje com os diferentes rituais realizados com os crânios dos mortos pelos povos para preservar a memória dos que partiram, podemos observar que existe na história uma

maneira sistemática como o rosto ausente volta, de um modo ou de outro — mas sempre de maneira visual — ao lugar que de quem o enfeita para melhor apresentá-lo. Investigar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz (Didi-Huberman, 1998, p. 76).

Ainda de acordo com Didi-Huberman, a utilização dessas imagens na rememoração dos mortos não serve apenas para representar aqueles que já partiram, mas “o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar — isto é, produzir — uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda” (Didi-Huberman, 1998, p. 62).

Ainda nessa perspectiva, cabe retomar o clássico livro *A câmara clara* (2018[1980]), no qual Roland Barthes busca uma essência da fotografia²⁶, a partir de fotografias que despertam interesse pessoal nele. A principal motivação para a escrita da obra é o falecimento de sua mãe e o processo de luto pelo qual o autor passa. Embora essa obra tenha recebido muitas críticas, principalmente no que diz respeito ao conceito do “*isso-foi*”²⁷, a reflexão do autor francês aponta para questões importantes em relação às imagens fotográficas: a capacidade da fotografia de nos conectar com outras possibilidades de interpretação, a elaboração do passado a partir das fotos e a importância das fotografias na constituição de um imaginário cultural e, especialmente, de um repertório pessoal e emocional.

²⁶ Muito criticado por teóricos posteriores, Barthes recusa a fotografia como uma linguagem formal. Para ele, a especificidade da fotografia não está na sua linguagem, mas na dialética entre o sujeito olhado (do campo do *spectrum*) e sujeito que olha (*spectator*).

²⁷ O conceito de *isso-foi* diz respeito ao entendimento que Barthes tem de que há algo do referente que se mantém na fotografia: “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente” (Barthes, 2018, p. 68).

Muitas das reflexões propostas no livro partem de uma foto específica, a qual ele nomeia “Foto do Jardim de Inverno”. A fotografia não está, contudo, reproduzida no livro: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’” (Barthes, 2018, p. 65). Para o autor, aquilo que desperta seu interesse, que o fere e o comove em relação a essa fotografia (seu *punctum*²⁸), diz respeito somente a ele, portanto, não interessaria aos demais. Em *C’est loin Bagdad [fotogramas]* encontramos a subversão desse raciocínio: aqui, as fotografias são reproduzidas²⁹, ainda que o *punctum* delas não seja compartilhado com os leitores, a vida da Brégaint é mostrada a eles, como uma forma de celebrá-la e de transformar a dor pela perda da amiga em poesia, compartilhando-a com os demais. Embora os processos sejam distintos, há algo de barthesiano na expressão poética de Danziger, visto que as imagens interessam à poeta especialmente por seu valor emocional e subjetivo.

Outro aspecto importante no que diz respeito às imagens e ao luto, é o lugar que as redes sociais ocupam nessa relação. No poema de Danziger, percebemos que são as postagens no *Facebook* da amiga que iniciam o processo de rememoração:

Certos dias
os algoritmos
que nos governam
fazem surgir

seu nome

Visito seu perfil –
novos abaixo-assinados
tantas causas
urgentes
aguardam sua assinatura
que não está

Recuo ao nosso tempo em comum – (Danziger, 2018, p. 16)

Além disso, todas as fotografias utilizadas na obra também pertencem à página online de Valérie Brégaint, conforme é informado em nota final do livro. Linkman reflete

²⁸ Barthes opõe o *punctum* ao *studium*. O último seria a dimensão cultural da fotografia, teria como funções informar, representar, surpreender, fazer, significar e/ou dar vontade. Já o *punctum* é a dimensão emotiva da fotografia, detalhe pelo qual a imagem fere o espectador.

²⁹ No livro, há a presença das fotografias de Brégaint, mas não há fotogramas retirados do filme *C’est loin Bagdad*. Desse modo, há ainda um paralelo sendo estabelecido entre a falta do filme e a morte da amiga. De modo similar, Barthes parece enfatizar, no gesto de não reprodução da “Foto do jardim de inverno”, a ausência de sua mãe.

a galope cavalos

e seu filme

disperso
em fotogramas
encriptados
em nossas redes
de rumores (Danziger, 2018, p. 27).

Assim, não interessa o fato de *C'est loin Bagdad* jamais ter sido lançado e não ter alcançado repercussão. Da mesma maneira que escolhe compartilhar as fotografias como forma de divulgar ao mundo a vida de Brégaïnt, ao utilizar o filme como eixo central de seu livro, Danziger dá visibilidade à história e ao trabalho da cineasta, reposicionando, inclusive, a importância social que a artista tem, proporcionando a ela postumamente o reconhecimento que nunca teve em vida. Dessa forma, a poeta propõe a materialidade do livro como local de rememoração da amiga falecida, terreno fértil para lidar com seus próprios processos de luto, bem como espaço de reposicionamento das imagens, tanto daquelas que estavam nas redes sociais destinadas a se tornarem obsoletas quanto àquelas pertencentes ao filme que, agora, tem novo alcance — não de espectadores, mas de leitores que têm a oportunidade de pensar e criar novas narrativas a partir das reflexões líricas de *C'est loin Bagdad [fotogramas]*.

Em “Blind light”, o processo parece ser o oposto: não é o poema que redimensiona o filme de Godard, mas o filme que possibilita à poeta que pense sobre a poesia, gerando reflexões sobre seus usos, sua composição, suas aproximações com outros gêneros. É através da intermedialidade que Garcia busca a compreensão de seus próprios processos e práticas enquanto poeta, comparando-os e aproximando-os de outros artistas. Sua poesia está, constantemente, testando os limites do poético. Nesse sentido, é importante retomar o nome do livro no qual o poema “Blind light” se insere, *Um teste de resistores*, bem como os vocábulos “teste, ensaio”, que aparecem repetidamente no poema “O poema no tubo de ensaio” de *parque das ruínas*. Sobre esse uso, Frias reflete:

A palavra “teste” é sem dúvida uma das mais importantes do livro, mas a verdade é que, para além de propiciar a retomada de referências cruciais para Marília Garcia como as de Charles Bernstein ou Emmanuel Hocquard, com os seus testes de poesia e de solidão, há através dela (da palavra “teste”) a revelação de uma arte poética em diálogo com a crítica e a teoria (“será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?”; “se eu pudesse usar como subtítulo para o poema/ a palavra ‘ensaio’/ poderia lê-lo como um livro de ensaios?”), que não

deixa de ser uma arte poética em diálogo com o mundo: ensaiar uma “leitura do mundo”, lê-se em versos sobre Montaigne e Hocquard” (Frias, 2018, p. 92).

Tendo a palavra “ensaio” essa dupla conotação, de teste/tentativa e de um gênero acadêmico e literário, acreditamos que Garcia executa os dois: mede os limites da linguagem, seja ela poética ou visual – fotográfica e cinematográfica – através de um procedimento que se aproxima muito da pesquisa acadêmica, utilizando inclusive de práticas que são próprias da crítica e da teoria literária, como as referências constantes a teóricos, as comparações entre poetas e artistas e a reflexão sobre a escrita poética.

Ao enfatizarmos essas diferenças, não queremos dizer que para Danziger o poema seja transparente, que não haja reflexão sobre a composição poética em sua lírica, afinal, como vimos em “C’est loin Bagdad”, a poeta mobiliza uma discussão sobre os motivos pelos quais escreve e sobre a função da poesia, “escrevo pela década/ incompleta”. Vimos também, no subcapítulo anterior, Danziger explicitar nos poemas os mecanismos pelos quais ressignifica a linguagem jornalística na linguagem lírica, outro exemplo da autorreflexão em sua poética. Em *C’est loin Bagdad [fotogramas]*, contudo, as imagens tecem a trama que entrelaça vida e morte, ficção e realidade. Como peças fundamentais para lidar com a morte de alguém querido, elas preenchem o presente como lembretes constantes de um passado impreciso e distante.

De modo similar, enfatizar os testes de Garcia a respeito da linguagem não anula a subjetividade que está presente em “Blind light”. Esse poema, como muitos outros de Garcia, tem uma perspectiva bastante pessoal e traz o eu da poeta de forma intensa. Em diferentes momentos, ao longo das 24 partes do poema, há relatos pessoais das experiências de Garcia: sua mudança para São Paulo, sua experiência com a escrita e publicação de livros anteriores, diálogos que teve em eventos, encontros de escritores, entre outras cenas de sua vida que decide compartilhar com o leitor. Todas essas vivências, contudo, parecem convergir para a discussão acerca da composição poética e da recepção do poema na contemporaneidade, os processos da escrita e seus paralelos com outras artes.

Essa diferença entre as poetas é reforçada pela interlocução que é estabelecida em cada um dos poemas. Em “C’est loin Bagdad”, o “você” escolhido por Danziger revela o diálogo com a amiga morta, é a ela que a poeta se dirige, como se o poema pudesse ser o lugar para concretizar as conversas que nunca teve com Brégaint: “recuo ao nosso tempo em comum” (Danziger, 2018, p. 16). Em “Blind light”, como vimos, Garcia utiliza das

metalepses como recurso para trazer o leitor para o texto, então embora não haja um interlocutor explícito nesse poema, os diálogos com eles são trazidos ao texto através dos relatos de perguntas que esses fizeram a ela em momentos anteriores. Em ambos os poemas, entretanto, o diálogo que vai ser mais pujante é aquele que é estabelecido com os filmes, afinal, é a partir deles que as reflexões, em Danziger sobre a morte e o luto, em Garcia sobre a própria poesia, ocorrem.

É em função desses objetivos tão diferentes para a utilização das imagens que mais uma distinção entre os poemas se apresenta. No poema de Garcia, vimos que há a écfrase de *Pierrot le fou*: como a poeta tem a intenção de discutir aspectos técnicos do filme relativos à montagem, é essencial que ela situe o leitor nas características que deseja enfatizar, mesmo que facilmente se tenha acesso ao filme do Godard. Já em “C’est loin Bagdad”, observamos que mesmo que o filme não esteja acessível, Danziger opta por não descrevê-lo ao leitor. Essa decisão torna o plano narrativo do poema mais verossímil, afinal, em diferentes momentos a poeta deixa subentendido que não lembra do filme com detalhes, há, ao longo dos versos, a sugestão da distância, da memória desarticulada; sendo assim, um eu que fosse capaz de descrever e detalhar esse filme, não soaria crível.

Apesar disso, Danziger escolhe fazer, nesse livro, uma combinação de mídias; inclui imagens tanto no começo como no fim do livro. Essa inserção parece atender ao objetivo de preencher as lacunas da memória que são reconhecidas pela poeta. As imagens não atuam aqui como evidência ou prova de algo que aconteceu, como memórias eficazes dos tempos remotos; pelo contrário, são vestígios borrados do passado que somente adquirem sentido quando organizadas poeticamente, quando elaboradas e reposicionadas pela poeta. Não é, portanto, em vão, o fato de o título do livro repetir o nome do filme, porém utilizando a variação “[fotogramas]”: esses se diferenciam de fotografias por serem frames de um vídeo e, reproduzidos juntos, logo, os fragmentos somente adquirem significado a partir da relação com os demais e da reprodução adequada deles. Na seção 1.1, chamamos atenção para o fato de Danziger não inserir em seu poema as imagens que menciona, em uma posição contrária à efusão de imagens encontrada na esfera do jornal. Aqui, o movimento é oposto: há escassez nas imagens, a poeta está distante do filme e a amiga já não está mais presente. Encontramos, assim, a perspectiva didi-hubermaniana que apontamos, a tentativa de achar um lugar para poetizar essa ausência, especialmente para aquelas fotos que poderiam se perder no fluxo das redes sociais.

Já em “Blind light” não há combinação de mídias, procedimento que depois viria a ser importante, em *parque das ruínas* (2018), visto que, conforme discutido na seção

anterior, nessa obra é importante para a poeta apontar a repetição do cotidiano, a banalidade e a exaustão dos procedimentos e, por isso, a materialidade das imagens contribui para a construção do *infraordinário* proposta por ela. No poema “Blind light”, a poeta está “testando”, propondo perguntas sobre as proximidades da linguagem cinematográfica com a linguagem poética. É possível fazer o que se faz no cinema, no poema? No que cinema e poema se aproximam? Optar, assim, por não utilizar as imagens do próprio filme, possibilita à poeta que explore os limites da linguagem verbal, que tente repetir os procedimentos cinematográficos na esfera do poema e, nesse sentido, as referências intermidiáticas são essenciais para que Garcia concretize suas investigações.

[Testar a poesia]

Ao longo das análises propostas neste capítulo, vimos que a poesia de Leila Danziger e a de Marília Garcia se apresentam como locais férteis para a reflexão acerca dos procedimentos poéticos e imagéticos. Com o propósito de entender qual a compreensão sobre a poesia que, em processo autorreflexivo, estava presente nos poemas das duas poetisas, investigamos, em 1.1, a leitura do cotidiano através das fotografias como matéria de poesia e, em 1.2, a proposição do poema como lugar de discussão e interpretação da linguagem cinematográfica.

Em Leila Danziger, foi possível depreender que, apesar de todos os processos intermidiáticos presentes em sua poética, o poema ainda parece estar colocado como elemento central, de maior importância. Vimos, em “Fato bruto”, a colocação da linguagem poética como instância capaz de ressignificar as imagens jornalísticas que, por princípio do próprio meio, são facilmente ignoradas e esquecidas. No poema, contudo, essas imagens se tornariam perenes, já que estabelecem outro tipo de relação com o leitor, uma de que independeria da insensibilização ocasionada pelo cotidiano. O poema seria responsável por “salvar” as imagens, colocando-as em contexto poético. De modo similar, em “C’est loin Bagdad”, vimos o poema como responsável por reposicionar um filme que não teve repercussão pública, que não foi publicizado e que, agora, tem a oportunidade de chegar ao público pela primeira vez. Assim, mais uma vez, a compreensão do poema como uma instância redentora pode ser inferida nessa leitura.

Na poesia de Garcia, em seu turno, poesia e outras mídias parecem ocupar um lugar mais igualitário, não encontramos a tematização da poesia como um horizonte de ressignificação de outras linguagens e meios. Apesar de em “parque das ruínas” haver uma ênfase naquilo que as imagens não são capazes de capturar, a escrita não aparece como solução definitiva para a apreensão da realidade, mas, em forma de pergunta, a poeta pondera se o poema teria, afinal, alguma função diferente daquela cumprida pelas imagens. Em “Blind light”, esse exercício comparativo entre poema e imagem parece se tornar ainda mais evidente. Nesse poema, como vimos, Garcia está identificando elementos da linguagem cinematográfica e tentando encontrar seus correspondentes na linguagem poética. O poema é o local no qual processos filmicos serão problematizados, texto verbal atua como crítica do filme, local para pensá-lo e elaborá-lo. O objetivo dessa reflexão não é, todavia, simplesmente comentar o filme ou resenhá-lo, mas sim propor exercícios reflexivos sobre a sua linguagem e testar, até que ponto, essas linguagens podem ser compartilhadas entre as duas mídias.

Nas duas poetas, então, vimos a utilização da intermedialidade como ferramenta para pensar a própria poesia. Embora tenhamos encontrados raciocínios diferentes — em Danziger, o poema assume uma aura poética que o coloca em posição superior às demais mídias, em Garcia todas as mídias estariam em posição mais igualitária —, as duas poéticas desenvolvem aquilo apontado por Pucheu (2014): a poesia pensando a própria poesia, repensando a si mesma, identificando e testando seus limites. Esses testes se dão, em ambas as líricas, a partir da aproximação com o visual, a intermedialidade é a ferramenta que permite que a autorreflexão se desenvolva.

2 As imagens na apreensão do tempo

Em 2006, na aula inaugural do curso de Filosofia Teorética da Faculdade de Veneza, Giorgio Agamben propunha algumas definições para *ser contemporâneo*, que posteriormente seriam publicadas no livro *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009). Nesse texto, o filósofo italiano vai chamar atenção especialmente para a relação que o artista e/ou pensador contemporâneo estabelece com o seu tempo, como o enxerga, o assimila e o interpela. Para Agamben, então, a contemporaneidade é “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (Agamben, 2009, p. 59). Isso não significa, está claro, que o poeta contemporâneo será aquele que tematizará e abordará o tempo presente em uma tentativa de apreendê-lo, mas que será capaz de estabelecer relações com a história, segundo ele:

[o contemporâneo] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (Agamben, 2009, p. 72).

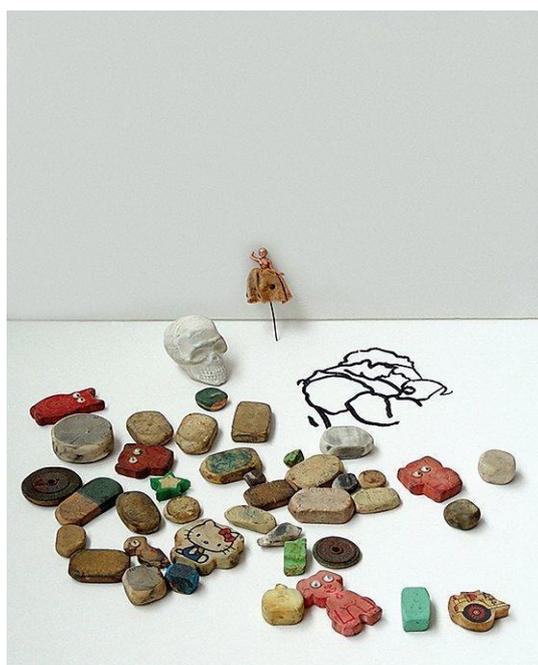
Certamente, a preocupação com a compreensão do tempo presente, da história e do passado não é uma característica apenas da poesia produzida no século XXI — como Agamben destaca, o tempo é sempre contemporâneo para aqueles que nele vivem. Nos interessa, no entanto, esse recorte, a partir das poéticas escolhidas para o desenvolvimento do presente trabalho. Neste capítulo, esperamos, sobretudo, identificar como as imagens contribuem na elaboração e apreensão do tempo, presente e passado, que está sendo construída por Leila Danziger e Marília Garcia. Além disso, buscamos entender como as imagens são evocadas e trazidas aos poemas quando eles discutem a passagem do tempo, as lembranças, os deslocamentos imaginados e reais.

2.1 “Como ver o instante passando”: um olhar para o tempo presente

A presente seção busca investigar como Marília Garcia e Leila Danziger abordam as questões relativas ao presente, à rotina e ao cotidiano, bem como entender de que maneiras as imagens contribuem na apreensão do hoje e do agora proposta pelas duas líricas. Sendo assim, em Leila Danziger, refletiremos sobre a impermanência, a efemeridade e a entropia, a partir principalmente da referência ao artista Robert Smithson no poema de mesmo nome e, em Marília Garcia, veremos o deslocamento, a apreensão do instante e a presentificação conforme colocadas nos poemas “Classificação da segura” e “pelos grandes bulevares”.

Toda obra de Leila Danziger, poética e artística, perpassa a temática da impermanência e da efemeridade das coisas. Luiz Cláudio da Costa, a respeito da exposição *Todos os nomes da melancolia*, posteriormente publicada como livro em 2012, comenta: “Debret, Tarsila, balangandãs, cadernetas, jornais, louças, livros, fotografias, jornais – todos submetidos à impermanência imperiosa do tempo” (Costa, 2012, p. 71), fazendo referência à poética sobre a fragilidade da qual Danziger se utiliza. A imagem abaixo, pertencente à série *Leituras da melancolia*, posteriormente utilizada como capa do livro *Três ensaios de fala* (2012), aponta para essa conversa entre permanência e impermanência.

Figura 6 — “Os que vivem à beira da dissolução”



A obra “Os que vivem à beira da dissolução” utiliza objetos esquecidos, se constituindo principalmente de borrachas escolares, artefatos que por remeterem à infância sugerem uma leitura relativa à passagem do tempo. Há algo de polissêmico, entretanto, na imagem das borrachas sujas que contrastam com o fundo branco: ao mesmo tempo em que indicam certa efemeridade, essas borrachas são também representativas daquilo que fica apesar do tempo, sobreviventes, ainda que em um canto qualquer. Talvez por isso o título da obra seja “Os que vivem à beira da dissolução”, remetendo a essa dicotomia entre ser quase apagado – características das borrachas que, ao apagarem a escrita à lápis, apagam a si mesmas –, mas perdurar apesar do passar dos anos, compondo agora uma obra de arte.

No poema “Robert Smithson”, de *Três ensaios de fala* (2012), há uma série de reflexões sobre o fazer fotográfico e seus usos culturais e artísticos, a partir das referências ao artista Robert Smithson, que se entrecruzam com as referências acerca do próprio processo artístico de Danziger. O poema, desde seu título, coloca em evidência um local de diálogo: nele encontramos o nome do artista e fotógrafo norte-americano, conhecido pelo seu trabalho com *land art*, tipo de arte que utiliza a natureza enquanto cenário ou enquanto material para elaboração artística. A produção de Smithson vai, constantemente, mobilizar a reflexão sobre o tempo, através, especialmente, da irreversibilidade da matéria (entropia), conforme veremos a seguir.

Em Marília Garcia, a discussão sobre o tempo e as formas de apreendê-lo também se dá se forma visual e a poeta utiliza de um léxico fotográfico/cinematográfico para elaborar sua reflexão. Em sua lírica, há uma busca por dispositivos que sejam capazes de fazer a mediação do instante – para além de registrá-lo, esses dispositivos auxiliariam também na leitura do hoje e na compreensão do momento vivido. No poema “parque das ruínas”, Garcia explicita uma pergunta que parece ser norteadora de toda sua poética: “seria possível furar o presente/ com o olho da câmera?” (Garcia, 2018, p. 37). Essa busca pelos dispositivos que mediam a leitura do agora, da rotina e do cotidiano está presente desde o primeiro livro de Marília Garcia, *20 poemas para o seu walkman* (2007), cujo título já evidencia um dispositivo sonoro. Para Joana Frias, a poética desse livro

instaura de imediato um regime distinto de relação com a matéria verbal, ao substituir o acto de leitura por um acto de audição, por um

lado, e ao converter a imobilidade do leitor que se deixa transportar graças à deslocação do eléctrico na mobilidade do ouvinte que, explorando o seu literal estatuto de *walkman* ou *walkwoman*, pratica uma espécie de *flânerie* contemporânea (Frias, 2015, p. 146).

A presença da oralidade³¹, assim, vai ser um elemento central nos poemas desse livro, na maneira como a poeta enxerga o tempo presente. Apesar disso, o visual é também um componente importante na mediação entre o eu e a percepção do tempo, como podemos observar abaixo no poema “Classificação da segura”:

I.
agora já é quase amanhã mas queria
dizer apenas que é muito
tarde: acrescentar quatro horas ao relógio
indica que já é depois. lá é sempre
depois. parecia um nome
italiano com aquele som ecoando e a
resposta em outra língua mostrava
a cor das linhas no mapa, “é lilás”, para
não dizer algo preciso
para não terminar: *com ela*
saio cedo todos os dias. fico de
vez em quando escondido
no porto. tomarei
o transmediterrâneo e comerei
calçots,
até chegar o instante antes
do instante, momento em que vê o relógio
e diz: *não*. já conhece todos os erros
do sistema e a retina derretendo
sempre que levanta
para sair dali.
(precisão é o retângulo do degrau
inferior.)

II.
alguém que não consegue se mover
e uma semana de vozes cortadas, deve

³¹ É importante observar, conforme refletiu Celia Pedrosa (2010) que “a referência à oralidade não carrega, de nenhum modo, nostalgia de um valor comunitário pré-industrial, nem tampouco de um valor messiânico-pedagógico caracteristicamente burguês, como em algumas manifestações da poesia moderna e mesmo contemporânea. Nela o endereçamento tem como suporte agora uma voz que reproduz a escrita tipográfica, e se quer reproduzida por sua vez numa prótese técnica da boca e do ouvido. A oralidade se mostra, nesse caso, um dado dúplice, não só porque integra corporeidade e tecnologia, mas por representar um empenho de comunicabilidade e compartilhamento que implica, por um lado, uma recepção isolada, individualizada e individualista, e, por outro, uma reprodutibilidade potencialmente ampla, global, errática” (Pedrosa, 2010, p. 36).

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.

ver a paisagem
sem ela e precisar o tamanho da ausência
com poucos dados – sabe que as baleares ficam
do outro lado do mar, que custa chegar
anos depois e dizer. ergue os olhos para
fixar o que tem ali e não perder
de vista a secura (Garcia, 2007, p. 46-47).

A primeira parte do poema traz reflexões sobre o horário em diferentes lugares geográficos, sugerindo que a poeta está comparando a percepção do tempo em dois países distintos: “acrescentar quatro horas ao relógio/ indica que já é depois. *lá* é sempre/ depois” (grifo nosso). O “*lá*” ao qual Garcia se refere parece ser o espaço estrangeiro, cerne deste poema. A observação sobre as diferenças de fuso-horário revela a preocupação da poeta com os modos de apreensão do tempo através do lugar, especialmente ligada ao trânsito e à viagem. Conforme Pedrosa, neste livro há a consolidação de uma forma de movimento na lírica de Garcia “para em que tudo se desloca incessantemente, em viagem e em torno da ideia de viagem – lida, lembrada, planejada, sonhada, e assim mesmo também vivida em ato” (Pedrosa, 2010, p. 37). É nesse sentido que a percepção do horário através da comparação “*lá* é sempre depois” se torna significativa aqui, visto que a referência ao lugar de origem ainda é importante para a compreensão do lugar atual.

O convívio entre o sonoro e o visual está bastante marcado já nessa primeira parte do poema. A importância do olhar para a percepção do tempo fica evidente ao longo dos versos: “momento em que *vê* o relógio”, “a *retina* derretendo” (grifos nossos). É através do olhar que a poeta reconhece o espaço e, por conseguinte, atribui sentido ao modo como o tempo transcorre nele. O som é também elemento importante aqui: “parecia um nome/ italiano com aquele *som ecoando* e a/ resposta em outra língua mostrava/ a cor das linhas no mapa, ‘é lilás’, para/ não dizer algo preciso” (grifo nosso). Nesses versos, contudo, a audição é aquilo que conduz a poeta ao visual, à cor das linhas no mapa, ou seja, à representação cartográfica do lugar que a poeta elabora.

Já no poema “Robert Smithson”, de Danziger, a referência ao visual se constitui de maneira diferente. Nele, não é exatamente o léxico imagético que é mobilizado, mas há referências intermediáticas a obras específicas do artista norte-americano Robert Smithson: *The monuments of Passaic* (1967), produzida em Nova Jersey e *Spiral Jetty* (1970) no Great Salt Lake em Utah. As referências a essas obras estão intercaladas, ao longo dos versos, com alusões à vida e à morte de Smithson, como é possível ver abaixo, no poema completo:

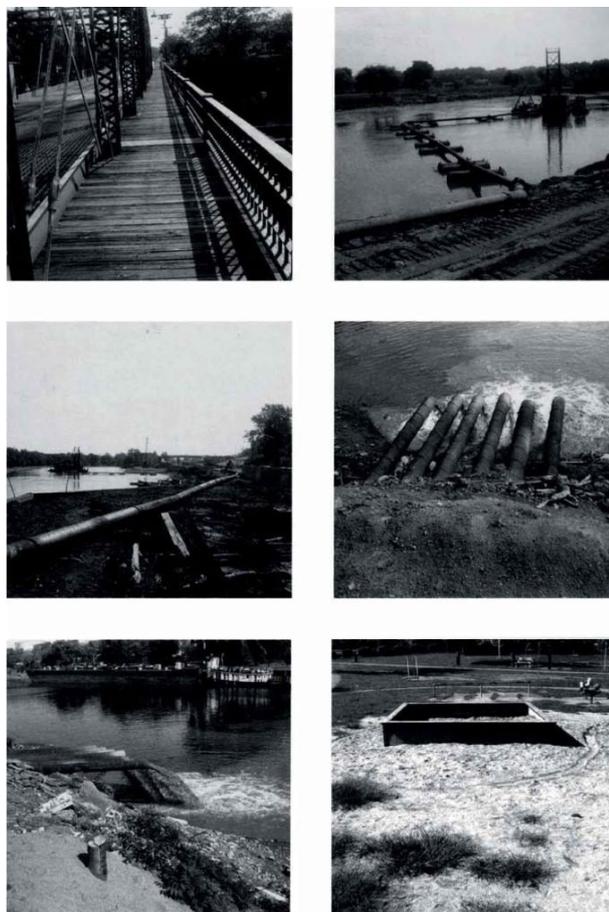
1
O ônibus atravessa as ruínas
do que já nasceu em escombros.
Smithson sobrevoa – em desastre – Amarillo, no Texas.
Por sorte, havia descido do ônibus num subúrbio de New Jersey
e identificado: o monumento-viaduto, o monumento-poça
o monumento-draga-com-cano-e-pontões.
De subúrbio a subúrbio, nada a recordar.
E isso, ao menos, todos temos em comum
– entropia e nenhum sentido –
senão imagens de imagens
fotografias compulsivas
e redes de rumores.

2.
Smithson toma o helicóptero para Utah.
No lago de ciclones,
a espiral de basalto é um monstro
que submerge
e ressurgue
ao sabor das marés
carregada de detritos em águas vermelhas
de protoplasmas modernistas.
Pollock está lá, em vertigem lúcida
ele nada no turbilhão
enquanto Kiefer cata restos
de girassóis queimados
e fósseis de areia do futuro.
Os três entregues
ao mais intenso
transtorno
dos sentidos (Danziger, 2012, p. 22-23).

Em sua primeira parte, identificamos a obra *The monuments of Passaic* quando o poeta se refere a monumentos, nos versos quatro a sete: “Por sorte, havia descido do ônibus num subúrbio de New Jersey/ e identificado: o monumento-viaduto, o monumento-poça/ o monumento-draga-com-cano-e-pontões./ De subúrbio a subúrbio,

nada a recordar.”. A obra referida reúne seis fotografias feitas por Smithson durante uma visita ao interior de Nova Jersey, Passaic, sua cidade natal. A região, ainda em desenvolvimento, possuía uma série de espaços em construção, o que chamou atenção do artista, de acordo com o que ele relata posteriormente em ensaio intitulado “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey”: “Passaic parece cheia de ‘buracos’, comparada com a cidade de Nova York, que parece compacta e sólida, e esses buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados” (Smithson, 2012, p. 165). Vemos nas fotos aquilo a que o poema se refere: o monumento-viaduto, o monumento-poça, o monumento draga-com-cano-e-pontões:

Figura 7 — The monuments of Passaic



Fonte: Robert Smithson, 1967. *The National Museum of Art*. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/>

Merece destaque a escolha da palavra “monumento”, tanto na obra de Smithson quanto no poema de Danziger. Monumentos³² são, geralmente, estruturas que foram criadas para enaltecer a memória de alguém ou algo, espécie de celebração à história de um acontecimento ou pessoa. Smithson subverte o uso da expressão: seus monumentos são espaços e construções comuns da cidade, uma ponte, um ducto de água, uma caixa de areia. No sétimo verso do poema, a poeta reflete sobre isso: “De subúrbio a subúrbio, nada a recordar”, enfatizando que, nas fotos de Smithson, não há nada de memorável ou extraordinário.

Os “monumentos” de Smithson referenciados por Danziger são da ordem do *infraordinário*, conceito de Georges Perec e objeto constante de reflexão na poesia Garcia. Conforme já discutimos no capítulo 1, o *infraordinário* pertence à categoria do aleatório, do qualquer, daquilo que não foi cooptado pelo sensacionalismo das tragédias noticiadas nos meios de comunicação. Nesse sentido, a menção das fotografias de locais e construções da cidade que passariam despercebidos cotidianamente aproximam a lírica de Danziger das reflexões propostas por Garcia, especialmente aquelas elaboradas em “parque das ruínas”, nas quais, a partir do exercício fotográfico da *Pont Marie*, vimos um procedimento similar de trazer para o espaço do poema imagens de lugares que, a priori, não teriam nada de extraordinário. Naquele momento, observamos que as fotos do “diário sentimental da pont marie” incluíam o movimento incompleto, o gesto inacabado, tudo aquilo que pertenceria ao banal e aos pequenos gestos.

Em seu ensaio, Smithson vai deixar sugerido que é o fato de ele estar com uma câmera, que o faz ver as coisas de maneira diferente, trazendo o *infraordinário* para o campo de visão. Ao refletir sobre *The monuments of Passaic*, ele afirma que há um tipo de luz específica naquela cidade. Ele olha para os lugares de Nova Jersey com atenção aos detalhes que são modificados por essa luz, já que ela “cinematiza o local”. Mesmo que o lugar, por si próprio, não merecesse registro, o artista, ao se colocar na posição de fotógrafo, percebe as nuances da luz e das cores naquele lugar:

O ônibus passou sobre o primeiro monumento. Puxei a campainha e desci na esquina da Union Avenue e River Drive. O monumento era uma ponte que ligava o condado de Bergen ao condado de Passaic. A luz do sol do meio-dia cinematizou o local, transformando a ponte e o rio em uma imagem superexposta. Fotografar com a minha *Instamatic 400* foi como fotografar uma fotografia. O sol tornou-se uma lâmpada

³² Na seção 3.2, iremos discutir de forma mais aprofundada a função dos monumentos na poesia de Danziger, a partir de poemas do livro *Cinelândia*.

monstruosa que projetava uma série de "fotos imóveis", através da minha *Instamic*, em meus olhos (Smithson, 1967, p. 2).

Além disso, é importante para essa discussão apontar que o tempo do *infraordinário* é o do instante. No livro *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense* (2016), Perec busca fazer um inventário detalhado de tudo que acontece a cada instante – que o olho consegue capturar – nos locais eleitos por ele. Segundo o autor, grande parte do que existe na cidade (no caso de seu livro, Paris) já foi fotografado e registrado, mas o que ele busca é “aquilo que em geral não se nota, o que não tem importância: o que acontece quando nada acontece, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens” (Perec, 2016, p. 17). Essa descrição minuciosa de todos os pormenores de um local distende o tempo, faz com que um instante seja repleto de pequenos detalhes.

Ao retomarmos o poema “Classificação da *secura*”, notamos que, embora o termo *infraordinário* não seja explicitado como em outros poemas de Garcia, a ênfase na categoria do instante está presente: “até chegar o instante antes/ do instante/ momento em que vê o relógio”. A nomenclatura do instante é bastante imprecisa e não auxilia a fixar uma hora determinada, porém, vincula novamente o pensamento de Garcia a uma lógica cinematográfica. Embora tenha sido com a fotografia, na esteira da pintura, que a noção de instante se desenvolve (Aumont, 1993), é com o cinema que se alteram os dados da representação deste instante, “por um lado, ao permitir a representação de um acontecimento, sem ter de recorrer à tradução desse tempo através de um de seus instantes – por outro lado, ao multiplicar os instantes quaisquer” (Aumont, 1993, p. 234).

O procedimento de distensão do tempo é importante para Garcia, uma vez que o associamos ao efeito de câmera lenta. Como pontuado por Frias, há na lírica garciana “uma intencional estética do *ralenti* que parece sustentar a absoluta necessidade da desaceleração rítmica das imagens, que assim podem reconfigurar a experiência da temporalidade mediante um procedimento especificamente filmico” (Frias, 2015, p. 134). O efeito de câmera lenta é tão significativo para a poética de Garcia que vai ser, inclusive, título do livro posterior da autora, publicado em 2017.

A técnica de câmera lenta é mencionada na segunda parte de “Classificação da *secura*”: “e uma semana de vozes cortadas, deve/ se acostumar aos movimentos em câmera/ lenta,”. Mais uma vez, o que se evidencia é o fato de a adaptação ao espaço estrangeiro ser perpassada pelos sons e pela visão. Assim, o modo como as pessoas se movimentam, alheios à poeta, são representados em uma velocidade diferente dos movimentos feitos por ela, estão em câmera lenta e, portanto, também dizem respeito a

uma reflexão sobre a percepção do tempo. Como bem nos lembra Frias (2015), a nomenclatura *câmera lenta* é equivocada, já que a técnica utilizada para a realização desse movimento é exatamente oposta: para que a reprodução se dê de forma desacelerada, é preciso que a captura da imagem seja feita em velocidade maior que a normal – se o convencional é que se capture vinte e quatro frames por segundo, para um vídeo em câmera lenta seriam captados, pelo menos, cento e vinte frames por segundo, dessa maneira, ao reproduzir mais frações do movimento, tem-se a sensação de que o tempo é retardado. Desse modo, ao assistir um vídeo em câmera lenta, conseguimos precisar detalhes que não seriam perceptíveis em uma reprodução normal, vemos o *infraordinário*, as inúmeras frações de um mesmo acontecimento.

No poema, os movimentos são visualizados em câmera lenta porque a forma de habitar esse novo espaço não é familiar; a poeta é “alguém que não consegue se mover”, que precisa se adaptar “à descida pela escada em espiral” e, portanto, desacelera a realidade para apreendê-la. Percebemos, assim, que Garcia lê a realidade como se fosse um filme, do qual não é mera observadora, é também diretora, roteirista, montadora e, para “ver a paisagem”, ela “recorta os sons de cada/ quarto” e “ergue os olhos para/ fixar o que tem ali”. Na mesma perspectiva, as referências ao tempo que são feitas não são precisas: “quase amanhã”, “muito tarde”, “sempre depois”. Os advérbios que definem os horários poderiam atuar como marcadores narrativos que auxiliariam a situar o leitor dentro do tempo do poema; contudo, não há uma contextualização do início dos acontecimentos, dessa forma, eles acabam por enfatizar apenas a sensação de desorientação vivenciada no espaço estrangeiro.

É importante enfatizar que o instante proposto por Garcia é o instante do fotograma, como já discutido no capítulo 1. O que interessa aqui não é o instante decisivo de certo tipo de fotografia, mas sim o registro do movimento que se dá a partir da captura de uma sucessão de instantes sequenciais. No entanto, conforme reflete Aumont, o cinema é, contraditoriamente, também o dispositivo que vai anular o sentido do instante em prol do movimento como um todo: “o filme (no sentido material: a película) é uma coleção de instantâneos – mas a utilização normal desse filme, a projeção, anula todos esses instantâneos, todos esses fotogramas, em prol de uma única imagem em movimento” (Aumont, 2012, p. 234). Ora, se a reprodução normal de um filme anula a individualidade do instante, a reprodução em câmera lenta ao multiplicá-los, cria a ilusão de que é possível ver por mais tempo cada um dos instantes, ampliando a duração da ação e distendendo o tempo. Nesse sentido, a preferência da poeta pelo procedimento de câmera lenta sugere

uma tentativa de leitura mais completa ou detalhada do tempo enquanto ela está em um local que não conhece bem.

No poema “pelos grandes bulevares” do livro *Câmera lenta* (2017), vamos ver a reiteração dessa lógica, a partir da reflexão da poeta sobre o efeito de *fast forward*:

[*do lado de dentro*]

o que ela vê quando fecha
os olhos? linhas sinuosas, um mapa
feito à mão, parece uma pista vista de cima —
os campos cortados ou poderia ser
uma sombra riscando o verde quando passa
lá no alto.

o que ela vê quando
olha em linha reta tentando
descrever

a garota que conheceu no café?
a transformada de
wavelets ou um peixe-lua-
-circular em uma região abissal.
não é nada abissal
estar nesta superfície,
você quis dizer *de vidro? esférico?*
ou um animal marinho em miniatura:
um polvo de 1 mm?

o cinema é 24 vezes
a verdade por segundo. este segundo
poderia ser 24 vezes a cara dela
quando fecha os olhos e vê.

[*de fora*]

não é por falta de repetição, mas não
encontrava a palavra exata.
o que ela vê não sabe e tudo fica tremido
se *fast forward*.
agora fecha os olhos para
entender, para ir mais
devagar.

não se perde alguém por duas
vezes, era o que achava
mas a essa altura chego no mesmo terminal
duas semanas depois e a cena se
repete.
— *você está tendo um problema*
de realidade, ele cochichou.
— qual é o desastre desta vez?

o que ela vê ao abrir a

claraboia? ao bater aquela foto da
ponte ou quando lê
a legenda:
“nos abismos a vida é submetida
ao frio, escuridão, pressão.
oito mil metros de profundidade”
uma montanha
ao contrário (Garcia, 2017, p. 19-20).

Câmera lenta (2017), desde seu título, deixa explícito que o tempo no cinema é uma das questões centrais para sua composição. Os exercícios de aproximações entre poesia e outras mídias ganham destaque nessa obra que procura enfatizar os processos, o entrelugar e a autorreflexão. O poema “pelos grandes bulevares” tem como eixo central sua pergunta de abertura: “o que ela vê quando fecha/ os olhos?”. O paradoxo de fechar os olhos e ver, que percorre o poema, se transforma na segunda parte, quando a pergunta se torna: “o que ela vê não sabe e fica tudo tremido/ se *fast forward*”. O procedimento de *fast forward* não é exatamente o oposto de câmera lenta, visto que é mais comumente uma aceleração na reprodução e não na gravação, mesmo assim, no poema, atua como seu contraponto, uma vez que a poeta que antes via os movimentos desacelerados, agora os enxerga em uma reprodução mais rápida, a ponto de tudo ficar “tremido”. Garcia precisa desacelerar para observar, “agora fecha os olhos para/ entender, para ir mais/ devagar”. Outra vez, a realidade que não consegue apreender “você está tendo um problema de realidade” se impõe e, para ser compreendida, passa pelo viés cinematográfico: “e a cena se/ repete”.

Ainda, é relevante observar que as duas partes que compõem o poema “pelos grandes bulevares” são antecedidas por inscrições entre colchetes. Essas inscrições, “[do lado de dentro]” e “[de fora]”, remetem aos cabeçalhos dos roteiros cinematográficos que usualmente indicam se a cena a ser gravada é interior ou exterior, assim, as etapas de pré-produção também são trazidas para o universo lírico. Nessa perspectiva, a pergunta central “o que ela vê quando fecha/ os olhos?” causa estranhamento, porque rompe com as expectativas iniciais de que o poema seguirá os padrões de um roteiro. Nos roteiros, descreve-se apenas aquilo que pode ser filmado, ou seja, aquilo que pode ser mostrado através de imagens. Não interessa, para esse gênero textual, saber o que a personagem pensa ou vê ao fechar os olhos, no roteiro estaria descrita apenas a ação de fechar os olhos. Essas distinções são importantes para observarmos que, embora a poética de Garcia tenha muita afinidade com os gêneros cinematográficos, suas produções ainda se tratam de

poemas. A intermedialidade acontece, nos dois poemas selecionados, enquanto referência intermediária e não enquanto combinação de mídias, ou seja, em “pelos grandes bulevares”, bem como em “Classificação da segura”, vemos a presença constante do diálogo com o cinema, mas não encontramos elementos da mídia cinematográfica incluídos nas materialidades dos poemas.

Nos versos finais da primeira parte de “pelos grandes bulevares”, lê-se os seguintes versos: “o cinema é 24 vezes/ a verdade por segundo”. Nesse poema, a instância importante deixa de ser o instante e passa a ser o segundo, uma vez que chama a atenção de Garcia o fato de, no cinema, cada segundo compreender vinte e quatro registros do mesmo acontecimento, gerando assim o movimento. Aqui, em oposição aos efeitos de câmera lenta e *fast forward*, enfatiza-se a importância da gravação/reprodução no tempo convencional; da subdivisão do segundo em pequenos fragmentos da mesma ação. Essa ação, porém, não é qualquer ação, é a reprodução fragmentada de uma verdade. Merece destaque a utilização da palavra “verdade”, pois remonta à ideia, tão presente no senso comum, de que as câmeras mostrariam algo de real, de verdadeiro, seriam capazes de reproduzir a realidade fidedignamente. Machado (2015) reflete sobre os desdobramentos desse mito em relação à fotografia e podemos aplicar essa reflexão também à cinematografia: “A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e, como tal, precisa ser intuída, analisada e produzida” (Machado, 2015, p. 48).

Essa aproximação entre os fotogramas e a verdade que é feita por Garcia faz sentido na medida em que a poeta compreende que cada segundo cinematográfico é composto de instantes aleatórios. Para Machado (2015), a capacidade das câmeras de registrarem o aleatório, o acaso, aquilo que não foi planejado, reforçam esse entendimento da homologia entre registro imagético e realidade. O autor, afirma, contudo, que para cada fragmento temporal registrado pelo obturador, há infinitos outros fragmentos que a câmera não captura, portanto, a ideia de que ela registraria a realidade fidedignamente não se sustenta, mesmo quando pensamos em um registro em câmera lenta, que capturaria um grande número de frames de cada ação. Tal reflexão parece estar no horizonte do poema, já que nos versos seguintes, a poeta afirma: “este segundo/ poderia ser 24 vezes a cara dela/ quando fecha os olhos e vê.”. Aqui percebemos que embora a imagem mostre vinte e quatro vezes o rosto de alguém, ela ainda não é capaz de responder à pergunta proposta pela poeta desde o início do poema, “o que ela vê quando fecha os olhos?”, capturando apenas parcialmente o que efetivamente está acontecendo no tempo recortado

pelo poema: “a cara dela/ quando fecha os olhos e vê”, mas não o que ela efetivamente vê.

Além disso, não deixa de ser relevante o fato de que, ao refletir sobre a relação entre cinema e verdade, a velocidade de gravação/reprodução que é enfatizada é a de 24 frames por segundo, ou seja, a reprodução normal. Em um escopo no qual o efeito de câmera lenta é aquele que mais perto chega de proporcionar algum entendimento e sensação de pertencimento à poeta, em oposição ao *fast forward*, que a incapacita de ver e compreender o momento presente, a reprodução normal é aquela associada com o verdadeiro, com o real, mesmo quando esse “verdadeiro” não dá conta de revelar as subcamadas dos acontecimentos.

Em “Classificação da segura” e “pelos grandes bulevares”, então, a preocupação com o tempo parece refletir um desencontro com a realidade e com o local no qual se encontra, manifesta a partir de um léxico cinematográfico que indica a necessidade de desacelerar o instante para entendê-lo, capturar todas as camadas do *infraordinário* para melhor compreender o contexto no qual está inserida. Quando voltamos a “Robert Smithson”, de Danziger, vemos que a reflexão sobre o tempo assume outro viés: o *infraordinário* é trazido à tona para refletir sobre a irreversibilidade das coisas consumidas pelo tempo, não é à toa que as ruínas são enfatizadas tanto no poema, quanto na obra do artista norte-americano.

Como vimos em *The monuments of Passaic*, Smithson se interessava pelos lugares em construção, tão similares às ruínas dos espaços que estavam se deteriorando. Em seu ensaio, ele reflete que existiriam, então, dois tipos de ruínas, a ruína romântica, que mostra os vestígios de prédios e monumentos que não existem mais, portanto, apontam para seu passado histórico, tudo que o que o local foi e já não é; e a ruína “ao avesso”, que são os sítios de construção: estrutura e fundação do que virá a ser, portanto, sem passado ou memória. No poema, Danziger reflete: “O ônibus atravessa as ruínas/ do que já nasceu em escombros.”, remetendo a essa noção de “escombros do futuro” colocada por Smithson.

Ao contrário do registro das “ruínas românticas” que exercem fascínio pela captura de um mundo que está desaparecendo, as “ruínas ao avesso” não se apegam diretamente ao passado, registram o mundo que está por vir. De acordo com Sontag, o registro das ruínas românticas, seria recorrente, porque “O passado mesmo, uma vez que as mudanças históricas continuam a se acelerar, transformou-se no mais surreal dos temas – tornando possível, como disse Benjamin, ver uma beleza nova no que está em via de

desaparecer” (Sontag, 2004, p. 91). Nesse sentido, o trabalho de Smithson parece dar ênfase ao entrelugar do processo e à passagem do tempo e suas consequências. Em suas ruínas ao avesso, encontramos não o mundo como era antes, tampouco sua nova versão, mas o meio do caminho entre o passado e o futuro, um presente provisório, assim como vimos em *Os que vivem à beira da dissolução* de Danziger.

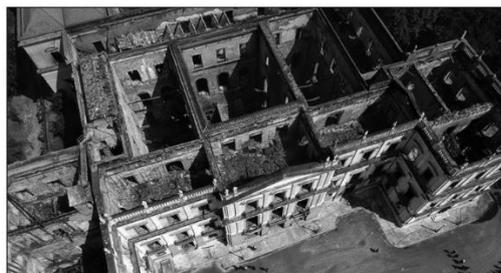
No próximo subcapítulo, ao olhar para como as poetas refletem sobre o passado, aprofundaremos mais a noção de ruína associada à história e às memórias. É importante, no entanto, para este momento, destacar que, do mesmo modo que as ruínas são trazidas em Smithson e Danziger para refletir sobre a passagem do tempo e sua irreversibilidade, também encontramos em Marília Garcia a reflexão sobre os efeitos do tempo, como podemos observar no colofão do livro *parque das ruínas* (2018), no qual é pontuado um acontecimento importante na história da precarização das instituições públicas no Brasil, o incêndio do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Figura 8 — Colofão de *parque das ruínas*



parque das ruínas foi impresso com tiragem de 300 exemplares em pólen soft 80g/m² (miolo) e color plus 240g/m² (capa) em outubro de 2018, um mês depois do incêndio do Museu Nacional (UFRRJ), que aparece nas duas imagens desta página; acima, em litografia de Jean-Baptiste Debret, de 1831, e, abaixo, em foto tirada no dia 03/09/2018.

[2ª reimpressão: out de 2019, 200 ex.]



As duas imagens que acompanham a descrição das condições de impressão do livro, compõem, de certa forma, um antes e depois do museu, a passagem do prédio para suas ruínas. A informação que o incêndio do museu aconteceu apenas um mês antes da publicação do livro confere um estatuto de presentificação à obra, uma urgência em retratar os acontecimentos do presente, de fazer parte da história que está sendo construída. Embora os poemas do livro não mencionem especificamente o incêndio, outros acontecimentos sobre a precarização do país são trazidos pela poeta, como a situação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro:

naquela época julho de 2016
a UERJ estava no meio da maior crise da sua história
sem repasses do governo não tinha como funcionar
e momentaneamente a universidade estava
com as atividades suspensas
já passaram 26 meses daquele dia
e não só a universidade continua em crise
como o rio de janeiro anda mergulhado em ruína (Garcia, 2018, p. 16)

Nos versos acima, podemos perceber a proximidade dos acontecimentos retratados com a data de publicação do livro, o que, mais uma vez, revela essa relação de urgência com o tempo que, não somente a lírica de Garcia, mas toda uma poesia contemporânea desenvolve.

No colofão, temos duas imagens completamente distintas: quase dois séculos separam a litografia de Debret da fotografia aérea, de autoria desconhecida, que completa a página. Do mesmo modo, as fotografias inseridas na primeira parte do poema “parque das ruínas”, também mostram esse desencontro temporal, já que enquanto os versos trazem os acontecimentos recentes da UERJ, as fotos mostram o prédio da universidade em construção, nos anos 70 – o sítio em construção dá os ares de ruína, de maneira similar às “ruínas ao avesso” de Smithson:

Figura 9 —Fotografia inserida em *parque das ruínas*



Fonte: Garcia, 2018, p. 17

Esse contraste entre a temporalidade das fotos e a temporalidade dos versos aponta para uma postura complexa na leitura da história sendo feita por Garcia. A foto da “ruína ao avesso” da UERJ dialoga com o presente no qual a universidade está em ruínas simbólicas – sem repasses financeiros, com as atividades suspensas. Dessa maneira, passado e presente se encontram na fotografia. Ou seja, as imagens da primeira parte de *parque das ruínas* não mostram simplesmente o passado, mas revelam o “presente reminescente” (Didi-Huberman, 1998, p. 176) em cada ruína, problematizando a própria repetição da história. O que fica evidente são os efeitos do tempo, tanto os efeitos materiais – aqui causados pela precarização do patrimônio público – quanto os efeitos simbólicos representados pela suspensão das atividades da UERJ.

Em Danziger, embora os efeitos do tempo sejam constantemente problematizados, notamos que a deterioração que a passagem do tempo ocasiona recebe outra dimensão a partir da *land art*, quando a poeta faz referência à obra *Spiral Jetty* (1970) na segunda parte de “Robert Smithson”:

Smithson toma o helicóptero para Utah.
No lago de ciclones,
a espiral de basalto é um monstro
que submerge
e ressurge
ao sabor das marés
carregada de detritos em águas vermelhas
de protoplasmas modernistas.

Spiral Jetty consiste em uma espiral colossal construída com basalto no Great Salt Lake, em Utah, nos Estados Unidos e, apesar de ela estar deslocada geograficamente, ou seja, de não estar acessível em um museu ou galeria de arte, foi filmada pelo próprio

artista durante o seu processo de elaboração e, posteriormente, foi amplamente fotografada por diferentes fotógrafos e turistas, se tornando mundialmente conhecida. Hoje é possível visualizá-la através de ferramentas virtuais, como o *Google Maps* e o *Google Earth*, já que dada suas vastas proporções, as câmeras de satélite conseguem capturá-la. Susan Sontag (2004) aponta esse trabalho como um dos exemplos de obra de arte que existe especificamente para ser fotografada, um tipo de arte que só pôde existir depois da fotografia: “por vezes o tamanho [da obra de arte] é tal que ela só pode ser conhecida mediante uma foto (ou vista de um avião)” (Sontag, 2004, p. 163, grifo nosso).

Figura 10 — *Spiral Jetty*



Fonte: Robert Smithson, 1970. Foto de Gianfranco Gorgoni. ©Holt-Smithson Foundation.

No poema, estão destacadas as mudanças que a espiral de Smithson sofre ao longo do tempo. Em alguns períodos do ano, *Spiral Jetty* fica submersa, “ao sabor das marés”, em outros períodos, fica avermelhada, em função dos processos químicos que acontecem na região. As modificações sofridas em decorrência da natureza remetem diretamente à principal característica da *land art*, a emergência de reflexões sobre o tempo e a impermanência, já que, como destaca Anelise Tietz, essas obras: “em geral são definidas como obras de arte que propõem reflexões sobre o espaço e o tempo, porque ocorrem em espaços distintos dos habituais e porque são efêmeros e/ou experimentam a passagem do tempo” (Tietz, 2019, p. 59).

Para James Lingwood, porém, o objetivo de Smithson com *Spiral Jetty* não era apenas observar o tempo e produzir reflexão sobre ele, mas, em certa medida reproduzi-lo, imitá-lo. Esse tempo mobilizado por Smithson, seria um “tempo geológico”:

O interesse de Smithson pelo “tempo geológico” evoca os extractos de tempo que o grande historiador francês Fernand Braudel descreveu como coexistindo no presente. Braudel articulou três modos temporais diferentes: o tempo do indivíduo, a que chamou “tempo biológico”, o “tempo social” das culturas humanas, das suas estruturas mentais, crenças, hábitos e costumes e, por último, um tempo muito mais lento, o das mudanças ambientais, climáticas e geográficas, que designou por “tempo geológico”. O interesse de Smithson pelo “tempo geológico” evoca esse último modo temporal de Braudel, mas também o excede, na medida em que o tempo geológico era demasiado lento e profundo para conseguir dar conta da humanidade (Lingwood, 2002, p. 14).

Spiral Jetty impulsiona esse contraste entre a efemeridade da *land art* e a duração do tempo geológico: ao mesmo tempo que, há cinquenta anos, a obra constitui a paisagem de Utah, ela está também vulnerável à efemeridade, uma vez que se modifica e se reconstrói de acordo com a mudança de estações, de marés e das intempéries da natureza. Nas fotografias, entretanto, parece haver um reposicionamento desse tipo de arte: se a *land art* é pensada para fora das esferas dos museus, as fotos possibilitam esse retorno, pois, embora a arte fique em Utah, as fotos são largamente exibidas, inclusive em galerias e museus. As fotografias possibilitam ainda uma duração que a *land art* nem sempre apresenta, já que captam e preservam as diferentes fases da obra.

A partir do oitavo verso, o poema de Danziger assume um tom mais pessoal, e o relato reflexivo sobre a arte de Smithson se transforma em possibilidades de aproximação. Aqui, há uma inserção da poeta, na passagem de uma terceira pessoa impessoal utilizada até então, para a primeira pessoa do plural:

E isso, ao menos, todos temos em comum
– entropia e nenhum sentido –
senão imagens de imagens
fotografias compulsivas
e redes de rumores.

A utilização do pronome “todos” no oitavo verso sugere, de modo literal, a própria artista e sua relação com Smithson e os demais nomes que mencionará na segunda parte do poema (Jackson Pollock e Anselm Kiefer). O que todos eles teriam em comum seria a entropia, esse conceito que se refere a capacidade que os corpos têm de uma vez tirados de sua ordem, nunca mais retornarem a ela; diz respeito à irreversibilidade da natureza e da humanidade de forma geral. Esse é um conceito utilizado, também, para descrever a obra de Smithson. Para Tietz, a noção de entropia no artista norte-americano

implica em perceber que a Terra possui recursos limitados e que em algum momento entrará em colapso, inevitavelmente. Diante disso, o campo da arte deveria aprender a lidar com a entropia e não buscar formas de evitá-la ou desacelerá-la. Um dos caminhos seria a reabilitação de ruínas industriais. Em uma sociedade que produz dejetos na mesma medida em que produz objetos de consumo caberia ao artista propor soluções para esses dejetos, não para torná-los outra coisa, não como recicladores, mas sim para encontrar algo poético ou estético em tudo aquilo que foi desprezado, inutilizado, esquecido (Tietz, 2019, p. 70).

Faz sentido, dessa maneira, que a poeta coloque a entropia e a falta de sentido como aquilo que tem em comum com Smithson, visto que o seu trabalho também lida com o poético e o estético naquilo que foi desprezado, como já vimos na obra *Os que vivem à beira da dissolução*, que se aproveitava daquilo que não tinha mais utilidade visível – as borrachas velhas – como elemento de organização artística. A experiência entrópica acontece “em meio a transitoriedade” (Tietz, 2019, p. 70) e esse parece ser um dos pontos de encontro entre Danziger e Smithson.

Em “Robert Smithson” é evidenciado, ainda, como esse tipo de arte exige um deslocamento espacial por parte dos artistas, afinal, a *land art* não somente tematiza como se desenvolve nos espaços externos, utilizando, principalmente, a natureza como material artístico. Para Tietz, “A trajetória de Smithson tem como característica o deslocamento físico, suas ações ocorreram em diversos territórios e o artista se desloca em uma ação próxima a *flânerie*. Transita se deixando impressionar pelas possibilidades de diferentes lugares” (Tietz, 2019, p. 66). Nos versos “O ônibus *atravessa* as ruínas”, “Smithson *sobrevoa*”, “*havia descido* do ônibus”, “Smithson *toma* o helicóptero” (grifos nossos) podemos visualizar como a utilização de verbos de ação ligados ao léxico do trânsito e da viagem, mais do que narrar atividades desenvolvidas pelo artista, duplicam a noção de movimento no próprio escopo do poema.

Conforme apontamos até aqui, essa temática do deslocamento³³ também está presente, de forma geral, em toda a poesia de Marília Garcia. Segundo Andrea Silva, figuram na obra da poeta

deslocamentos e viagens que transcendem os limites locais, trazendo ao conjunto de poemas uma aura marcadamente cosmopolita. Não só o cenário de cada poema é diversificado, como também a nacionalidade

³³ Iremos discutir mais detalhadamente este tópico no capítulo 3, que discute as formas apreensão do espaço através nas imagens em ambas as líricas.

das personagens que ali surgem é sortida, revelando um trânsito intenso de afetos e ideias que não se restringe à demarcação territorial dos países (Silva, 2018, p. 310).

Em “Classificação da secura”, como vimos no início desta seção, a movimentação no espaço é uma temática central. Nele, há menção à língua estrangeira, aos mapas, aos meios de transporte e ao estranhamento que a poeta sente em um lugar desconhecido, colocado em comparação com sua terra natal. Há uma reflexão da poeta em “Blind light” de *Um teste de resistores* (2016) que ilustra essa preocupação com o deslocamento presente nos poemas de *20 poemas para seu walkman*:

em 2007 escrevi o livro *20 poemas para o seu walkman*
tentando pensar em espaços e mapas
que não têm a escala habitual ou que podem ser
redimensionados que importam menos
como representações de lugares que existem
e mais como lugares que fazem conexões
dessas representações com outras coisas (Garcia, 2016, p. 35)

O trânsito e o movimento têm seu duplo na linguagem do poema que, através da referência intermediária ao efeito de câmera lenta, reforça a noção da imagem em movimento. Em “pelos grandes bulevares”, a alusão ao deslocamento se torna explícita na primeira estrofe, já que a poeta relata que o ponto de vista através do qual a observadora olha a paisagem é de cima, como em viagem aérea:

linhas sinuosas, um mapa
feito à mão, parece uma pista vista de cima –
os campos cortados ou poderia ser
uma sombra riscando o verde quando passa
lá no alto (Garcia, 2017, p. 19).

Na finalização do poema “parque das ruínas”, vemos mais um exemplo da duplicação do deslocamento enquanto temática acontecendo também no nível da linguagem. O poema é concluído com quatro fotografias, uma em cada página, acompanhadas pelos versos que finalizam o poema. Os registros captados a partir do mesmo ângulo, com enquadramento e fotometria similares, apresentam pouca diferença entre si: além dos carros que se movimentam, vemos uma mulher que muda de posição nas três primeiras fotografias, até desaparecer por completo na última.

Figura 11 — Página do livro *parque das ruínas*



no meio dos carros



em plena luz

Fonte: Garcia, 2018, p. 52-53

Figura 12 — Página do livro *parque das ruínas*



do dia



e some

Fonte: Garcia, 2018, p. 54-55

No nível semântico, observamos uma pessoa que se desloca pela ponte, as fotografias ilustram a mulher que caminha. Mais uma vez, a figura do *flâneur* é evocada. Na organização estrutural do livro físico, cria-se a ilusão de movimento, já que as

imagens, dispostas uma por página, sequencialmente, ao serem folhadas, simulam o curso do referente caminhando. Esse procedimento remete às técnicas utilizadas nas cronofotografias do final do século XIX por Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, nas quais, com o intuito de decompor e estudar os movimentos, se capturava uma série de imagens da mesma ação, representando as suas diferentes fases. As cronofotografias estão no princípio do cinema, uma vez que ao serem animadas, elas reproduziam o movimento capturado. O termo cronofotografia tem sua origem na palavra grega *chronos*, tempo, pelo entendimento, à época, de que as cronofotografias eram capazes de fazer o registro do tempo em sua duração³⁴. As fotos que concluem o poema, nesse sentido, são mais um exercício de investigação da poeta sobre as formas de compreensão do momento presente. Ao utilizar as materialidades fotográficas, bem como ao remeter aos primórdios do cinema, Garcia estabelece a hipótese de que o entendimento do agora se daria através das imagens. Para além de comprovar sua hipótese, contudo, interessa à poeta fazer testes, experimentar as possibilidades de apreensão do instante. Novamente, os vocábulos “teste” e “ensaio”, que perpassam a lírica garciana, se fazem pertinentes aqui.

Sendo assim, vimos que os poemas de Garcia não evocam o cinematográfico e fotográfico apenas como temática, mas mobilizam um pensamento imagético complexo que nos leva a refletir sobre a própria teoria das imagens que vem sendo debatida nas últimas décadas. Tanto em “Classificação da secura” quanto em “pelos grandes bulevares” observamos que compreender o tempo presente é imprescindível para a poeta, quando se encontra em espaço estrangeiro. O constante movimento e trânsito apontado por Pedrosa (2010) encontra seu duplo nas imagens em movimento — para apreender a vida nos espaços para os quais se desloca, a poeta desdobra suas reflexões na instância do cinematográfico, na qual consegue acelerar e desacelerar a realidade na esfera do poema. Interessa a ela investigar como o tempo passa nos diferentes lugares, e, através da aproximação com o cinematográfico, essas ponderações são expandidas para as formas de percepção dos instantes, segundos e momentos.

“Robert Smithson”, de Danziger, também tem como temática principal a reflexão sobre a passagem do tempo. Enquanto a *land art* é sobre espaços externos, sobre reorganizar a natureza e estar vulnerável a ação do tempo de forma literal, as obras da

³⁴ Para Maurício Lissovsky, é somente posteriormente, com o cinema, que o registro do tempo é efetivamente possível: “Libertos da duração, os fotógrafos acreditam finalmente ter dominado o tempo que antes os atormentava. Mas aquilo que então apreendem é apenas movimento – a forma “cinemática” do tempo, diria Bergson —, sua miragem. Quando surge o cinema, esta miragem se desfaz” (Lissovsky, 2008, p. 4).

artista, como “Os que vivem à beira da dissolução” organizam objetos do cotidiano, do espaço íntimo, da casa, do “tempo social” e do “tempo biológico”. A ação do tempo fica apenas sugerida, nas borrachas que não se dissolveram, nas cabeças de bonecos que com o tempo se perderam de seus corpos, nas páginas amareladas que foram quase completamente encobertas pelo mofo. Sua poética “ordena as coisas do esquecimento”, traz para o tempo presente todas as reminiscências do passado e as utiliza como material poético e artístico para pensar o hoje.

A intermedialidade, por sua vez, acontece de forma diferente nos poemas analisados: embora as duas poetisas se utilizem de referências intermediárias, nos poemas de Garcia, as referências intermediárias, como indicamos anteriormente, replicam no poema procedimentos típicos do cinema, criando um efeito de “como se fosse”, que é explicado por Rajewsky (2005):

Usando os meios específicos da mídia que estão disponíveis para ele, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” ampliar, editar, dissolver imagens ou fazer uso das técnicas e regras atuais do sistema fílmico; por necessidade, ele permanece dentro de seu próprio meio verbal, isto é, textual. Nesta incapacidade de ir além de um único meio, revela-se uma diferença medial – uma “lacuna entre mídias” – que um determinado texto intencionalmente exhibe ou oculta, mas que, em qualquer caso, só pode ser superado no modo figurativo do “como se fosse”³⁵ (Rajewsky, 2005, p. 55, tradução nossa).

Mesmo quando a poeta opta por uma combinação de mídias, como vimos nas fotografias sucessivas incluídas ao final de “parque das ruínas”, o efeito desejado parece ser o mesmo: as imagens em sucessão parecem replicar um movimento desempenhado pelas próprias imagens caso em movimento, remetendo às cronofotografias. Em Danziger, por sua vez, as referências intermediárias são a um artista que se utiliza de procedimentos imagéticos para o desenvolvimento de seu trabalho artístico e, a partir do trabalho artístico de Smithson, o poema se torna um espaço para pensar as imagens e elaborar uma reflexão sobre seus usos na apreensão da passagem do tempo.

A temática do deslocamento também está presente em “Robert Smithson”. Se em Garcia as protagonistas da poeta se deslocam, se movimentam, buscam entender os novos

³⁵ Do original: “Using the media-specific means available to him, the author of a text cannot, for example, ‘truly’ zoom, edit, dissolve images, or make use of the actual techniques and rules of the filmic system; by necessity he remains within his own verbal, i.e., textual, medium. In this inability to pass beyond a single medium, a medial difference – an ‘intermedial gap’ – is revealed, one which a given text intentionally displays or conceals, but which in any case can only ever be bridged in the figurative mode of the ‘as if’” (Rajewsky, 2005, p. 55).

lugares, em Danziger o que é relatado é a trajetória de Smithson e os movimentos que o artista fazia para desenvolver sua arte. Smithson também buscava uma compreensão do local, entender o transcorrer do tempo nos espaços que habitava, refletir sobre lugares esquecidos pelas pessoas. A partir disso, entendemos que uma poética do *infraordinário* é elaborada por ambas poetisas, mesmo que em Danziger esse termo não esteja explícito, como está na lírica de Garcia. Seja na busca pelos objetos esquecidos, seja pela captura dos lugares inusitados de Smithson, a poética de Danziger mobiliza um olhar para aquilo que não é visto costumeiramente, que está na camada do *infra*. Vimos em “parque das ruínas”, o quanto Garcia explora esse conceito: explica-o, utiliza-o em seu diário e repete-o nas referências que traz no poema.

Também em “parque das ruínas”, vimos que a investigação do tempo se desdobra e ganha outras dimensões: na cidade natal, as reflexões deixam de ser sobre como as pessoas se movimentam, suas vozes e hábitos, a passagem do tempo em um lugar novo. Aqui, há uma busca por entender os acontecimentos de um Brasil atual, recapitular certa historicidade das situações, a partir das fotografias intercaladas aos versos do poema. A preocupação se expande de como entender e ver um instante para o que conseguimos ver além dele “será que temos como ver/alguma coisa *além* deste instante?” (Garcia, 2018, p. 47, grifo nosso), indagando sobre a capacidade das imagens de mostrar mais do aquilo que foi registrado, de serem um rastro da história que capturaram. Investigaremos essa abordagem voltada ao social com maior profundidade na próxima seção deste capítulo.

2.2 “Na memória a imagem está tremida e fora de foco”: da memória familiar à memória histórica

A temática familiar com muita frequência é posta em evidência na poesia de Leila Danziger. Relações familiares entre as avós, pai e filho são tematizadas em diferentes contextos poéticos, mas sempre tendo como ponto em comum a memória de um sujeito que relembra de tempos passados, nos quais o convívio se dava de forma diferente do que no momento atual. Nesse contexto, a fotografia aparece como dispositivo importante na construção de uma narrativa da família e do passado, enunciada pela poeta. Já na poesia de Marília Garcia, a temática familiar, apesar de presente, aparece no formato de *flashes*: entre tantas situações, conversas, encontros e desencontros que são relatados ao longo dos poemas, os laços familiares também surgem de forma esporádica. Assim, não encontramos um poema que verse especificamente sobre sua família, mas como é

característico em Garcia, nos poemas longos que perpassam diferentes assuntos, há algumas menções a sua mãe, a sua infância e a casa na qual morava enquanto crescia.

Na presente seção, olharemos para a abordagem que as duas poetisas fazem da temática familiar a partir do uso das imagens. Para isso, propomos uma análise dos poemas “Berlim, Zoo” e “Micrografia” de Danziger e de seções do poema “parque das ruínas” de Garcia. A partir delas, observamos um procedimento comum em ambas poetisas: a lógica do arquivo e da curadoria, a reunião de diferentes mídias no poema, tanto enquanto combinação de mídias, quanto através das referências intermidiáticas. Essa lógica é utilizada também em relação à organização das memórias, já que encontramos poetisas que selecionam, organizam e reformulam suas memórias pessoais e subjetivas, articulando-as, em diferentes momentos, a acontecimentos sociais e a uma memória coletiva.

Historicamente, as fotografias familiares constituem um dos principais usos fotográficos, conforme elaborado por Pierre Bourdieu (1998[1965]). Para o sociólogo, essas imagens desempenhavam uma função familiar, “imortalizando os pontos altos da vida da família, resumidamente, reforçando a integração do grupo familiar ao reafirmar o sentido que ele tem de si mesmo e de sua unidade” (Bourdieu, 1998, p. 19, tradução nossa³⁶). Esses usos foram transformados ao longo das décadas e, se outrora, devido principalmente aos altos custos das fotografias, essas eram tiradas apenas em celebrações familiares especiais, como casamentos, batizados e aniversários, hoje tal prática é predominante no cotidiano familiar. Não é por isso, no entanto, que as fotografias deixam de ser instrumentos valiosos na manutenção do estatuto familiar; pelo contrário, a expansão do número de registros da vida da família revela o quanto é importante para a construção das narrativas familiares que se tenha o registro das diferentes etapas e momentos da vida dos pais e dos filhos.

É nesse sentido que Susan Sontag (2004) afirma que a fotografia, a partir de sua popularização, mais do que uma prática artística, se torna um rito entre as famílias, mesmo quando “nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical” (Sontag, 2004, p. 11). Assim, a autora reflete que as imagens auxiliam a enfatizar, perante a sociedade, a existência e a coesão familiar.

³⁶ Da edição em inglês: “immortalizing the high points of the family life, in short, of reinforcing the integration of the family group by reasserting the sense that it has both of it itself and of its unit”.

E como não há foto alguma desse encontro
reúno-os
 aqui
meu filho, aos quatros anos, e seu pai

2
Eu sou o Arquivo

Construo a ficção daquilo que de fato foi

Os três ingressos
sem data
mostram reproduções de
 dois hipopótamos que descansam
 um urso panda solitário
 duas zebras

Não sei se estivemos no Aquário

Eu sou aquela que esqueceu a máquina fotográfica em um trem
que seguia – a vida toda – para o norte (Danziger, 2012, p. 28)

Na primeira parte do poema, são pormenorizados detalhes da fotografia que não são captados a partir da observação, mas se tornam visíveis apenas na fotografia, como o “friso fluorescente/ perceptível apenas/ quando se torna imagem”. Além disso, Danziger dá informações técnicas sobre essa foto: o posicionamento dos modelos “um olha a câmera, o outro ninguém sabe”, a abertura da lente, responsável pelo efeito de desfocagem: “Ao fundo, fora de foco/ há girafas/ árvores desfolhadas” e, ainda, o enquadramento, “nenhum céu”. A descrição das particularidades da imagem e a inclusão de detalhes de ordem técnica nos levam a pensar que ela está olhando para uma fotografia de sua família.

Na última estrofe da primeira parte do poema, contudo, há uma quebra de expectativa e descobrimos que a foto sendo descrita não existe: “E como não há foto alguma desse encontro/reúno-os/aqui”. Essa ausência da imagem fotográfica é explicada nos últimos versos do poema: “Eu sou aquela que esqueceu a máquina fotográfica em um trem/ que seguia – a vida toda – para o norte”. Esse procedimento de descrição literária de imagens imaginadas foi descrito por John Hollander (1988) como “notional ekphrasis” (apud Hefferman, 1991), o processo efrástico que descreve imagens artísticas que não existem. Mesmo sem a câmera, Danziger simula como teria sido a fotografia, imagina-a minuciosamente, revelando a necessidade do ato de fotografar para fortalecer os ritos

sociais, conforme Bourdieu (1998), bem como sua importância para atestar a existência da experiência familiar da viagem, em conformidade com Fontcuberta.

A utilização do advérbio de lugar em “reúno-os/ *aqui*” (grifo nosso) sugere que, não havendo foto, o poema atua como o lugar para materialização da imagem, a partir da descrição imaginada da poeta. Sendo assim, percebemos uma indicação de que a fotografia e o poema desempenhariam a mesma função: registrar o momento, atestando sua existência e auxiliar a memória a guardar a lembrança do passeio familiar ao zoológico. Na ausência do registro visual, o registro escrito dos aspectos visíveis da realidade também auxiliaria a preservar a cena que se quer recordar.

Apesar de a poeta afirmar que há detalhes que só se tornam perceptíveis na imagem, como determinado reflexo do casaco da criança, há outras particularidades que assumem significado apenas dentro da instância da linguagem escrita. É o caso do acontecimento registrado na segunda estrofe: “Os lábios estão levemente feridos/ pelo tobo no parque/ e pelo frio intenso”. Embora a fotografia fosse capaz de mostrar o pequeno ferimento do menino, somente por sua leitura não poderíamos afirmar o que foi que o causou, tampouco poderíamos saber a explicação para os elementos mostrados na imagem, que se tornam explícitos na escrita.

Essa noção de que a fotografia não consegue revelar a totalidade de uma cena se confirma na estrofe a seguir, que faz referência ao extraquadro³⁷ “(um olha a câmera, o outro ninguém sabe)”. Olhando uma fotografia, certamente não saberíamos para o que a pessoa fotografada está olhando, o extraquadro fica apenas sugerido pelos elementos que fazem parte da própria fotografia. Ao decidir não revelar, no poema – lugar em que poderia fazê-lo – para onde o referente está olhando, a poeta remete a essa característica da linguagem visual. É importante observar, ainda, a opção da poeta em não definir qual dos dois, o menino ou o pai, olha para a câmera: “*um* olha a câmera, o *outro* ninguém

³⁷ De acordo com a discussão de Arlindo Machado (2015), toda fotografia é “sempre um retângulo que recorta o visível” (p. 65), logo, sempre há informações que são deixadas fora do quadro, ao que chamamos de “extraquadro”. Fazer referência ao extraquadro é uma escolha estética que tem início ainda na pintura renascentista a partir da inserção de espelhos nas pinturas, que mostravam ou aludiam a elementos fora do quadro retratado. Segundo Machado: “A referência a um espaço imaginário extraquadro pode se dar de várias maneiras, como ocorre, por exemplo, toda vez que uma figura que está em campo aponta ou remete para algo fora de campo: esse é o caso da foto de uma mulher com a expressão aterrorizada, as mãos protegendo o rosto e o olhar fixo em algo que só ela mesma pode ver. O espectador só tem diante de si a imagem da mulher assustada e a direção apontada pelo seu olhar, mas não tem o contracampo desse espaço para o qual se dirige o olhar: isso não o impede (ou melhor, isso exatamente o força) de conceber imaginariamente o prolongamento desse espaço emoldurado pelas bordas do quadro” (Machado, 2015, p. 69).

sabe” (grifo nosso), como se o leitor tivesse acesso à fotografia e tal informação fosse óbvia demais para repeti-la no poema. A imagem, todavia, não está inserida no texto verbal, não há combinação de mídias e, de acordo com Danziger, a foto nunca foi feita, portanto, o leitor não tem acesso a esse dado. Se na estrofe anterior o que estava em jogo eram os limites da fotografia ao não ser capaz de explicar os fatos, aqui o que se evidencia, então, são os limites da linguagem poética, que precisa explicitar todas as informações a fim de torná-las visíveis ao leitor. Dessa maneira, o poema é um jogo entre o que é e o que não é revelado e põe em evidência os limites da imagem e os limites da poesia.

A segunda parte do poema se inicia com os versos “Eu sou o Arquivo/ Construo a ficção daquilo que de fato foi”. Nesses versos, podemos observar como a cena relatada na primeira parte pertence ao acervo de lembranças da própria poeta, a qual reconhece falha, afinal, constrói a “ficção” dos acontecimentos, sua releitura daquilo que lembra. Logo em seguida, afirma: “Não sei se estivemos no Aquário”, evidenciando a função que a fotografia teria de registrar e preservar o passado: sem a máquina fotográfica, esquecida no trem, a poeta não consegue lembrar com exatidão o que fizeram e aonde foram, portanto, as reconstruções do passado fazem parte de uma ficção. Subentende-se, assim, que caso houvesse fotografia, as memórias estariam mais preservadas. Não é o que se vê em outros poemas nos quais o sujeito poético efetivamente tirou uma fotografia, como em “Micrografia”, também de *Três ensaios de fala* (2012):

Ouve Israel, não tenho histórias para contar
senão aquela do barulho do mar
ou o esquecimento da minha infância
sob a de meu filho
que se passa ainda agora
e já se recobre de musgo.

Na foto, ele tem quatro anos
e não sei mais o que leva ao pescoço
Ele obedece ao meu pedido
fique ali, entre a porta de vidro e as pedras e as plantas
mas recua sobre si mesmo
esvazia o ar dos pulmões
escava-se em nicho
oculta, íntegro, na própria imagem (Danziger, 2012, p. 30).

Nesse poema, desde o título, vemos a tentativa da poeta de descrever e classificar seu passado, já que a “micrografia” é um tipo de fotografia feita com o microscópio para revelar detalhes de uma estrutura, usualmente animal ou vegetal, para fins de estudos

científicos. Na fotografia do poema, entretanto, não há detalhamento da cena familiar. Pelo contrário, mais uma vez, vemos a referência às limitações da fotografia, na segunda estrofe, quando se afirma: “Na foto, ele tem quatro anos/ e não sei mais o que leva ao pescoço”. Do mesmo modo que em “Berlim, zoo”, no qual a suposta fotografia não teria sido apta a revelar os motivos pelos quais o menino estava ferido, aqui a imagem não dá informações sobre o objeto carregado por ele: o preenchimento das lacunas é de responsabilidade de quem narra a cena, porém há a confissão: “não tenho histórias para contar”. Dessa maneira, vê-se que mesmo quando há uma fotografia para auxiliar nas recordações da poeta, essa ainda não é suficiente para evitar que as memórias se desfaçam, especialmente os pormenores das cenas familiares. Em “Micrografia”, à medida que o tempo passa, Danziger recorda apenas do “barulho do mar” e dos esquecimentos: “o esquecimento de minha infância/ sob a de meu filho/ que se passa ainda agora/ e já se recobre de musgo”. Apesar disso, é importante observar que a foto, ainda que não seja capaz de reconstruir toda a cena, é responsável por dar o *start* nas lembranças, de acordo com as discussões sobre fotografia de Boris Kossoy:

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, "descongelam" momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou o retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o *start* da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções (Kossoy, 2016, p. 137).

Esse é um movimento, entretanto, da ordem do emocional e do ficcional e não tem relação mimética com a realidade, como costuma-se pensar. É nessa perspectiva que Kossoy (2016) explica que o que fotografia faz é recriar o instante que já passou em um movimento que ele chama de “processo de criação de realidades”, no sentido que ao olhar para uma foto, elabora-se o passado, preenchendo as memórias com informações que a fotografia não necessariamente carrega. O autor afirma que a

reconstituição de um tema determinado do passado, através da fotografia ou de um conjunto de fotografias, requer uma sucessão de construções imaginárias. O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daquelas personagens que vemos representadas, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, a vida enfim do modelo referente — sua *realidade interior* é, todavia, invisível ao sistema óptico da

câmera. Não deixa marcas no dispositivo fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco mostrada pelos recursos eletrônicos (Kossoy, 2016, p. 133).

Na lírica de Marília Garcia, o elemento que é responsável por dar o “start” nas lembranças também está presente e é da ordem do visual, embora nem sempre seja uma fotografia. Em “parque das ruínas”, podemos observar esse movimento quando a poeta menciona o filme *Diário 1973-1983* (1983) de David Perlov, “um filme-ensaio-biografia/ em que ele grava o tempo passando/ e a própria vida” (Garcia, 2018, p. 37). A reflexão sobre esse filme é trazida ao poema porque nele há uma cena na qual a poeta consegue visualizar sua casa da infância, conforme vemos abaixo:

o *diário 1973-1983* do perlov também trata do extraordinário
e parece quase tocar na vida
em certo ponto do filme que dura
quase 6 horas perlov vem ao brasil
ele fica um tempo em são paulo
onde morou durante a infância
e depois vai ao rio cidade onde nasceu
e filma copacabana
em seguida faz uma única cena no bairro de santa teresa
com o bonde passando

nesta única cena gravada na época em que eu nasci
vejo ao fundo
a casa da minha infância o meu extraordinário
a janela de onde via o mundo

[no filme a imagem está tremida
e fora de foco na memória
a imagem está tremida e fora de
foco por pouco não consigo
capturar o ponto peço ao
leitor que imagine essa janela com
o ruído de bonde ao fundo] (Garcia, 2018, p. 38-39)

Ao contrário dos comentários sobre os filmes anteriores (*Smoke* e *Blow-up*), aqui não é a temática que interessa Garcia, mas sim o fato de o filme, com cenas filmadas no Brasil, coincidentemente trazer a imagem de sua casa ao fundo da cena. O que era apenas mais um elemento *infraordinário*, casas quaisquer em segundo plano, se torna “o meu extraordinário”, por mostrar a janela pela qual a poeta “via o mundo”. É esse frame, no meio de um filme que tem seis horas de duração, que vai ativar as lembranças de infância

da poeta, que serão desdobradas nas seções 13 e 14 do mesmo poema. Assim, a imagem interessa a poeta aqui não somente como documento histórico ou como objeto de análise estética, mas sim pelo seu *páthos*, pelo significado pessoal que a visão da casa tem para ela.

O filme de Perlov tampouco é um filme qualquer. *Diário 1973-1983* relata uma série de acontecimentos pessoais da vida do diretor, visto que o objetivo dessa produção audiovisual era, justamente, materializar em imagens os diários do diretor. Dessa maneira, temos um filme com caráter bastante subjetivo, que dialoga com “parque das ruínas” pelo próprio procedimento do diário. Além dessas aproximações, a poeta tece também outros pontos em comum entre cinema e os seus próprios processos, especialmente no que diz respeito à memória, já que assim como em Danziger, essa memória é repleta de falhas e discontinuidades. Aqui, como no filme de Perlov, a memória da casa que Garcia tem também é “tremida” e “fora de foco”.

Há a presença de uma metalepse no poema, já que a poeta explica ao leitor o que ele deve visualizar ao ler os versos e ao olhar para a foto que ela insere no poema: “peço ao/ leitor que imagine essa janela com/ o ruído de bonde ao fundo”, enfatizando a discussão proposta por ela de que, para sermos aptos a *ver*, devemos saber o que deve ser visto e, conseqüentemente, causando uma ruptura na narrativa poética. É nesse mesmo sentido que a poeta destaca a posição da casa na imagem do fotograma do filme:

Figura 13 — Página do livro parque das ruínas



Fonte: Garcia, 2018, p. 39

Ao inserir um elemento gráfico no fotograma, Garcia atribui uma nova possibilidade de legibilidade às imagens do filme de Perlov: agora há um desdobramento da perspectiva pessoal do diretor, que reflete também a perspectiva pessoal da própria poeta. O que Garcia faz com esse fotograma é um processo de intervenção, que a permite se aproximar da imagem, ao mesmo tempo que indica ao leitor para onde ele deve olhar, o que ele deve ver no fotograma. Esse é um trabalho da ordem da montagem, de reorganização das informações previamente existentes a partir da perspectiva subjetiva, já que, segundo Didi-Huberman, “não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros” (2017, p. 80) e o “distanciamento é, evidentemente, necessário, em seu *jogo* incessante, em sua dialética com a proximidade do *páthos*” (2017, p. 158).

Na mesma perspectiva, se torna relevante retomar a definição que Leila Danziger faz de si mesma no poema “Berlim, zoo”, enquanto “arquivo”, na qual ela se reconhece enquanto responsável por registrar e organizar as memórias familiares. Selecionar, ordenar e dar sentido a essas memórias são procedimentos da ordem da aproximação, do *páthos*, conforme Didi-Huberman. É interessante ainda pontuar que esse procedimento é um dos grandes nortes de todo trabalho artístico-poético de Danziger, que se caracteriza pela poética do acúmulo dos materiais e resíduos e, portanto, possui esse caráter de arquivo também em um plano mais global. Ao discutir a produção da poeta, Gustavo Ribeiro (2017) indica essa característica: “Ao incorporar ao seu trabalho fragmentos de discurso, fotos, documentos familiares e outros elementos de outro tempo, Leila Danziger faz do seu livro um elaborado tipo de arquivo, no qual esses elementos vão ser depositados e refeitos, conseguindo escapar do apagamento a que estariam normalmente condenados” (Ribeiro, 2017, p. 8). André Rouillé (2009) explica que o arquivo, assim como o álbum, é o lugar em que as fotografias, essencialmente fragmentos do mundo, são organizadas e sistematizadas:

Mesmo associada a essa utopia de colocar sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, associada ao álbum e ao arquivo, é encarregada da tarefa de ordená-lo. Nessa vasta empreitada, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) desempenham papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam (Rouillé, 2009, p. 101).

Sendo assim, ele afirma que “ao acumular, ao fragmentar, a fotografia-documento participa do caos; ao agrupar, o álbum gera coerência, lógica, unidade” (Rouillé, 2009, p. 105). Nos poemas de Danziger, percebemos sua intenção de preservar as memórias,

encontrando um lugar para elas e, conseqüentemente, organizando-as e narrando-as. Há uma reconstrução narrativa daquilo que não pôde ser registrado no meio visual – a utilização dos vocábulos “ficção” e “histórias” em “Berlim, zoo” corroboram para essa leitura.

Nesse poema, a poeta nos informa que junto à fotografia não tirada, acumulam-se os ingressos de entrada no zoológico, *souvenires* do passeio, mas esses também não dispõem das informações que ela procura, já que não possuem data e mostram genericamente reproduções de animais. Em “Micrografia”, por sua vez, ela nos conta que na fotografia do filho “entre a porta de vidro e as pedras”, o menino “oculta-se, íntegro, na própria imagem”: embora sua representação esteja colocada na superfície fotográfica, as especificidades do momento vivido são veladas pelo “musgo” do passar dos anos e do esquecimento, não revelando, para a poeta, aquilo que haveria de mais significativo nessa vivência. Assim, através da leitura que Danziger faz das fotografias – reais e imaginadas – observamos o exercício intelectual de rememoração (Kossoy, 2016) através do qual podemos “detectar em que medida a realidade anda próxima da ficção” (Kossoy, 2016, p. 132), isto é, na qual se evidencia a responsabilidade do indivíduo na elaboração do passado pelas fotografias.

Garcia também executa esse procedimento de arquivo ao propor uma seleção de diferentes tipos de discursos e de materialidade nos espaços do livro e do poema. Em relação a *parque das ruínas*, Joana Frias (2019) destaca que mais do que um livro, essa obra se constitui enquanto álbum, já que resulta da “(re)colecta e reunião de materiais anteriores ao suporte em que agora os conhecemos, com origens diversificadas” (2019, p. 70), especialmente poemas que já apareceram em outros contextos e agora retornam com modificações. No poema “parque das ruínas”, as articulações entre diferentes filmes e instalações artísticas, memórias pessoais e memórias históricas, o constituem enquanto um texto multifacetado e híbrido.

Algumas seções antes do episódio em que aponta a casa de sua família no filme de Perlov, a poeta afirma que para consigamos ler e entender as imagens, as circunstâncias sócio-históricas precisam ser favoráveis. Assim, na seção 9, ela comenta a fotografia aérea de Auschwitz que é mostrada no documentário *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989) de Harun Farocki: feita por pilotos americanos que registravam fábricas de

borracha, somente muito tempo depois a empresa que encomendou as imagens é capaz de visualizar que elas capturaram também o campo de concentração³⁸:

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 (Garcia, 2018, p. 34)

Didi-Huberman considera que em Farocki, a presença da montagem³⁹ é o que dá novos sentidos às imagens, a partir da aproximação de diferentes sentidos propostos em cada uma delas. Para o autor, é a partir da comparação que os espectadores irão atribuir novos significados a um passado histórico que está sendo foco de reflexão em suas produções:

Comparar a imagem com aquilo da qual ela é a imagem e, ao fazê-lo, comparar um ponto de vista a outro, ou seja, uma imagem a uma outra: por exemplo, fazendo coexistir uma fotografia de reconhecimento aéreo de Auschwitz em 1944 e uma tomada do mesmo campo, no mesmo momento, mas ao rés do chão, se assim podemos dizer (Didi-Huberman, 2018a, p. 164).

³⁸ Didi-Huberman comenta sobre essa fotografia e o procedimento de Farocki de incluí-la no filme: “Eles procuravam usinas de produção e as encontraram facilmente. Mas foram incapazes de ver a usina de destruição, bem maior, que se encontrava bem ao lado, no campo de suas imagens aéreas. A realidade, contudo, está bem presente, sob seus olhos, gravada por um dispositivo técnico que lhes mostrava claramente o que eles persistiam em não ver. Primeira ruptura que a montagem de Farocki — imagens e palavras — torna visível a nossos próprios olhos” (Didi-Huberman, 2018a, p. 149).

³⁹ O conceito de “montagem” abordado neste subcapítulo se difere daquele discutido na seção 1.2 desta tese. Aqui, estamos discutindo a perspectiva didi-hubermaniana de montagem, enquanto procedimento dialético capaz de produzir legibilidades novas ao conhecimento histórico: “o historiador remonta os ‘restos’, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivência com sintomas, latência com crises... (Didi-Huberman, 2015, p. 133).

Em Garcia, observamos um movimento bastante similar. A poeta menciona os filmes como inspirações para elaboração do “diário sentimental da pont marie”, no qual, de fato, ela tenta *ver* aspectos que não são visíveis na realidade, voltando às imagens, inclusive, tempos depois que as fotos foram tiradas para tentar visualizar novas informações nelas. Para além disso, no entanto, podemos entender o trabalho de articulação e reunião de imagens, citações e memórias como uma montagem dialética: ao colocar as imagens umas ao lado das outras, ao intercalar fotografias autorais como fotogramas de filmes, obras artísticas, cartões postais, Garcia propõe novos sentidos a todas essas produções. Conforme explica Didi-Huberman, a montagem das imagens forma “superfícies de inscrição privilegiadas para esses complexos processos memoriais” (Didi-Huberman, 2017, p. 37). Assim, quando a poeta une memórias pessoais à experiência de Auschwitz, ela se relaciona de forma diferente com a memória histórica, a ressignificando, nas palavras de Didi-Huberman, criando atos de legibilidade. É desse modo que a poeta se conecta e consegue *ler* essas informações visuais:

As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de *lê-las*, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciar-las dos “clichês linguísticos” que elas suscitam enquanto “clichês visuais” (Didi-Huberman, 2017, p. 37).

Em última instância, é a isso que Didi-Huberman se refere quando fala que é preciso *tomar posição*, visto que para o autor “o trabalho de montagem é um ato de decisão, já que ele [Farocki] corta as imagens e faz com que elas tomem posição umas em relação às outras” (2018, p. 158). É na seção 13 de “parque das ruínas” que o procedimento de memória pessoal intercalada com a memória histórica é acentuado, a partir de um relato que a poeta faz, “logo depois da janela da minha infância” (Garcia, 2018, p. 40). Esse relato faz parte do acervo pessoal de histórias da infância de Garcia, pois ela enfatiza que a história era contada pela sua mãe:

o tio dela era médico
e quando o brasil entrou na segunda guerra
ele se voluntariou para ir à guerra como médico
pois assim o irmão dele meu avô
que era o filho mais velho
não precisaria ir para a guerra como combatente
a regra era que apenas um homem da família tinha que ir
e se o tio da minha mãe fosse como médico
ele teria mais chances de voltar vivo

do que o pai dela que
se fosse precisaria ir como soldado



(Garcia, 2018, p. 41)

Garcia destaca que essa história é importante porque, por muito tempo, ela acredita que deve a sua existência a esse tio, já que sem ele “meu avô teria ido para a guerra e/ teria morrido antes de conhecer minha avó” (Garcia, 2018, p. 41). Na imagem, inserida logo após o relato, encontramos o que parece ser um retrato familiar. Nela, mais uma vez, há a intervenção da poeta, que insere um elemento gráfico para destacar os homens aos quais se refere, seu avô e tio-avô, um quadrado branco e a respectiva função familiar deles (em relação a sua mãe). Essa fotografia difere das demais imagens inseridas anteriormente por pertencer ao acervo familiar da poeta, dialogando com as histórias da infância contadas por ela. Sobre esse processo, Margarida Medeiros reflete: “a procura da partilha de álbuns de família, de imagens que remetem para a árvore genealógica de cada um, parecem hoje ter um valor semelhante ao que, no século XIX, era investido nas ruínas de pedra, nos fragmentos assírios e egípcios” (Medeiros, 2016, p. 14). Essa reflexão é significativa, porque em “parque das ruínas” Garcia dá o mesmo destaque para as fotos do acervo pessoal e para as fotos historicamente compartilhadas, como a de Auschwitz.

A ponderação sobre a infância é trazida no poema, de modo similar, para discutir um contexto histórico mais amplo. É a partir desse relato que Garcia busca refletir sobre as relações durante a Segunda Guerra Mundial, a partir das cartas trocadas entre seu tio-avô e a esposa:

as cartas abrangem o período de 1939 a 1945
incluindo as cartas enviadas da Itália escritas no *front*
eu pedi para a minha mãe uma cópia das cartas
para levar para a residência
achando que poderia trabalhar em cima
daquele material “sobre a guerra” (Garcia, 2018, p. 42)

O que encontra nos postais, no entanto, não é aquilo que espera, já que as correspondências falam apenas da relação do casal, de amor e de saudade, mesmo aquelas

escritas quando seu tio-avô já estava na guerra. Do mesmo modo, os demais postais que a poeta busca em um antiquário na França trazem o mesmo tipo de conteúdo: “os textos são cotidianos breves banais/ são cartas de amor como as cartas do meu tio-avô” (Garcia, 2018, p. 45). Apesar disso, nesses postais, as imagens retratam cenas da guerra:

e em muitos as imagens estampadas na frente
são cenas de cidades destruídas:
por exemplo rouen totalmente bombardeada
com uma senhora passando
na frente das ruínas
ruínas ruínas ruínas



(Garcia, 2018, p. 44-45)

Assim, há um contraste entre aquilo que é mostrado nos postais — imagens da barbárie — e os textos absolutamente “cotidianos breves banais” que as acompanham. Não coincidentemente, na sequência, Garcia lembra mais uma vez do livro *L'infra-ordinaire* (1989) de Perec, pois os postais mencionados por ela potencializam justamente esse contraste entre o *infraordinário*, os acontecimentos banais que as pessoas relatam nos postais, e as imagens do extraordinário, dos bombardeios da guerra. Essa diferenciação é repetida também no plano do livro que, por um lado, traz o *infraordinário* da memória pessoal, por outro, o extraordinário da memória histórica da guerra.

Na imagem escolhida pela poeta para essa seção do poema, esse contraste também é repetido: as ruínas da catedral de Rouen e a senhora caminhando calmamente frente a elas. A imagem das ruínas e a ênfase dada pelos versos “ruínas/ ruínas ruínas ruínas” ressoam o título do livro e a discussão acerca da situação da UERJ, que vimos na seção anterior. Além disso, as ruínas aqui atuam como o “propulsor estético” colocado por Medeiros:

O paradigma da ruína como figura estética e metáfora filosófica encontra-se, no século XIX, com a prática da arqueologia e da

escavação, denotando um modelo de pensamento assente na oposição entre luz e trevas, superfície e profundidade, aparência e essência, sendo que todo o jogo do pensamento se faz, justamente, pela compreensão da relação entre os dois (Medeiros, 2016, p. 13-14).

Tal paradigma se atualiza no século XXI, visto que, segundo a autora, hoje observamos o interesse pelas ruínas a partir da elaboração de uma “constante mistura entre passado e presente, entre profundidade e superfície, e, se a busca de sentido nunca pode abandonar o sujeito que conhece e pensa, este já não é pensado como o resultado de uma operação de des-ocultação mas sim [...] de problematização ou criação de novos sentidos” (Medeiros, 2016, p.14).

O trabalho de aproximação das ruínas de Garcia — as familiares, as da Segunda Guerra, as da universidade brasileira — criam essas legibilidades novas, sugeridas tanto por Didi-Huberman, quanto por Medeiros, pois “ler o mundo é também reatar as coisas do mundo segundo suas 'relações íntimas e secretas', suas 'correspondências' e suas 'analogias’” (Didi-Huberman, 2018b, p. 22). Ao relacionar sua história familiar com dados históricos da guerra, a poeta se insere na história, propõe uma leitura dos acontecimentos que passe pelo viés subjetivo e reafirma o lugar da poesia brasileira como espaço de reflexão acerca dos grandes acontecimentos mundiais.

É importante mencionar, ainda, que a guerra é trazida especialmente através de filmes, Garcia não coloca a foto de Auschwitz no poema a partir somente do seu valor histórico, mas a combinação midiática se concretiza através dos sentidos novos que já foram criados por Farocki, adicionando mais uma camada de significações na rede de referências que ela mobiliza. No mesmo sentido, a memória pessoal vem à tona pelo filme de Perlov. Ou seja, ao mesmo tempo em que Garcia realiza novas montagens dialéticas ao encaixar essas imagens, também reforça a importância da arte em propiciar esses novos tipos de relação.

Danziger, embora em escala menor, também vai relacionar acontecimentos históricos e sociais com suas memórias pessoais, o arquivo que constrói não é simplesmente um arquivo pessoal e subjetivo. Vemos isso no livro *Ano novo*, publicado em 2016, em que umas das principais linhas temáticas é a elaboração do luto, a partir da organização do antigo apartamento no qual residia o pai da poeta. Na capa do livro, encontramos uma imagem que vai se repetir ao longo das páginas: páginas de agendas antigas, deixadas em branco. Ao longo dos poemas da primeira parte do livro, intitulado

“Economia”, a poeta reflete sobre os papéis e documentos deixados pelo pai, que cabe a ela organizar, como vemos em:

Desejo apenas o que há de mais inútil
em seus arquivos –

certificados de garantia
de todos os eletrodomésticos
obsoletos

manual da Kombi de 1970

pocket books
(tantas capas de naufrágios)

dezenas de fitas magnéticas
com camadas de ruídos
em tempo longuíssimo (Danziger, 2016, p. 16).

Assim como em:

Não sei o que fazer
com tantas radiografias
de seus pulmões –

leio as imagens
contra o vidro da janela
que era a sua preferida da casa (Danziger, 2016, p. 23)

É na última seção do livro, intitulada “IRENE e MARTHA” que a aproximação entre a subjetividade das lembranças com uma preocupação sociopolítica vai se tornar manifesta. *Ano novo* é o primeiro dos livros de poesia de Leila Danziger no qual as fotografias estão presentes não somente como referências intermediárias, mas aparecem enquanto combinação de mídias ao longo do livro. Assim, a seção sobre as avós, se inicia com uma foto de duas senhoras de braços dados, frente a uma estrada que se estende e desaparece em uma curva:

Figura 14 — Página do livro *Ano novo*.



Fonte: Danziger, 2016, p. 77

Na página seguinte, há o primeiro poema, que se inicia pela descrição dessa imagem das senhoras, avós da poeta:

A foto é um pedido –

sigo de braços dados com as duas mulheres
sob o fundo infinito
de uma curva da cidade

eu não havia nascido

visto seus vestidos de festa
guardados no armário de minha mãe
e brinco de avó de mim mesma

A que murmura
perdeu a língua materna
e um continente

A que nos olha amedrontada
perderia um dia a memória
– indulto de todos os papéis

Irene e Martha
caminham em minha direção

e custo a acreditar

tenho quase a mesma idade
que minhas avós
na foto que é um pedido – (Danziger, 2016, p. 79)

A primeira diferença entre esse e os poemas anteriores de Danziger que vimos nessa seção é que a foto sendo descrita aqui não foi tirada pela poeta e a cena relatada não faz parte de seu acervo pessoal de lembranças. A fotografia feita quando ela ainda “não havia nascido” não desperta nela, portanto, reflexões sobre o limiar entre a lembrança e o esquecimento. Não há paralelos entre o que a foto mostra e aquilo do qual ele se recorda. Porém, da mesma maneira que as fotos anteriores, percebemos que essa imagem também a auxilia na narrativa de sua história familiar, uma vez que “as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal” (Sontag, 2004, p. 11).

Essa narrativa exige ainda mais construções da parte da poeta: diferentemente da vida do filho, cuja infância acompanhou de perto, parte significativa da vida de suas avós acontece antes do seu nascimento e chega até si a partir daquilo que já é narrado por elas e por outros, em um movimento similar aquele que acontece com a narrativa de seus tios e avós em Garcia. As fotos, nesse sentido, são um elemento importante de reconstrução dessas histórias, dão sentido e comprovam a existência desses entes familiares.

Além disso, a relação que Danziger estabelece com a imagem inserida nessa seção faz com que ela se sinta parte, membro pertencente desse núcleo familiar, “sigo de braços dados com as duas mulheres/ sob o fundo infinito / de uma curva da cidade”. É a fotografia que permite essa aproximação, a expressão “sigo de braços dados” expressando metaforicamente a continuidade dos laços familiares que se torna concreta a partir da foto. De modo similar, a poeta afirma “visto seus vestidos de festa/ guardados no armário de minha mãe/ e brinco de avó de mim mesma”. Se inserir na imagem é um processo parecido com experimentar os vestidos — ver as fotos, experimentar os vestidos, são atividades que possibilitam à poeta essa aproximação com a história de sua família, com suas origens.

O sentimento de pertencimento é tão intenso que a poeta afirma “Irene e Martha/ caminham em *minha* direção” (grifo nosso), como se fizesse também parte daquela cena. A surpresa, no entanto, vem quando ela se dá conta: “tenho quase a mesma idade/ que minhas avós/ na foto que é um pedido”. Susan Sontag já destacava essa capacidade da fotografia em enfatizar a passagem do tempo:

Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época (Sontag, 2004, p. 44).

É somente ao olhar a foto de suas avós que Danziger se apercebe da passagem do tempo, se enxerga com a mesma idade das avós. Esse é um movimento duplo, visto que ao mesmo tempo em que ter a idade das avós a afasta temporalmente dessas, efeito da passagem do tempo e das consequências que ela acarreta (“A que nos olha amedrontada/ perderia um dia a memória”), também as aproxima, na medida em que agora a poeta tem a mesma idade das avós e entende melhor suas vivências, escreve sobre elas e transforma suas histórias em linguagem poética. Sobre esse movimento de aproximação e afastamento em relação à imagem, Didi-Huberman reflete:

Não se sabe nada na imersão pura, no “em si”, no terreno do “perto demais”. Não se saberá nada, tampouco, na abstração pura, na transcendência ativa, no céu do “longe demais”. Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo (Didi-Huberman, 2017, p. 16).

O “mover-se” que a poeta realiza em relação à fotografia das avós é solicitado pela própria imagem, afinal, o poema se inicia e se encerra com a expressão “a foto é um pedido”. Essa imagem solicita à Danziger que a reinterprete, crie legibilidades e narre essa história familiar que, sem contextualização, ficaria perdida nos documentos familiares. A solicitação já vem anunciada pela epígrafe da seção, uma citação da filósofa Marie-José Mondzain: “Chamo imagem o que habita o visível/ em termos de exigência”.

Vemos nessa seção de *Ano novo* que a poeta é responsável por dispor e compor as memórias e, mais uma vez, o texto verbal é elemento importante para dar significado a elas. Sendo assim, percebemos a continuidade da lógica de arquivo que já havíamos observado anteriormente: além da fotografia das avós, são inseridas também citações, imagens digitalizadas dos cadernos das avós e transcrições de anotações feitas por elas. Esses diferentes elementos são incorporados à linguagem poética de Danziger para contar a história das duas mulheres e, por conseguinte, a história da própria poeta. Em certa medida, a presença desses objetos enquanto combinação de mídias – e não apenas no nível da referência, como nos poemas de *Três ensaios de fala* – auxiliam na comprovação da existência dessas mulheres e na concessão de veracidade para as experiências que não foram vividas e presenciadas por Danziger.

A discussão social e política se articula à reflexão sobre a memória da família, quando é feita alusão aos sofrimentos dos processos diaspóricos (“A que murmura/ perdeu a língua materna/ e um continente”). Esse debate fica ainda mais evidente no último

poema da seção, chamado “Sobre a postura das meninas ao escrever”, cujas últimas estrofes estão reproduzidas abaixo:

Aprendem –
para escrever é necessário
 mesa sólida
 cadeira confortável
 fonte de luz à esquerda

Não sei
se algum dia
tiveram
um quarto
só para si (Danziger, 2016, p. 86)

A referência ao clássico ensaio feminista *Um teto todo seu* de Virgínia Woolf, texto no qual a escritora inglesa reflete sobre as condições para que a escrita feminina se desenvolva, vincula os poemas desta seção aos debates sobre as políticas de gênero. Para além da metáfora de não ter um “quarto só para si”, há também o dado de realidade da falta de pertencimento que as imigrantes sentem ao deixarem sua terra natal. Sendo assim, as questões colocadas pelas vidas das avós – o exílio, o envelhecimento, o esquecimento, o controle dos corpos e a própria escrita – são questões de toda uma geração de mulheres.

A foto, nessa perspectiva, é pertinente pela representatividade que promove, ou seja, mais do que os laços familiares, essa imagem tem também uma dimensão política acentuada. Aqui, não é o *punctum* barthesiano, aquilo que na fotografia comove a poeta individualmente e subjetivamente, que a leva a inserir a fotografia no poema, mas também o *studium* da fotografia, o contexto sociocultural que circunscreve a vida dessas mulheres e que agora é compartilhada com os leitores. Dessa maneira, faz sentido que essa seja a fotografia escolhida para compor o livro-arquivo da poeta enquanto materialidade, mesmo quando os demais registros fotográficos familiares mencionados ao longo dos poemas de *Ano novo* são colocados como referências intermediárias. Em certa medida, a imagem dessas avós representa uma série de mulheres que tiveram vidas similares às suas, mas que foram invisibilizadas. A foto, “que é um pedido”, exige ser compartilhada e ter a sua história narrada, afinal, as duas avós viriam a se encontrar impossibilitadas de falar: uma, por não conseguir compreender o idioma do novo país, a outra, por perder a memória.

Ao longo deste subcapítulo, vimos que os poemas selecionados de Danziger e de Garcia articulam diferentes tipos de memória e, para isso, as imagens são peças fundamentais, que, além de muitas vezes serem responsáveis por dar *start* nas lembranças

e no processo de rememoração elaborado pelas poetisas, acrescentam camadas de sentido aos poemas, tornando-os emaranhadas redes de referências e significados. Os poemas analisados são entrelaçados complexos que articulam subjetividades, dados históricos e elementos artísticos.

Leila Danziger utiliza as fotografias para trabalhar o passado, para reorganizar as lembranças e para preencher as lacunas nas memórias. Com as imagens, ela (re)cria suas narrativas familiares. As fotografias são tão importantes para a poeta que mesmo quando não existem (como vimos em “Berlim, zoo”), elas são imaginadas e incorporadas ao poema a partir de sua descrição. Apesar disso, não há um entendimento ingênuo do poder dessas imagens: o tempo todo ficam sugeridas as falhas do dispositivo fotográfico, suas fraquezas e sua impossibilidade de registrar a completude da experiência vivida. As fotografias também deixam espaços, entrelinhas a serem preenchidas, uma vez que não dão conta, sozinhas, de restituir o passado ou de narrá-lo. Nos poemas de Marília Garcia, esse aspecto lacunar também existe, a memória é apontada como imprecisa, “fora de foco”. A compreensão de que as fotos por elas mesmas pouco informam, nos é apontada quando a poeta sente a necessidade de intervir nas imagens, circular as pessoas, apontar a casa para onde deseja que o leitor olhe. Essa intervenção é uma forma da poeta se apropriar da imagem, interagir com ela, se aproximar, mas é também um lembrete da insuficiência das fotografias.

As duas poetisas lidam com essas ausências e incompletudes de maneira similar. O álbum/arquivo restitui, de certa forma, a unidade, a lógica, estabelece uma linha narrativa entre acontecimentos diferentes. Ambas as poéticas desafiam tanto as falhas da memória como as imprecisões das imagens em reconstituí-las, a partir do trabalho da montagem. Elas selecionam objetos, discursos, obras artísticas e as reorganizam a partir de suas próprias subjetividades. Em “Berlim, zoo” e “Micrografia”, vimos o poema como o lugar em que a poeta faz essa restituição, em que constrói “a ficção daquilo que de fato foi”, reunindo os diferentes elementos de sua memória com a descrição das fotos de seu filho. Já em “Irene e Martha”, esses elementos são incorporados ao texto, e visualizamos a fotografia das avós e a reprodução de suas cartas e diários, deixando o álbum/arquivo mais explícito ao leitor através da combinação de mídias. Procedimento parecido é feito em “parque das ruínas”, já que o poema é todo constituído da combinação dos versos com as imagens e, ao longo de suas seções, 36 imagens de diferentes tipos são inseridas. Garcia, no entanto, problematiza o próprio procedimento da montagem e, assim, reconhece a função essencial do leitor para que determinadas lacunas sejam preenchidas:

“peço ao/ leitor que imagine essa janela com o/ ruído de bonde ao fundo” (Garcia, 2018, p. 38).

Além disso, a articulação entre memória pessoal e memória sócio-histórica é um aspecto importante em ambas as líricas, embora haja diferenças em como isso é elaborado nos diferentes poemas. Se os poemas aqui selecionados de Danziger partem da temática familiar e, a partir dela se imbricam com outras temáticas, o poema de Garcia parece colocar a temática familiar como apenas mais um dos tantos temas que aborda ao longo de seus versos. Ao aproximar suas memórias familiares de memórias de guerra, do passado de *Auschwitz*, Garcia atribui a cada um dos acontecimentos a mesma importância em seu arquivo. Eles se impactam mutuamente e, assim, novas legibilidades são criadas para as memórias familiares a partir do contexto social da guerra e, do mesmo modo, novas leituras são possibilitadas para os aspectos sociais a partir da subjetividade da poeta que é, o tempo todo, tematizada nos poemas. Em “Irene e Martha”, por sua vez, a temática central, aquilo que a poeta deseja refletir e problematizar, são as relações familiares, o passado familiar. As questões sociais surgem e são trazidas para a reflexão, pois estão colocadas pela própria história das avós.

Em ambas as líricas, verificamos aquilo que Didi-Huberman (2017) argumenta a respeito da montagem: ela não pode ser reduzida a um mero efeito de composição. Tanto em Danziger, quanto em Garcia, o desenvolvimento poético a partir da montagem, especialmente intermediática, não é apenas uma escolha estética sem efeitos para seu significado. Pelo contrário, é através da composição que suas poéticas trabalham os significados aos quais se propõem. É pela montagem que é possível haver um trabalho de memória de forma nova e inventiva, sem que o poema se torne mero repetidor de ideias do passado, se tornando inverossímil. A construção do álbum/arquivo permite que novos sentidos sejam criados, possibilitando uma leitura dinâmica e constantemente atualizada dos acontecimentos do passado e da história.

[Testar o tempo]

Ao longo deste capítulo, investigamos como as poéticas de Leila Danziger e de Marília Garcia utilizam as imagens para elaborar a compreensão acerca do tempo, seja em sua manifestação sobre o hoje, seja sobre a percepção do passado a partir das memórias. Através das análises dos poemas selecionados, foi possível depreender que as imagens são peças fundamentais para a construção crítica sobre o tempo expressa por

ambas as poetas. Notamos: os poemas analisados não são poemas que trazem unicamente em sua temática as imagens, mas poemas que discutem o tempo, conceito amplo, e utilizam das imagens, enquanto materialidade ou enquanto referência, para trabalhar essa concepção.

É importante enfatizar que a divisão entre “presente” – 2.1 – e “passado” – 2.2 – acontece para fins críticos, ou seja, para deixar a análise mais clara e organizada e não necessariamente está colocada nos poemas. Um exemplo: o poema “parque das ruínas” de Marília Garcia tem importância ímpar em sua poética. Nesse sentido, ele aparece em diferentes momentos desta tese, inclusive, nas duas seções que compõem este capítulo. Não escolhemos, nesse sentido, um poema de Garcia que discorra sobre o tempo presente e um poema que discorra sobre o passado, ao invés disso, separamos nos subcapítulos as partes dos poemas que tematizam cada faceta da leitura do tempo, cientes que, ao longo do poema, presente e passado são constantemente interpostos e simultaneamente discutidos.

Em Leila Danziger, embora tenhamos escolhido poemas distintos para cada seção, também não se pode ignorar que presente e passado estão interligados. Como foi enfatizado ao longo da análise, em Danziger vemos um passado que retorna ao presente, um eu que relembra de momentos passados, portanto, o passado se materializa no presente. Nesse sentido, retomamos o que afirmamos a partir de Kossoy: as fotografias são responsáveis por dar o *start* nas lembranças, são fragmentos do passado que se apresentam no presente da poeta. A função que elas têm é tão significativa e importante para a construção do poema que são referenciadas mesmo quando não existem: elas são imaginadas e transpostas ao poema, através da *ekphrasis notional*. Já ao pensar questões relativas ao tempo em sua forma presente, o que vemos em Danziger é a preocupação com aquilo que é fugidio, com o que se transforma, com o que é negligenciado pelo olhar no cotidiano, o que não somos capazes de apreender. Não é fortuito, então, a escolha por trazer a obra de Robert Smithson para sua lírica e, a partir dela, vimos como o *infraordinário*, conceito essencial para entendermos a lírica garciana, se apresenta também na poética de Danziger.

Na poética de Marília Garcia, a preocupação com o *infraordinário*, em sua dimensão de tempo presente, é uma tentativa de entendimento da realidade, que se apresenta de difícil apreensão. A poeta desacelera o tempo, esmiuça o instante, enxerga o presente como um filme na tentativa de compreender o momento no qual se insere e, assim, as imagens a auxiliam a precisar e a detalhar o presente. Já em Leila Danziger, a

remissão ao *infraordinário*, que não se dá de forma explícita, é utilizada para pensar tudo aquilo que é consumido pelo tempo, a tentativa de apreender os detalhes do que em breve deixará de existir e, nesse sentido, as imagens registram e guardam o momento presente. Isso não quer dizer que há uma concepção ingênua da fotografia como registro, pelo contrário, os poemas apresentam muita clareza em relação à incapacidade das imagens de preservarem a memória e, por isso, a linguagem verbal, ou seja, o poema, se faz mecanismo tão importante de elaboração de memória.

A preocupação com a passagem do tempo está posta nas duas poéticas. Em Garcia, ela assume o viés do hoje, de apreender o agora, de *ver* o instante, este instante, passando. Já em Danziger, essa passagem do tempo é de um tempo mais lento, os meses, e os anos e como eles deterioram as coisas; é sobre o envelhecimento, é sobre a memória. Por isso, a *land art* é uma referência tão presente em sua poética. Garcia também se preocupa com a deterioração, mas essa parece ser uma deterioração não da natureza e de sua irreversibilidade, mas aquela que poderia ser evitada, consequência do descaso e da falta de investimento na preservação do patrimônio público, como a UERJ e o Museu do Rio de Janeiro. A preocupação social, desse modo, é uma faceta importante no olhar sobre como o tempo, em sua dimensão política, afeta a sociedade. Isso fica mais evidente nas discussões sobre a história, nas imagens da guerra e dos campos de concentração. Tal inquietação também está presente nos poemas analisados neste capítulo de Danziger, embora em medida menor: a referência à imigração e às questões de gênero estão colocadas no trabalho com a memória sobre as suas avós.

Se deslocar, estar em movimento, parece ser importante para as duas poetisas. O tempo não é, afinal, para nenhuma das duas uma entidade abstrata, que acontece de forma deslocada da realidade. Ele assume, então, características próprias de acordo com o espaço em que se encontram as poetisas: Garcia a partir de um deslocamento mais literal, do eu em viagem, das mudanças de fuso-horário, da compreensão do espaço estrangeiro; Danziger, através dos deslocamentos exigidos pela *land art* e pelos movimentos que faz em direção ao passado, da recordação ativa de sua memória familiar. Esses deslocamentos são replicados no poema, em Garcia, através do léxico cinematográfico, que dá ao poema uma sensação de movimento, assim como pela própria tentativa de simular uma imagem em movimento com a combinação das imagens em sucessão de “parque das ruínas”. Em Danziger, é o movimento do rememorar através das imagens, andar de braços dados com as mulheres da fotografia, imaginar e recriar, no corpo do poema, as imagens que habitam o seu imaginário.

Sendo assim, entendemos que tanto para Danziger quanto para Garcia, as imagens são imprescindíveis para tematizar o tempo em seus poemas. Nas diferentes facetas que o tempo assume, as imagens estão lá para representá-lo, para elaborá-lo, para compreendê-lo. Elas auxiliam as poetas a entender o agora, a expressar as suas preocupações sobre tudo que implica perceber as maneiras com que ele passa, a relembrar o passado e a construir narrativas acerca dele. Como gostaria Agamben, as imagens ajudam as poetas na compreensão do tempo, o que não implica, necessariamente, *coincidir com esse tempo*, ou encará-lo de forma harmônica, mas sim tensioná-lo e problematizá-lo, criando novas legibilidades para o presente e para o passado em seus poemas.

3 As imagens na apreensão do espaço

A partir principalmente do século XX, a humanidade amplia seu conhecimento acerca dos espaços terrestres e siderais. Isso acontece, especialmente, em função do desenvolvimento da captura de imagens pelas câmeras. Datam da década de 40 as primeiras imagens da Terra capturadas por satélites e, alguns anos depois, temos acesso também às primeiras fotografias da Lua, assim como imagens de Marte e Júpiter. As imagens auxiliavam, então, a criar um imaginário acerca do nosso planeta e do espaço sideral. Enquanto isso, a popularização das câmeras digitais, que no fim do século se tornavam mais acessíveis, assim como o surgimento dos primeiros blogs que aumentava a possibilidade de compartilhar imagens em contexto mais amplo, faziam com que esses aparelhos se tornassem cada vez mais onipresentes na vida cotidiana e no espaço doméstico. Como consequência, entre o fim do século XX e começo do século XXI, se amplia também o conhecimento imagético acerca dos espaços familiares e íntimos, visto que, conforme observamos no capítulo 2, as câmeras cumprem uma importante função social no registro e acompanhamento da vida privada e familiar.

No que diz respeito às cidades, o registro dos espaços urbanos esteve presente na fotografia desde o que se convencionou chamar de “primeira foto”, feita por Joseph Niépce, em 1826, imagem na qual podemos observar os telhados dos prédios de Saint-Loup-de-Varennes, cidade francesa. Quase um século depois, Walter Benjamin (2017b) aponta Eugène Atget como o fotógrafo que, no século XX, deu ênfase ao espaço urbano em detrimento do registro das pessoas, ao fotografar “as ruas de Paris sem vivalma” (p. 23), desenvolvendo uma estética própria acerca da cidade:

Atget nunca deu atenção às ‘grandes vistas ou aos chamados símbolos’, mas não lhe passavam despercebidos uma fila de formas para botas, os pátios parisienses, onde se veem alinhados os carros de mão, do cair da noite até ao amanhecer; nem as mesas ainda postas depois das refeições e a louça por lavar, nem o bordel da rua... nº 5, com o número cinco a aparecer em dimensões enormes, repetido em quatro pontos diferentes da fachada. Porém, curiosamente, quase todas as suas fotografias estão vazias. [...] Não são lugares solitários, mas lugares sem atmosfera; nessas fotografias, a cidade foi esvaziada como uma casa à espera de um novo inquilino (Benjamin, 2017b, p. 63)⁴⁰.

⁴⁰ Para Benjamin, fotografias como as de Atget, que priorizavam os espaços ao invés dos rostos humanos, indicavam o declínio do valor de culto na fotografia: “É no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto encontra o seu último refúgio. [...] Mas, quando o ser humano desaparece da fotografia, o valor de exposição revela-se pela primeira vez superior ao de culto” (Benjamin, 2017b, p. 22).

Nos dias de hoje, é possível conhecer detalhes de espaços que nunca visitamos através da profusão de imagens existentes das cidades, especialmente de seus pontos turísticos. Joan Fontcuberta (2010b) argumenta que atualmente as imagens antecipam a realidade, na medida em que ao visitar determinados lugares, já temos uma expectativa de como ele deve se parecer:

O guia do safári fotográfico detém o jipe no local exato onde os turistas melhor reconhecerão o diorama do museu de história natural. Em nossas primeiras viagens nos sentimos inquietos quando em nossa descoberta da torre Eiffel, do Big Ben ou da estátua da Liberdade percebemos diferenças com as imagens que tínhamos prefigurado através de postais e filmes. Na verdade não procuramos a visão, mas o *dejà-vu* (Fontcuberta, 2010b, p. 48).

Para o autor, desse modo, a fotografia altera os modos de percepção e apreensão do espaço, já que ao viajar, as pessoas possuem expectativas visuais prévias acerca dos lugares que visitarão. Outra face dessa moeda é a possibilidade de gerarmos nossas próprias imagens dos lugares que visitamos. Ao longo do século XX, fotografia e turismo se tornam indissociáveis, como exemplifica Susan Sontag (2004), com a realidade dos Estados Unidos: “A Kodak pôs placas na entrada de muitas cidades com uma lista do que fotografar. Nos parques nacionais, placas assinalavam os locais em que os visitantes deveriam empunhar suas câmeras” (Sontag, 2004, p. 80). De acordo com Sontag, existiria uma relação quase predatória entre a fotografia e o turismo, dado que, crescentemente, a fotografia se tornava o centro da experiência de viagem, à medida que os viajantes substituíam a experiência de conhecer um novo lugar pela experiência de fotografar o lugar. Ela enxerga também uma relação de consumismo nessas práticas e fotografar as atividades de turismo seria, em última instância, uma maneira de comprovar aos outros a viagem realizada: “as fotos documentam sequências de consumo realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos” (Sontag, 2004, p. 20).

No começo século XXI, Charlotte Cotton (2004) indica a prevalência de paisagens naturais e arquitetônicas como temáticas da fotografia, vinculadas especialmente à estética *deadpan*. A fotografia *deadpan*, “impassível” em língua portuguesa, privilegia a neutralidade emotiva, mantendo o registro imagético o mais distante possível de um tom dramático e subjetivo. Para Cotton, a ênfase, nessa tendência é “na fotografia como um modo de ver além das limitações da perspectiva particular, um modo de mapear a extensão das forças, invisível de um ponto de vista individual” (Cotton, 2004, p. 81). Os fotógrafos estudados pela autora contemplam em suas imagens uma ampla gama de variações do

espaço, como o registro de paisagens naturais, a valorização da geometria e ângulos de espaços internos, cidades abandonadas, subúrbios, entre outros. Apesar dessas fotos objetivarem uma imparcialidade no ponto de vista do fotógrafo, elas levantam diferentes discussões sociais, como a preservação do meio-ambiente, a distribuição de moradia e os problemas habitacionais da cidade. Cotton explica que nessas fotografias:

Narrativas polêmicas são trazidas para o espectador, mas é como se as informações fossem dadas imparcialmente. A fotografia *deadpan* frequentemente atua em um modo de constatação: a ideologia do fotógrafo aparece em sua seleção do assunto e na antecipação da análise do espectador sobre ele, não em qualquer declaração política explícita através de texto ou estilo fotográfico (Cotton, 2014, p. 86, tradução nossa)⁴¹.

Os registros imagéticos do espaço, dessa maneira, são múltiplos, atendem a objetivos diferentes e certamente contribuem para a compreensão e a discussão sobre formas de habitar e de vivenciar os lugares. Em relação ao cinema, Maria Helena Costa (2013) defende que as imagens em movimento são uma importante ferramenta na compreensão dos espaços geográficos, não como representações, mas à medida que imagem e espaço narrativo seriam “elementos constituintes da própria formação, experiência e percepção do espaço geográfico real” (Costa, 2013, p. 252).

Karina Fioravante (2018) elucida que, nos primeiros anos do cinema, o espaço era concebido como plano de fundo das narrativas, não recebendo atenção especial dos cineastas ou dos espectadores, mas, com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, a importância dos espaços como ferramentas de construção narrativa se fortalece. De acordo com Costa, o cinema

[...] por meio, talvez paradoxalmente e especialmente, dos filmes de ficção, com suas imagens de espaços geográficos, não serve unicamente ao propósito de observar e tornar visivelmente conhecido os espaços transitados e vividos pelo ser humano, mas em sua unidade e diversidade artística, nos auxilia na apropriação desses espaços. Podemos considerar que pela via da arte, nos permitimos perceber e conceber ideias e conceitos sobre o espaço que independem do crivo ou da relação com a realidade concreta ou menos ainda da tentativa de produção de uma verossimilhança (Costa, 2013, p. 253).

⁴¹ Do original: Polemical narratives are raised for the viewer, but it appears as if this information is being given impartially. Deadpan photography often acts in this fact-stating mode: the personal politics of the photographers come into play in their selection of subject matter and their anticipation of the viewer's analysis of it, not in any explicit political statement through text or photographic style (Cotton, 2014, p. 86).

Tendo em vista a importância que as imagens têm tanto na captura quanto na concepção e ampliação do nosso imaginário sobre os espaços geográficos, faz sentido que a poesia preocupada em discutir a compreensão dos lugares se utilize de imagens para propor essas reflexões. Rosa Martelo (2016) identifica que, desde a modernidade, são frequentes os poemas que tratam dos espaços físicos, naturais e urbanos, assim como os deslocamentos nesses espaços. A pesquisadora afirma que a presença das imagens nos poemas que abordam essas temáticas foi uma consequência das modificações no campo artístico:

A modernidade estética foi, de resto, particularmente sensível ao modo como a emergência de novas técnicas possibilitou novas relações com o espaço. E não penso apenas em novas técnicas do olhar, como as que foram proporcionadas pela fotografia e depois pelo cinema, embora já tenha sido sugerida a relação da emergência do poema em prosa com a fixação do instantâneo, por exemplo. Penso também na questão da velocidade e dos novos pontos de vista em relação à paisagem (Martelo, 2016, p. 77).

Martelo aponta duas vertentes diferentes da experimentação com as imagens na apreensão do lugar. A primeira, a partir das reflexões de W. T. Mitchell, seria o poema *enquanto* espaço, que faz emergir uma paisagem, enfatizando uma diferenciação existente apenas na língua inglesa, entre *image* – um conceito de imagem mais abstrato — e *picture*⁴², a imagem em sua materialidade. Nessa primeira perspectiva, a *image* não está materializada no texto. Para a autora, “vê-lo [o poema] como paisagem significaria enquadrar este lugar, definido por coordenadas verbais e escritas, enquanto prática (de escrita e de leitura) que pressupõe uma apropriação do espaço” (2016, p. 78). Já no segundo viés, que Martelo acredita que podemos observar “naqueles poetas contemporâneos que associam à viagem ou à deambulação urbana a experiência da imagem” (2016, p. 84-85), há a presença da imagem materializada, a *picture*. Para ela, isso acontece especialmente através dos processos efrásticos, que evocariam ao leitor imagens reais, procedentes de produtos culturais, como pinturas, fotografias ou filmes.

Nas obras que iremos analisar neste capítulo, todavia, identificamos que essa materialização da imagem nos poemas em que os espaços são pontos importantes não acontecem a partir da presença da *écfrase*, mas através do uso de combinação de mídias, que efetivamente insere a imagem no texto, assim como da utilização de referências

⁴² Embora tenham sentido diferentes, utilizamos em língua portuguesa a palavra “imagem” para traduzir tanto *image* quanto *picture*.

intermediáticas que não são necessariamente efrásticas, mas se constituem de menções ou alusões a obras visuais. Desse modo, interessa-nos entender, neste capítulo, como as líricas de Leila Danziger e de Marília Garcia, para as quais a cidade, o trânsito, o deslocamento, a casa e a experiência de habitar determinados lugares são temáticas que estão regularmente presentes em suas obras, utilizam os recursos intermediáticos para propor reflexões acerca dos espaços, privados e públicos, internos e externos. Além disso, queremos compreender quais leituras sobre esses espaços estão sendo elaboradas através da utilização de imagens.

3.1 “A câmera agora mostra a terra do alto”: observando o lugar e o não lugar

No fim do século XX, Marc Augé (2020[1994]) identificou que o avanço das tecnologias, bem como a aceleração do processo de globalização resultaram em uma sociedade que vive a “supermodernidade”, período no qual a formação de identidade do indivíduo se esvazia diante dos excessos, como a sobrecarga de informações e estímulos, que circundam todos os aspectos da vida social. Entre as relações que teriam se modificado nesse período e que caracterizam a “supermodernidade”, está a do indivíduo com o espaço. Para o autor, em oposição ao “lugar antropológico”, espaços no quais as pessoas são capazes de construir suas identidades sociais (como a casa, a escola, a universidade, os parques), a “supermodernidade” teria como símbolo locais que se tornam cada vez mais frequentados em uma sociedade que está em constante deslocamento: aeroportos, estações de metrô, *shopping centers*, hotéis, entre outros lugares de passagem, que tendem a ser padronizados ao redor do mundo. A essa segunda categoria, Augé dá o nome de “não lugares”:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, reportados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico (Augé, 2020, p. 74)

A frequência e a intensidade com que as pessoas passam o seu tempo nos não lugares contribui para que elas se desconectem dos significados culturais e sociais do mundo,

assim como esvazia a experiência de vivenciar a cidade. O próprio habitar a casa se torna secundário quando tanto tempo diário é despendido no transporte e/ou em deslocamento.

Partindo do pressuposto que os lugares e não lugares são instâncias importantes para as duas poetisas, queremos entender como as imagens são utilizadas na elaboração poética de cada uma delas. Nos poemas selecionados para esta seção, observamos movimentos que parecem ser, inicialmente, opostos. Na lírica de Garcia, a presença dos não lugares é constante, como veremos em “Noite americana” de *Câmera lenta* (2017) e “No aeroporto Schönefeld de Berlim” de *Um teste de resistores* (2016). De fato, como destacamos no capítulo 2, a temática da viagem e do trânsito é predominante na lírica garciana e, desse modo, invariavelmente, os aeroportos e trens estão presentes em seus poemas, assim como as referências aos tickets, passaportes, idiomas estrangeiros, malas, de modo geral, todo o léxico relativo ao deslocamento geográfico.

A essa relação com os não lugares colocada por Garcia, contrapomos um viés de lugar muito específico da poesia de Danziger: o espaço da casa. Seja como ateliê, local em que desenvolve seus processos artísticos, seja como espécie de museu de onde recolhe e organiza memórias, a casa é uma constante na lírica de Danziger. A casa é relatada como local no qual a prática da escrita se desenvolve, ao mesmo tempo em que os móveis, os quartos, os corredores e os objetos domésticos também se apresentam como temática de interesse. Embora os assuntos relativos ao trânsito e ao espaço estrangeiro também se façam presente em Danziger, entendemos que esses são menos frequentes nessa lírica, portanto na presente seção estamos focando na oposição entre lugar e não lugar, conforme Augé (2012), para pensar na função que as imagens desempenham na apreensão de cada uma dessas esferas.

Ao contrapor esses dois vieses de apreensão do espaço, iremos aferir se as leituras normalmente associadas à casa, como espaço íntimo, de conforto e de introspecção e dos não lugares como locais de aceleração, desencontro e indiferença estão presentes nos poemas das autoras. Para isso, iremos cotejar os referidos poemas de Garcia com os poemas “Pontualidade” e “Destroços”, ambos de *Três ensaios de fala* (2012) de Leila Danziger. Ao longo dos poemas desse livro, observamos a oscilação entre mundo interior e mundo exterior com frequência, já que a poeta ao mesmo tempo em que se apresenta como cosmopolita, percorrendo cidades como Berlim e Tel Aviv, dá especial atenção ao espaço doméstico como lugar de ponderação e de criação. Em “Pontualidade”, reproduzido abaixo, a casa é, simultaneamente, ponto de observação do mundo exterior e lugar propício para reflexão da própria vida interna que conduz:

Às seis e trinta e cinco, eu abro a janela
e os jornais oscilam com o vento:
a carcaça da baleia, o herói de pedra,
a criança que atravessa um rio a cavalo.

O dia começa à espera de um aceno.
O menino eleva o olhar ao décimo andar
no exato instante
em que fecha o portão de ferro.

Eu devolvo imobilidade às imagens
e me retiro
por trás do vidro sempre empoeirado
que filtra a brutalidade crescente do sol.
(No lugar do mundo em que estou,
as estações nunca se cumprem.)

De passagem
inspeciono minúsculas configurações
de sujeira e mofo
em progressão

Há perspectivas da casa que desconheço,
pontos
em que me demoro
não mais do que instantes.
Sei que há vida
no vão inalcançável

entre o armário e a estante
onde o que cai
se ausenta

e reaparece –

livre de função, urgência,
sentido.

É mesmo importante
que alguns lugares da casa
vivam sem mim (Danziger, 2012, p. 36-37).

O poema se inicia a partir da dissolução das fronteiras entre interior e exterior, representado pela janela, divisa entre o que está fora e o que está dentro do ambiente da poeta. No interior, há os jornais, folheados pelo vento que a janela deixa entrar. Os jornais, embora estejam no espaço da casa, fazem referência ao que está fora: as imagens mostram acontecimentos do mundo, retratam outros ambientes e lugares. Do lado de fora, o menino espera por um gesto que vem de dentro do apartamento; o verbo no presente em “Às seis

e trinta e cinco, eu *abro* a janela”, marca que essa é uma rotina já estabelecida, justifica a espera do menino pela ação.

Ao fechar a janela, a poeta retorna sua atenção ao que está dentro, reestabelece as fronteiras, e mundo interior e exterior voltam a ser separados pelo “vidro sempre empoeirado”, que atua como filtro, preservando a intimidade e os processos criativos da poeta, bem como protege-a dos elementos externos como o vento e o sol crescente, já que “as estações nunca se cumprem”. É importante observar, como afirma Diamila Medeiros (2017), que “A casa tem, por excelência, esse teor de acolhimento e de intimidade, capaz de (re)criar um mundo que está *dentro* e, ao mesmo tempo, *fora* do mundo” (Medeiros, 2017, p. 225). Quando fecha a janela, a poeta foca naquilo que compõe seu espaço doméstico, como as “minúsculas configurações/de sujeira e mofo/ em progressão”.

Assim, a partir da quarta estrofe, o eixo do poema passa a ser a relação da poeta com a vida existente dentro da casa, alheia a seus interesses ou preocupações. Contrariando a compreensão da casa como ambiente familiar, cujos espaços se conhecem como nenhum outro, Danziger afirma: “Há perspectivas da casa que desconheço/ pontos em que me demoro/ não mais do que instantes”. A eleição do “vão” enquanto espaço misterioso no qual objetos se perdem, apenas para retornarem mais tarde “livre de função, urgência/sentido” reforça esse simbolismo do ambiente doméstico como desconhecido, que não necessariamente desperta familiaridade na poeta. Ela parece, entretanto, compreender essa falta de familiaridade de modo positivo e inevitável: “é mesmo importante/ que alguns lugares da casa/ vivam sem mim”.

A mesma relação entre fora e dentro que está colocada no começo do poema, se repete aqui através da oposição ver/não ver, controlar/não controlar. O poema, desde seu início, sugere que o que está do lado de fora, o imprevisível, o externo, está também do lado de dentro. Ao dissolver as barreiras entre fora e dentro, a poeta mostra ainda que no interior, naquilo que deveria ser seguro, as coisas também são inconstantes e imprevisíveis. É interessante, nesse sentido, que o poema se intitule “Pontualidade”, remetendo à ideia de controle e de rotina, por decorrência da repetição.

Nos poemas de Marília Garcia, o espaço da casa não se materializa desse modo. Embora haja algumas menções ao ambiente doméstico, especialmente em *Um teste de resistores* (2016) quando a poeta relata sua mudança do Rio de Janeiro para São Paulo, no geral, não há uma “poética da casa” na lírica garciana, ou seja, não encontramos em seus poemas uma atenção dedicada à vida íntima, aos objetos da casa, à determinada

intimidade e subjetividade que o ambiente doméstico proporcionaria, como vemos em Danziger. Os ambientes internos, como já pontuamos, são constituídos pelos não lugares de Augé: cafés, aeroportos, meios de transporte, entre outros. Esse é o caso do poema “Noite americana” de *Câmera lenta* (2017) de Garcia, que se desenvolve dentro de um trem:

noite 1

no momento de maior intimidade,
ficaram a 1 cm de distância
um do outro.

então me afasto e
vejo a cena em câmera
lenta: ali os dois não
se olham.

está escuro e eles atravessam o espaço.

o ombro dela quase raspa
o braço dele,

os dedos dele

um pouco acima da mão dela.
os olhos fixos no chão
e a respiração em
compasso.

— *por quanto tempo você aguentaria ficar debaixo
d'água?*

é o que ela parece dizer.

em vez disso, olha o mínimo relógio de pulso
e sabe que seis horas depois já estará
do outro lado.

noite 2

está chovendo
e quando o farol acende
o verde brilha no escuro.

— claro. escuro. claro. escuro.

*(quando você descreve
tenho a impressão de sentir o que
acontece)*

um trem parte para um ano
específico no futuro. dizem que lá as coisas
não mudam.

está escuro e eles atravessam o tempo.

me interesse por um único viajante

no trem. ele busca uma noite específica
e, de longe, parece
em repouso invernal.

quando a viagem chega ao fim,
ele decide voltar atrás:
— *quando me perguntam*
por que voltei,
diz ele,
nunca dou a mesma resposta.

noite 3

a câmera agora
mostra a terra do alto.

de cima,
o planeta azul e úmido
tem uma única mancha cor
de ferrugem
que fica perto do pacífico.

neste ponto de umidade zero
o ar é tão fino
e tão limpo,
tão frio
e tão seco
que se pode ver com nitidez
a luz dos objetos celestes
vinda do passado.

no escuro a luz atravessa o tempo e o espaço

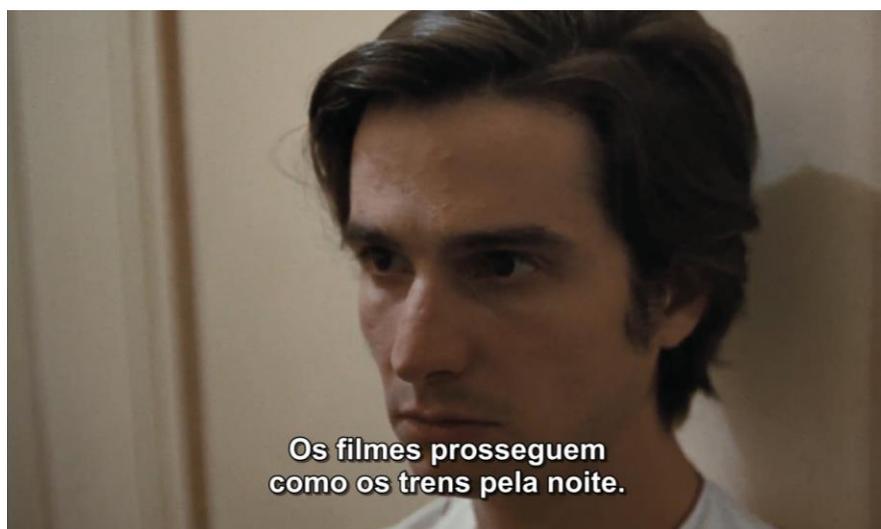
e vem dar aqui
neste ponto.

em geral, ela se mostra à noite
como as lembranças
em *pause* (Garcia, 2017, p. 38).

“Noite americana” é, ao mesmo tempo, título de um filme, dirigido por François Truffaut em 1973 e nome de um efeito cinematográfico utilizado para filmar durante o dia cenas que na ficção são noturnas, através da utilização de filtros azulados para manipular a luz, a fim de que o efeito de noite se crie. O filme do diretor francês ficou conhecido pela sua utilização da metalinguagem: o enredo circula em torno da gravação de um filme, “A espera de Penélope”, sendo que o próprio Truffaut faz o papel de diretor do filme dentro do filme. Assim, há na narrativa a presença do diretor conduzindo seus atores para contar a história de Julia (Jacqueline Bisset) que se apaixona pelo pai de seu marido. Durante as quase duas horas de filme, assistimos às gravações e seus

contratempos (atores que esquecem as falas, dificuldades técnicas, problemas com cenário, etc). Em determinado momento, Alphonse (Jean-Pierre Léaud), que interpreta o ator principal do filme dentro do filme, resolve desistir das gravações porque sua namorada, Liliane (Danièle Graule), fugiu com um *double*. Nessa sequência de cenas, há uma conversa entre o ator e o diretor, na qual o último explica a ele que a vida é cheia de percalços e que, nela, as coisas não acontecem como em um filme. Ele usa então, a frase que vemos na figura a seguir:

Figura 15 – “Os filmes prosseguem como os trens pela noite”.



Fonte: Truffaut, François, 1973. Fragmento retirado em 1 hora e 26 minutos.

Há uma ironia neste trecho do filme, visto que no filme que se grava dentro do filme, há uma série de imprevistos e problemas, portanto o cinema também é cheio de percalços, independente do que afirme o diretor. A comparação dos filmes com os trens é ainda um simbolismo interessante que conecta o poema de Garcia com o filme de Truffaut para além do título. Em “Noite americana”, embora o trem só seja mencionado explicitamente em “noite 2”, ele fica sugerido desde a primeira parte através das descrições do ambiente e da relação entre as pessoas. Conforme já havíamos comentado anteriormente, os meios de transporte são presentes e importantes para a poética de Garcia, apesar de, como precisa Andrea Silva (2018), os poemas mencionarem de forma mais recorrente os transportes aéreos, a partir da constante alusão a aeroportos, voos, hélices, entre outros. O trem, por sua vez, traz outros sentidos. Em contraponto ao avião ou, até mesmo, ao carro, estar em um transporte ferroviário denota um deslocamento em uma temporalidade diferente e cujo destino está previamente condicionado pelos trilhos.

A perspectiva em “Noite americana”, especialmente em “noite 1”, é a partir da poeta que observa passageiros que estão no trem. A sensação de desconforto que parece perpassar a relação entre os passageiros sugere que essas pessoas são desconhecidas uma da outra: “o ombro dela quase raspa/ o braço dele,/ os dedos dele/ um pouco acima da mão dela/ os olhos fixos no chão” (Garcia, 2017, p. 38). Há, ainda, a indicação de impaciência por parte de uma delas, que olha o relógio de pulso, em um movimento tipicamente associado à impaciência: “sabe que seis horas depois já estará/ do outro lado”. Esse desencontro com o outro, o estranhamento e a falta de intimidade são características das relações estabelecidas nos não lugares. Por serem impessoais e efêmeros, a lógica do não lugares não é a da conexão, mas sim do anulamento das individualidades em prol das regras do coletivo, no caso, como se comportar ao sentar-se ao lado de outra pessoa no transporte ferroviário. Apesar do desconforto explícito nessa relação entre os passageiros, a poeta constata também que este é um momento de intimidade, como vimos na primeira estrofe do poema. A proximidade física exigida pela estrutura do trem, “a respiração em/ compasso”, faz com que essas pessoas compartilhem a experiência do deslocamento. Apesar disso, não há um vínculo emocional estabelecido entre elas: “ali os dois não/ se olham”. Segundo Augé (2012), “o espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (p. 95).

É importante destacar, ainda, esse lugar que a poeta assume enquanto espectadora, em um movimento quase *voyeurístico*. Em “noite 1” e “noite 2”, fica sugerido que a poeta se encontra no trem, observando os passageiros: “me interesse por um único viajante/ no trem” (Garcia, 2017, p. 39). Para além da referência intermediática ao filme de Truffaut, a linguagem cinematográfica também se manifesta através desse ato de observação da poeta, já que o modo como ela se distancia das pessoas, em “noite 1”, dá os ares do movimento de câmera *travelling out* (quando a câmera sutilmente se afasta do objeto em foco). Ao se distanciar, a poeta enfatiza: “vejo a cena em câmera/ lenta”, reforçando a percepção da realidade *enquanto* filme. Aqui, é a instância do “como se fosse” das referências intermediáticas que se faz presente, pois embora o poema não seja constituído por outra materialidade midiática, simula técnicas cinematográficas, evocando a linguagem do cinema no poema.

Em “noite 2”, o deslocamento deixa de ser apenas espacial e passa a ser também temporal. A poeta repete o verso, o modificando: “está escuro e eles atravessam o tempo”. O trem que parte “para um ano/ específico no futuro” causa estranhamento, pelo desencontro espaço-temporal que sugere, mas essa possibilidade de avançar, pausar e

retroceder o tempo reforça o “como se fosse” linguagem cinematográfica que o poema coloca, já que o deslocamento temporal é um recurso recorrente nos filmes, que informam a passagem do tempo através de diferentes recursos, implícitos ou explícitos. Nas narrativas cinematográficas, é possível atravessar o tempo através das analepses e prolepses, da câmera lenta, da aceleração da imagem, entre outros.

Por fim, em “noite 3”, a evocação do não lugar é enfatizada. Nessa seção do poema, há tamanho afastamento da cena que já não se pode discernir o trem ou qualquer lugar específico. A câmera que estava se afastando dos passageiros nas noites anteriores agora se coloca em um plano aberto, cujo enfoque é o planeta como um todo: “de cima,/ o planeta azul e úmido/ tem uma única mancha cor/ de ferrugem” (Garcia, 2017, p. 40). Aqui, a sensação de distanciamento e de perda de identidade é reforçada, visto que não se pode distinguir nenhuma relação humana ou significado cultural a partir de tamanha distância. Nos versos, a enunciação se torna mais impessoal, e não há mais marcas de primeira pessoa. A observação da poeta nas seções anteriores (“então me afasto e/ vejo a cena em câmera/ lenta”) é totalmente suplantada pela descrição do uso de câmera que não faz referência a nenhum controle humano: “a câmera agora/ mostra a terra do alto”.

Em “Pontualidade”, de Danziger, também encontramos a poeta assumindo uma posição de observadora da vida a seu redor. Isso acontece, primariamente, na relação que é estabelecida com os jornais. Já destacamos no capítulo 1 que as imagens jornalísticas são importantes para a poética de Danziger e estão presentes não somente em seus poemas, como também em suas obras visuais. Naquele momento, no entanto, observamos como Danziger ressignifica a linguagem jornalística, fazendo dela material de poesia, atribuindo novos significados a um possível esvaziamento do informativo. Vimos, especialmente em “Fato bruto”, a poeta como alguém que realiza a ação de ressignificar a imagem da baleia, bem como aquela que recorta, apaga e edita os jornais. Em contraponto, no poema “Pontualidade”, uma nova faceta dessa relação com o jornal se interpõe; nele, a poeta é espectadora das imagens jornalísticas, já que é a força do vento que gera mobilidade, movimento às imagens e quando a poeta age é, justamente, para colocá-las novamente na posição inicial de inércia: “eu devolvo imobilidade às imagens”. Essa postura é assumida também em relação à vida que se desenvolve em sua casa, da qual ela parece não querer participar, como vimos em “É mesmo importante/ que alguns lugares da casa/ vivam sem mim”.

Essa autonomia que a casa tem, da qual a poeta é apenas testemunha, aparece em outros momentos de *Três ensaios de fala*, se tornando bastante evidente no poema “Destroços”:

dessa vez
creio que o início de tudo
foi a persiana que esqueci aberta
deixando que o sol esquentasse
em minha ausência
furiosamente
dias e dias
os versos de Celan
acumulados sobre a mesa

as palavras
de madeira e borracha
os carimbos
começaram a derreter e a gaguejar
– *lallen und lallen* –
balbuciar e repetir
: destroços celestes
: cinza-e-cinza Ho-sana anéis-almas
de uma forma não prevista no início do projeto
que queria apenas escavar e manobrar
os versos
como se faz com a própria
terra-areia-ar-eu-você-Ossip-Marina
e tantos outros nomes
todos os nomes
impronunciáveis
derretidos
fundidos
aos jornais
que cresceram como erva daninha
em minha ausência
furiosamente
dias e dias
a linguagem informativa
acumulada em pilhas
que era preciso desfazer
esvaziar
apagar
erodir a matéria-jornal
turvá-la de poesia

mas percebi
– surpresa –
o desastre
o desvio
tudo fora feito
sem mim (Danziger, 2012, p. 15)

Em “Destroços”, encontramos a perspectiva da poeta que esteve distante e, ao retornar, se surpreende com as mudanças que a casa sofre em sua ausência. Dividido em apenas três estrofes, a segunda é a enumeração das coisas que foram alteradas, devido, principalmente, ao sol que entrou pela persiana aberta. A poeta realiza um inventário dos materiais utilizados para a produção de suas instalações artísticas, como os carimbos que derreteram com a temperatura elevada. Outra vez, então, há a presença da “vida interna” do ambiente doméstico, que acontece indiferente da ação ou presença da poeta. Para isso, outros elementos da casa ganham vida, como na última estrofe, quando o jornal é comparado a uma planta, já que os materiais derretidos se fundem “aos jornais/ que cresceram como erva daninha”. Os jornais “crescem”, os carimbos “gaguejam”, há vida nos objetos da casa que se organizam sem ela. A janela, de novo, se apresenta como símbolo daquilo que separa o que está dentro da casa daquilo que está fora. Como em “Pontualidade”, neste poema também essas instâncias se misturam, mas em “Destroços” as condições externas, tanto do sol que entra pela janela, quanto dos jornais que são entregues diariamente, afetam consideravelmente a configuração atual da casa.

No capítulo 1, a partir do poema “Fato bruto”, destacamos os paralelos entre a elaboração das obras artísticas de Danziger e a sua produção poética, já que em ambos, ela procurava atribuir novos sentidos à linguagem jornalística através da colagem, da edição e da montagem, especialmente ao transformar fatos cotidianos em linguagem poética. Naquele momento, refletíamos principalmente sobre as séries nas quais Danziger propõe apagamentos e reinscrições nas superfícies dos jornais, como em *Resistir-por-ninguém-e-por-nada* (2010) e *O que desaparece* (2011). Nesse poema, contudo, o movimento é diferente já que, ao refletir sobre a casa, a poeta enfatiza o papel de observação. Ela até indica, na última estrofe, a necessidade de ressignificar a linguagem do jornal, de trabalhar com a “linguagem informativa/ acumulada em pilhas” e de “turv-la de poesia”, mas conclui que o gesto é dispensável, afinal, como afirma nos versos finais: “tudo fora feito/ sem mim”.

Essa posição de espectadora de algo que já está dado a priori, deixando a poeta responsável por ordenar, realizar um inventário dos objetos, também é encontrada na produção artística de Danziger, especialmente naquelas produções em que a artista reúne itens encontrados no ambiente doméstico. Isso acontece, como já vimos, na série *Leituras da melancolia* (2012), especialmente na obra que foi utilizada na capa de *Três ensaios de fala*, “Os que vivem à beira da dissolução”. Outras obras dessa série, contudo, também mostram objetos, aparentemente sem importância, que foram recolhidos, organizados e

posteriormente fotografados pela poeta, como “Lindinha, Docinho, Florzinha” e “O que resta”:

Figura 16 — “O que resta”



Fonte: Danziger, 2012b, p. 49

Na obra acima, há cabeças de boneca sem corpo, uma série de botões e outros pequenos objetos, que poderiam facilmente ser perdidos no cotidiano da vida doméstica. O acúmulo de botões desencontrados entre si remete àquilo que fica nos vãos, atrás dos armários, “livre de função, urgência/ sentido”. As cabeças de bonecas que parecem ter se perdido de seus corpos confirmam o título da obra: o que resta da experiência doméstica são fragmentos, detalhes, aquilo que não recebeu importância efetiva na rotina. O gesto de articular esses elementos, com pouca intervenção da parte da artista, remete esse trabalho à estética do *ready-made* ou dos *objets trouvés*, já que tira os objetos do seu contexto original – nesse caso, a casa – para colocar no contexto artístico.

É importante, ainda, observar o caráter desses objetos. Embora eles pertençam a casa, não são itens que tradicionalmente relacionaríamos aos ambientes domésticos, como utensílios de cozinha, roupas ou itens íntimos. Tanto em “O que resta”, quanto em “Destroços”, as coisas mencionadas por Danziger, carimbos, borrachas, palavras de madeira, pertencem ao ateliê, ao escritório ou ao estúdio. A compreensão de casa que está sendo construída nos poemas, desse modo, não é sobre o habitar o espaço doméstico, mas sim sobre o potencial da casa como espaço de criação e criatividade.

Isso vai se repetir também em *Ano novo*, cujos poemas da primeira parte estão focados no falecimento do pai da poeta. Há, nesses poemas, um eu que é responsável por organizar os pertences do pai. Neles, observamos a reflexão sobre como o tempo incide sobre os objetos, especialmente sobre os papéis, que tendem a perderem seu sentido ao longo dos anos: “certificados de garantia/ de todos os eletrodomésticos/ obsoletos” (Danziger, 2016, p. 16). A poeta recolhe os pedaços da existência do pai, a partir daquilo que não tem mais sentido explícito, como já vimos no capítulo 2: “Desejo apenas o que há de mais inútil/ em seus arquivos” (Danziger, 2016, p. 16). Mais adiante, ela reflete:

Reviro blocos de décadas
cuja integridade
se rompe ao meu contato

e entendo —

brinco de céu
e inferno
com os objetos

sou o Além
das coisas
remotas (Danziger, 2016, p. 17).

Na seção “Economia”, de *Ano novo*, a poeta repete, na casa do pai, os movimentos que faz em sua própria casa: olhar, investigar, arquivar, inventariar toda sorte de documentos e objetos. O gesto de guardar aquilo que aparentemente não tem importância, de observar os detalhes do ambiente doméstico é o mesmo, embora a casa, em *Ano novo*, seja o apartamento do pai falecido. Ambos os lugares são espaços repletos de significação, mas a abordagem que faz deles é fora do senso comum, a poeta escolhe elaborar a compreensão deles a partir dos “pequenos desrezos” da vida cotidiana.

Na poesia de Marília Garcia, também encontramos reflexões acerca dos objetos e seus sentidos. Isso acontece tanto com objetos mais inusitados, quanto com objetos banais. Em “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, poema-epílogo de *Câmera lenta* (2017), Garcia elege a hélice como objeto que dá início à elaboração acerca do deslocamento: “queria terminar falando de uma hélice/ que eu vi semana passada” (Garcia, 2017, p.73). O poema descreve acidentes aéreos e as coincidências relativas a eles, incluindo um episódio sobre a mãe da poeta. Em sua décima parte, há uma discussão acerca do objeto hélice, que ao mesmo tempo que amedronta a

poeta, “vi a hélice e na mesma hora pensei:/ ‘não posso entrar nesse avião’” (Garcia, 2017, p. 74), também a fascina:

10.
em 1912 o artista francês
marcel duchamp foi ao salão de tecnologia aeronáutica
na França e ficou deslumbrado
quando viu uma hélice contam que ele chegou no salão
olhou para o objeto e disse

“a pintura acabou
quem poderia fazer uma hélice assim com mais perfeição?”

no ano seguinte ele fez o seu
primeiro ready made *roda de bicicleta*

e eu fiquei imaginando
como deveria ser a *hélice* que o marcel duchamp
viu no salão de aeronáutica

e então eu mesma fui ao salão de aeronáutica
de Paris que existe até hoje
e passei um dia andando
entre hélices e drones e máquinas voadoras (Garcia, 2017, p. 89)

Vimos, acima, o interesse da poeta na estética *ready-made* e a tentativa de, assim como Danziger, também trazer esses objetos sem função poética evidente para dentro de seus poemas. Esse gesto vai ao encontro de toda a dicção garciana que, majoritariamente, foca em uma descida de tom poético para uma lírica mais afastada do sublime⁴³. O objeto hélice, contudo, não pode ser definido, usualmente, como pertencente ao léxico do cotidiano, muito menos ao ambiente doméstico. Como a casa não é um lugar frequente na poesia de Garcia, objetos que remetem ao íntimo e a subjetividade se manifestam de outro modo, como veremos no poema “No aeroporto Schönefeld de Berlim”, em que a poeta reflete sobre seu processo de embarque no aeroporto, reproduzido na íntegra abaixo:

⁴³ Me refiro aqui à discussão proposta por Marcos Siscar no texto “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia” (2016). O autor entende que as seguintes características poderiam ser entendidas como um “distanciamento do lirismo”: “O afastamento da excepcionalidade, do “milagre” ou do “halo” poético (Gleize, 1999), a recusa do lirismo e da expressão subjetiva, a incorporação da linguagem do real imediato e nu (resumida pela imagem do “cão”), a crítica à figuração, à formalização do poema como unidade acabada, ainda que não sejam capazes de distinguir formalmente o texto escrito em verso do texto escrito em prosa, como lembra Florencia Garramuño (2015, p. 33), fazem parte da discussão contemporânea sobre o assunto, pela via de uma resistência a elementos nomeadamente “poéticos” (Siscar, 2016, p. 166). É importante enfatizar que o poema referido de Garcia se encontra em uma seção nomeada pela poeta de “Epílogo”, o que, por si só, já aproxima sua poesia dos procedimentos do romance, em consonância com a discussão de Siscar.

deixei um par de havaianas verdes
com uma bandeirinha do brasil presa à tira
no aeroporto schönefeld de berlim
minha mochila estava abarrotada
de histórias dobradas como neoprene tentando se armar
minha mochila estava abarrotada de más lembranças
além dos chás biscoitos doces e livros
que a rike bolte tinha me dado na estação de trem
– *regalos para tu mamá*
minha mochila não podia mais comportar
um par de havaianas verdes
quando a easy jet me disse no aeroporto
que eu não podia levar uma sacola na mão
então tudo tinha que caber na mochila
mas não cabia
fazia 1°C em berlim e nem pude usar as havaianas verdes
que deixei no chão ao lado do banco frio de metal
no aeroporto schönefeld

como quem acende uma fogueira
de fotografias e cartas velhas
podia ter deixado também ao lado das
havaianas verdes uma parte da memória
mas na hora do embarque
no aeroporto schönefeld de berlim
não tive a ideia da fogueira
porque estava atenta às perguntas
que me faziam na imigração

– *do you have liquids in there?*
– *they're in a plastic bag*
– *would you take them out?*

passando pela esteira
e olhando a arquitetura daquele país
entendo que eles não querem controlar apenas
as coisas *líquidas*
é preciso montar uma tipografia
e repetir as palavras quando você está no aeroporto
schönefeld de berlim
eles não querem só as coisas *líquidas*
diz a moça no embarque mas o que querem
se nem falamos a mesma língua?

– *would you open your bag, please? is that a keyboard?*

logo que abro a mochila
as histórias saindo do teclado
e uma cena em holograma se desenha
eles querem ouvir como se fala uma língua de vogais
logo que abro a mochila
as histórias se organizam em
4 dias uma sopa de cenoura em *rosenthaler strasse*
um dicionário de palavras mexicanas

para não se perder
um pedaço da parede de pelúcia cor-de-rosa
em *kottbusser tor* e o tom de voz do garoto
neozelandês no albergue explicando em francês o que significa
ponto de vista
4 dias poderia ser um livro sobrando na mochila
mas tudo se resume a uma noite
gelada sozinha dentro de um memorial
na manhã seguinte você olha para as estantes vazias
são quadrados brancos iluminados erguidos
ao contrário no espaço do chão
quase um abismo *do cosmo ao subsolo*
ela diz contando a história da mulher
sentada no banco de trás do carro
com cabelos esvoaçantes
fugindo da neve para sempre

no meio desta fuga
a mulher olha para trás e diz alguma coisa
então você entra em cena
e pergunta – *com quem você está falando?*
e ela responde – *com o espectador*

quando chego em casa e abro a mochila
lembro que não trouxe as havaianas verdes
que não usei em berlim
trouxe apenas a memória do que já existia antes da viagem
uma réstia inoportuna e o fim

deixei um par de havaianas verdes
no aeroporto schönefeld de berlim
mas deveria ter vindo para casa de costas
e deixado parte da memória encostada no banco
frio de metal
isso é o que percebo depois de descobrir
a previsão de tempo para a chegada
arrepio e de entender
que existe um cheiro antes da neve chegar (Garcia, 2016, p. 59-61)

Nesse poema, todas as regras de funcionamento do não lugar ficam evidenciadas. O aeroporto é retratado como lugar de regras e burocracias, dificultadas pela língua estrangeira: “mas o que querem/ se nem falamos a mesma língua?”. Segundo Augé, uma das principais característica dos não lugares é, justamente, o controle e a identificação daqueles que os acessam, o que contrasta com a ausência de individualidade que eles terão assim que o ingressarem:

Para ter acesso às salas de embarque de um aeroporto, é preciso, antes, apresentar a passagem ao *check-in* (o nome do passageiro está inscrito nela); a apresentação simultânea, ao controle de política, do visto de embarque e de algum documento de identificação fornece a prova de

que o contrato foi respeitado: as exigências dos diferentes países são diferentes quanto a isso (carteira de identidade, passaporte, passaporte e visto) e é desde a partida que nos asseguramos de que isso foi levado em consideração. O passageiro só conquista, então, seu anonimato após ter fornecido a prova de sua identidade, de certo modo, assinado o contrato (Augé, 2012, p. 94).

Em “No aeroporto de Schönefeld de Berlim”, o foco da fiscalização⁴⁴ são os objetos carregados pela poeta ao embarcar, sendo que aquele que é mais enfatizado por ela é o par de havaianas verdes, objeto que por ser produzido no Brasil, pode indicar uma referência a sua própria cultura. Os pertences pessoais da poeta são detentores de grande subjetividade, capazes de contar histórias sobre ela, embora nem todas positivas: “minha mochila estava abarrotada de más lembranças/ além dos chás biscoitos doces e livros/ que a rike bolte tinha me dado na estação de trem”. Essa subjetividade dos itens pessoais se contrapõe à frieza do não lugar e das relações ali estabelecidas. Os objetos do não lugar, em contrapartida, não oferecem nenhuma marca de pessoalidade ou subjetivação, como a poeta enfatiza ao destacar o branco frio de metal.

Na segunda estrofe do poema, Garcia ressalta o quanto gostaria de acrescentar significados a esse momento vivido no não lugar:

como quem acende uma fogueira	
de fotografias e cartas velhas	
podia ter deixado também	ao lado das
havaianas verdes	uma parte da memória

A ação que ela destaca como capaz de restaurar certo sentimento à experiência vivida no aeroporto é perpassada por emoções: o ato de queimar fotografias é frequentemente associado com apagar as lembranças⁴⁵, como se o gesto de extinguir as fotos fosse suficiente para que o que houvesse nelas deixasse de existir no mundo real. Chama atenção essa referência a um uso cultural das fotografias – como *memento mori*, como lembranças que se apagam ao se destruir as imagens — especialmente porque, em *Um teste de resistores* (2016), Garcia evoca as imagens especialmente para discutir questões de ordem técnica, como vimos nas seções já analisadas de “Blind light”. A poeta

⁴⁴ Outro momento em que a fiscalização aeroportuária é foco de discussão em *Um teste de resistores* (2016) é no poema “Você chorou em Bruxelas?” Nele, a poeta relata como teve seu embarque adiado em função de um problema no passaporte.

⁴⁵ Didi-Huberman (2018c) irá nos lembrar da destruição de imagens como ferramenta política, como por exemplo, aconteceu nos campos de concentração. Sabemos que essa é uma leitura possível para o ato de queimar fotografias. Não parece ser a essa possibilidade, no entanto, que Garcia se refere, já que associa as fotografias às “cartas velhas” e às suas próprias lembranças, denotando, então, uma ação bastante subjetiva e de cunho pessoal.

gostaria de ser capaz, nesse mesmo sentido, de deixar algumas memórias junto com seus calçados. Esse gesto é interrompido, no entanto, pelo interrogatório feito na imigração: “– do you have liquids in there?” e “would you open your bag, please?”.

Ao final do poema, Garcia recorre a uma estratégia utilizada anteriormente, ao retomar as referências ao *Pierrot le fou*, a partir da evocação do diálogo do filme:

no meio desta fuga
a mulher olha para trás e diz alguma coisa
então você entra em cena
e pergunta – com quem você está falando?
e ela responde – com o espectador

Aqui, além da retomada da referência intermediária ao filme de Godard, há ainda um diálogo com seu próprio poema, “Blind light”, também de *Um teste de resistores* (2016). Ao mencionar novamente o momento em que ocorre o “furo” em *Pierrot le fou*, Garcia insere um rompimento também em “No aeroporto de Schönefeld de Berlim”. O uso da intermedialidade, desse modo, adiciona mais uma camada ao poema, não remetendo apenas às especificidades do filme, mas a todo debate relativo ao uso da metalepse que já indicamos na seção 1.2.

De modo similar à dúvida que surge em *Pierrot le fou* sobre o referente da conversa de Ferdinand, Garcia também insere em “No aeroporto Schönefeld de Berlim” uma interlocução que não é identificada pelos leitores. Nas primeiras estrofes do poema, a reflexão lírica é feita em primeira pessoa, “*deixei* um par de havaianas”, “quando a easy jet *me disse* no aeroporto”, “que *eu* não podia levar uma sacola na mão” etc. Na estrofe que precede à menção ao filme, no entanto, há a aparição de uma segunda pessoa não identificada: “na manhã seguinte *você* olha para estantes vazias (Garcia, 2016, p. 61, grifo nosso), “então *você* entra em cena” (Garcia, 2016, p. 61, grifo nosso). Esse uso parece ser diferente daquele colocado em “Noite americana”. Nele, em uma estrofe separada das demais e com o registro em itálico, entre parênteses, há os seguintes versos:

*(quando você descreve
tenho a impressão de sentir o que
acontece)*

Todos esses elementos que destacam o texto dão a impressão de que esse discurso seria de outra pessoa. Ou seja, esse *você* seria a própria poeta, referida na fala de uma segunda pessoa. Isso é fácil de depreender, pois Garcia costuma registrar em itálico

discursos que pertencem a outros, falas, diálogos, trechos de outros textos, como acontece no próprio “No aeroporto Schönefeld de Berlim”, quando há a indicação das perguntas da imigração ou a repetição do diálogo do filme *Pierrot le fou*. O uso do “você”, contudo, no 58º e 68º verso, não tem nenhuma marca distintiva, sugerindo que a poeta está efetivamente dialogando com alguém que não estaria explicitado no poema. Desse modo, a pergunta que seria de Marianne em *Pierrot le fou*, “com quem você está falando?”, citada no poema, parece ecoar a dúvida que fica no próprio leitor ao ler os versos de Garcia.

Como já observamos no capítulo 1, “Blind light” é um poema que tem uma carga teórica bastante presente, especialmente no que diz respeito à investigação acerca da própria linguagem poética. Ele é o poema de abertura de *Um teste de resistores*, é um poema longo, dividido em seções, que aborda em diferentes momentos perspectivas distintas sobre o fazer poético, tendo como centro a discussão sobre *Pierrot le fou*. Embora os demais poemas desse livro também possuam um caráter ensaístico, afinal, essa é uma característica importante da lírica garciana, eles não desenvolvem a reflexão metalinguística de forma tão elaborada, sendo, no geral, poemas mais curtos. Nesse sentido, citar “Blind light” é um recurso para retomar discussões que já foram feitas anteriormente, como se o poema fosse uma espécie de referencial teórico a ser mencionado em outros textos. Esse é um mecanismo bastante utilizado por Garcia que, inclusive, cita poemas de um livro para o outro, como já comentamos, os poemas de *Um teste de resistores* serão retomados com frequência em *parque das ruínas* (2018). A inovação aqui se dá, todavia, pelo fato dessa menção ser feita via filme de Godard. Como o filme foi amplamente explorado em “Blind light”, ao trazê-lo novamente, a referência ao poema fica bem evidenciada.

Em todos os poemas analisados nesta seção, observamos que as imagens não são utilizadas como temática central, ou seja, os poemas não falam sobre fotografia ou sobre cinema. Ainda assim, todos eles evidenciam, de forma mais ou menos explícita, determinado funcionamento imagético, como observamos nas análises. Em “Noite americana” de Garcia, as imagens não pertencem ao universo lírico do poema, o sujeito lírico não está em contato com fotografias, não as manipula, não assiste a um filme, folheia ou captura imagens. Apesar disso, ele enxerga a vida “como se fosse” um filme, observa as pessoas ao seu redor e isso é descrito, no poema, de modo a simular técnicas cinematográficas. A estrutura do poema se dá, então, de modo imagético e cinematográfico, as imagens são uma ferramenta composicional do poema. Em Danziger,

acontece o oposto: no poema “Pontualidade”, o sujeito lírico lida com a materialidade do jornal e das imagens jornalísticas, folheia as páginas do jornal, visualiza as imagens que materializa no poema e é responsável por ordená-las, por organizá-las, por salvá-las do esquecimento e, a partir delas, fazer um inventário das miudezas que compõem a vida.

Os dois poemas analisados de Garcia trazem em seus versos referências intermediáticas. As menções à *Noite americana* (1973) e *Pierrot le fou* (1965) são feitas de modo parecido: nenhuma delas é explícita nos poemas em questão. Em “Noite americana” é o título que remete ao filme, bem como o trem, a partir de uma cena bastante específica do filme. Em “No aeroporto Schönefeld de Berlim” é apenas um diálogo do filme que é transposto aos versos de Garcia. Já os poemas de Danziger fazem referências a imagens que pertencem à esfera jornalística, não são fotografias específicas, que sejam conhecidas dos leitores. Dessa forma, essas referências cumprem propósitos diferentes, uma vez que em “Pontualidade” Danziger reforça sua posição de espectadora das imagens jornalísticas, elenca essas imagens como algo que ela é responsável por organizar e inventariar, junto com os demais objetos domésticos. As imagens do jornal rompem a barreira entre o exterior e o interior da casa, assim, são elas que são responsáveis por conectar o sujeito lírico com a vida fora do ambiente doméstico. Nos poemas de Garcia, as referências intermediáticas, por serem de filmes conhecidos dentro do universo cinematográfico, adicionam camadas de sentido à compreensão dos poemas: em “Noite americana”, acrescentando uma reflexão sobre o funcionamento do cinema e em “No aeroporto Schönefeld de Berlim”, incluindo a discussão sobre os referentes no cinema e na poesia, visto que a referência a *Pierrot le fou* é atravessada pelas reflexões já postas no poema “Blind light”.

Em relação à compreensão do espaço, vimos nos dois poemas analisados de Danziger que a casa, espaço símbolo de familiaridade, conforto e intimidade, ganha ares de fantástico: representa aquilo que ela não conhece dentro do íntimo, aquilo que existe sem ela. A poeta, desse modo, elege dentro da casa justamente aquilo que se deseja desconhecido, olhar para os objetos até que eles deixem de ser somente objetos e tragam novos sentidos. As imagens, embora não de modo explícito, auxiliam nesse processo, ao permitir novas leituras para o que se é tido como banal, como doméstico. Assim, há uma visão fotográfica⁴⁶ que transforma o comum em matéria artística.

⁴⁶ Conforme explicado na seção 1.1, esse termo pertence a Susan Sontag (2004) que define a “visão fotográfica” como a inclinação para ver algo de especial no comum, naquilo que todos consideram banal.

Nos poemas de Garcia, em contrapartida, vimos o não lugar como o local da falta de familiaridade. As pessoas que convivem em estranhamento no trem, a frieza e a distância dos funcionários da imigração. Para ela, então, ao contrário de Danziger, são os objetos que trazem algum senso de si, de segurança, como fica evidente na desestabilização que perder os chinelos causa a poeta. Em “No aeroporto Schönefeld de Berlim”, a referência às fotografias se dá a partir de seus usos culturais, sua capacidade de guardar lembranças, seu poder enquanto captura de um momento da realidade que pode vir a se perder em um gesto como o de queimá-las. É possível visualizar, desse modo, um contraponto à objetividade e ao distanciamento existentes nos não lugares. Merece destaque esse uso, visto que a menção às fotografias em Garcia acontece principalmente, como constatamos nos capítulos anteriores, para suscitar aspectos técnicos ou sociais das imagens que são evocadas.

Todos os poemas analisados mostram, contudo, como o local de observação é importante para as poetas e o ato de observar é relevante tanto na casa, instância em que se pensa que tudo já foi visto, quanto no espaço do não lugar. Em Danziger, há um olhar que inventaria, que arquiva, que observa para não esquecer, em um movimento bastante fotográfico. Em Garcia, o olhar enquanto câmera, que filma, edita, seleciona, recorta. Esse olhar se interessa pelo outro, seja ele o passageiro do trem, seja um interlocutor, seja o atendente da imigração.

As imagens, em todos os poemas analisados, não possibilitam a materialização dos espaços nos quais se passam, visto que não há descrições detalhadas de nenhum deles: não sabemos as cores das paredes da casa, a posição dos móveis, as dimensões do aeroporto, não há nenhuma informação sobre os assentos do trem etc. Dado seu potencial de representação, seria possível pressupor que as imagens, em poemas que pensam lugares e não lugares, atenderiam a uma função muito mais descritiva, no entanto, os diálogos com as imagens nesses poemas atendem ao objetivo de acrescentar sentidos às reflexões propostas e não como um complemento dos cenários colocados nos textos. Para essa perspectiva, não parece haver diferenças significativas no uso de imagens em poemas que se passam em lugares antropológicos, como a casa, e naqueles que acontecem em não lugares, como o aeroporto e o trem.

3.2 “Contemplo a paisagem pelo visor de sua câmera”: as imagens e a cidade

Os pesquisadores que têm se dedicado ao estudo da poesia contemporânea apontam a relação com os centros urbanos como uma das temáticas de interesse da lírica produzida nas últimas décadas. O ritmo da vida nas cidades, as transformações nos espaços citadinos, as consequências das mudanças climáticas nas diferentes regiões e a construção de identidade na terra natal e no espaço estrangeiro são algumas das temáticas que emergem nas publicações recentes. Ida Alves (2009), sobre a relação dos novos poetas portugueses com a cidade, desenvolve uma reflexão que entendemos ser aplicável também ao contexto brasileiro. Segundo ela, esses poetas

[...] oriundos já de realidades frontalmente urbanas, formados a partir de relações outras com a espacialidade e temporalidade, tornam sua escrita uma interrogação sobre como existir no contemporâneo tão marcado pelo efêmero, pela velocidade, pela indiferenciação e pela dominante transformação mercadológica de tudo (Alves, 2009, p. 209).

Alves entende ainda que é sob o signo do desencontro que a maior parte dessas relações acontece. Nesse sentido, as ocupações provisórias, o esvaziamento da experiência, a predominância de não lugares, a onipresença da poluição, do lixo e do trânsito, a falta de construções afetivas e a violência são constantes no modo com a poesia contemporânea coloca a questão da realidade urbana.

Ao longo dos capítulos anteriores, observamos como os espaços urbanos são temáticas recorrente tanto na lírica de Danziger quanto na de Garcia. Barcelona, Paris, Berlim, Bruxelas, Rio de Janeiro e São Paulo são apenas algumas das cidades que são mencionadas, em maior e menor medida, na poesia de Marília Garcia. Em Leila Danziger, Tel Aviv e Rio de Janeiro ganham mais espaço, mas outras cidades aparecem em seus poemas, como Berlim, Lisboa, Londres e Bagdá. Mais do que investigar a relação estabelecida com uma cidade específica, nos interessa, nesta seção, entender como as poetas se apropriam dos espaços urbanos e como as imagens são utilizadas nesse processo. Para isso, de Danziger, analisaremos uma série de poemas sem título da seção “Cinelândia” de *Cinelândia* (2021). De Garcia, serão analisados os poemas “A poesia é uma forma de resistores?” e a parte 15 de “Blind light”, ambos de *Um teste de resistores* (2014).

Cinelândia (2021) é o último livro de poemas publicado por Leila Danziger. Esse livro é dividido em duas partes, a primeira, homônima ao título e a segunda, nomeada

“Floração”. Os poemas de ambas as partes apresentam forte cunho social e se relacionam com o período histórico de sua publicação. Na última página do livro, Danziger traz algumas informações sobre a escrita desses poemas:

Esse livro começou a ser escrito no Rio de Janeiro, em novembro de 2016, após as eleições municipais, e foi concluído (ou apenas interrompido) em outubro de 2020, em estado de distanciamento físico, mas em profunda comunidade com tantas e tantos, às vésperas de novas eleições municipais (Danziger, 2021, p. 86).

O título do livro é também nome de uma região no centro do Rio de Janeiro. Cinelândia foi construída nas primeiras décadas do século XX, a partir de um projeto da prefeitura da cidade que pretendia reestruturar a região em que antes estava o Convento da Ajuda. O projeto visava importar modelos europeus para construir um espaço amplo, com praças, que reunisse cinemas, teatros, cafés e outros espaços culturais. Até hoje, a região conta com uma arquitetura robusta, abrigando prédios importantes, como o Teatro Municipal, embora muitos de seus espaços, com o passar dos anos e o avanço da modernidade, foram sendo fechados e substituídos por pontos comerciais. Como pontua Danziger, o bairro foi sendo desfeito “em farmácias/ em Salas do Reino/ em Universais” (Danziger, 2021, p. 28). A localidade é também conhecida por ser palco de manifestações políticas, intensificadas recentemente, conforme explica Cibele Macedo:

Sem nunca ter deixado de abrigar protestos políticos, a Cinelândia assistiu, desde junho de 2013, à intensificação de manifestações, como território escolhido para a maioria delas. [...] A Cinelândia continua, por assim dizer, ostentando sua vocação de território de socialidade, onde é possível discutirem-se questões políticas, culturais e sociais (Macedo, 2013, p. 251).

Essa disposição dupla de Cinelândia que expõe, de um lado a decadência e o esvaziamento da experiência da cidade e, por outro, o espaço público como local de disputa de discursos políticos é refletida nos poemas da primeira seção de *Cinelândia*. Gustavo Ribeiro, no posfácio do livro, afirma que “Acostumada revolver fundo os materiais com que trabalha nas artes plásticas (jornais, arquivos, vídeos), neste livro Danziger toma a cidade do Rio de Janeiro como objeto” (Ribeiro, 2021, p. 83).

Desde o projeto gráfico, *Cinelândia* evidencia que as imagens são matéria importante para a construção de sentido de sua poética. A capa e a contracapa do livro são compostas com fotografias que localizam o espaço da Cinelândia, como vemos abaixo:

Figura 17 — Capa e contracapa de *Cinelândia*



Fonte: Danziger, Leila. *Cinelândia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

As duas imagens reproduzidas na capa e contracapa do livro se encontram também, inseridas no interior do livro. Na capa, vemos um fragmento do *Monumento ao Marechal Floriano* de Eduardo Sá, inaugurado na Praça Floriano em 1910. Esse monumento, erguido ao centro da praça, além da imagem de Floriano, conta com outras representações: na parte inferior, figuras que, a partir da referência aos poemas “I-Juca-Pirama” de Gonçalves Dias, “Cachoeira de Paulo Afonso” de Castro Alves e “Anchieta” de Fagundes Varella, retratariam os povos indígenas, negros e brancos, assim como o catolicismo; junto ao marechal, há uma mulher, representando a pátria e a paz (que está na capa de *Cinelândia*, fig 1), além das figuras de Benjamin Constant, José Bonifácio e Tiradentes. Há ainda, na parte frontal da base, a presença de outra mulher, oferecendo uma flor. De acordo com David Regenber (2017), há tantos elementos nesse monumento que a figura de Floriano acaba por ficar em segundo plano, deslocada. O pesquisador explica que há um certo estranhamento causado por essa obra:

O monumento não possui nenhum sinal claramente visível que o identifica: exige um verdadeiro esforço ou conhecimento prévio saber do que ele se trata. Ademais, o conjunto principal é de difícil visão, pois o sol e a distância atrapalham. Há outros elementos que também chamam atenção do olhar: pombos, sujeira, desgaste do material. Desta

forma, a experiência suscitada tanto produz quanto exige um certo deslocamento (Regenberg, 2017, p. 152).

Para além disso, há toda a questão social que envolve o Rio de Janeiro dos dias atuais. Em função da violência urbana, do aumento de número de usuários de drogas, da desigualdade social e do difícil acesso à moradia, a praça é, muitas vezes, local de abrigo para pessoas em vulnerabilidade social. Nesse contexto, Regenberg acredita que os monumentos, com frequência, se tornam apenas um elemento com os quais os moradores convivem, mas que não evocam significados culturais e simbólicos:

As diversas manifestações políticas que frequentemente ocupam o local [Cinelândia] agem como se o conjunto escultural, que se ergue em uma grande coluna, não estivesse lá. Seu uso mais comum é servir de assento para moradores de rua ou trabalhadores cansados, mostrando certa adaptação ao entorno. De forma geral, muitos dos monumentos históricos do Rio de Janeiro repousam em esquecimento político, e, vistos por certa perspectiva, em total integração ao seu local, pois simplesmente não chamam atenção senão sob seus aspectos mais básicos enquanto matéria: um local para sentar, um ponto de referência, uma sombra (Regenberg, 2017, p. 143).

Já na contracapa de *Cinelândia*, a imagem fotográfica de uma mulher de braço erguido aos pés desse monumento é reproduzida na tela de um *smartphone*. O celular remete ao simbolismo da contemporaneidade e aos sentidos da portabilidade da fotografia, da capacidade de registrar qualquer instante, da rapidez no compartilhamento das redes sociais etc. Sendo assim, o livro, antes mesmo de ser aberto, exige uma reflexão sobre a captura e o compartilhamento de imagens atualmente. Essa preocupação será posta nos poemas do livro, que são perpassados pelas *hashtags*, *selfies* e pelos modos de criação nas redes.

As funções sociais, políticas e culturais de Cinelândia interessam a poeta que a elege como matéria — e título — de seu último livro. Além disso, há uma relação afetiva com o local que é transposta aos poemas do livro, como fica evidenciado nas menções ao seu avô: “Verdade/ é que a Cinelândia começou/ no escritório de meu avô” (Danziger, 2021, p. 31). O eixo da primeira seção do livro, dessa forma, se dá a partir da observação da Praça Floriano Peixoto, em diferentes dias. A poeta frequenta o local durante o dia, durante a noite, quando está vazia, quando está lotada e as diferenças em sua percepção são registradas tanto nos poemas quanto nas imagens. Danziger elabora uma investigação sobre os sentidos da região, com seus monumentos, seus prédios redesignados, uma vida em constante transformação.

Há um dia que parece ser bastante significativo para Danziger e que se repete em diferentes poemas. Um domingo, no qual houve um protesto: “dia/ em que fomos à praça/ mas não em maioria” (2021, p. 19). No segundo poema do livro, reproduzido abaixo, Danziger evoca a imagem das pessoas, em protesto, sobre o monumento de Floriano Peixoto:

Instalar uma imagem
no ápice
de outra imagem
é uma definição
de haicai
ou de monumento

quando escalado
pela multidão
nos dias em que sonhamos
o futuro (Danziger, 2021, p. 21).

Nesse poema, Danziger propõe uma definição para monumento, quando esse se encontra ocupado: “uma imagem/no ápice/de outra imagem”. Aqui, é ressaltada a possibilidade do povo se apropriar e ressignificar os espaços da cidade, de “sonhar o futuro” coletivamente. O monumento, originalmente separado da população, feito para ser contemplado, é acessado por ela: não para refletir sobre os sentidos da instauração da república ou para pensar na figura do Marechal Floriano, mas sim como local para a multidão “escalar” e clamar pelo futuro desejado, em protesto. Essa cena descrita pela poeta se materializa na fotografia inserida ao final do livro:

Figura 18 — Fotografia retirada do livro *Cinelândia*. Monumento ocupado em protesto.



Fonte: Danziger, 2021, p. 78-79

As fotografias, no livro, estão distribuídas em três blocos: logo após a epígrafe e antes do primeiro poema há um conjunto de seis fotografias que ilustram a Cinelândia; antes da seção “Floração” há quatro fotografias que mostram uma cortina sendo agitada pelo vento e, ao final do livro, depois do último poema, há mais três imagens de Cinelândia. A imagem que vemos acima faz parte do último bloco e, entre todas, é a que dá a ver mais pessoas, mostrando-as em protesto, em cima do monumento e ao seu redor, algumas segurando cartazes, nos quais se lê “Ele não”, contextualizando o protesto às manifestações contra Jair Bolsonaro, nas quais esse slogan ficou famoso, especialmente devido a sua utilização como *hashtag* nas redes sociais.

No poema, Danziger desenvolve a noção de que o monumento ocupado seria uma imagem instalada sobre outra imagem. Dessa forma, os sentidos evidenciados pelo monumento, uma homenagem a um presidente militar cuja atuação foi bastante controversa, seriam contrapostos pela manifestação contra um governo de extrema direita, marcado pelo autoritarismo e que teve pleno apoio das forças militares. Ao fazer a fotografia desse momento, a poeta acrescenta ainda mais uma imagem nessa

sobreposição de sentidos. Se o povo sobre o monumento era uma imagem sobre outra, agora há a captura fotográfica desse instante, bem como o poema que dialoga com a fotografia, então duas novas camadas são adicionadas às duas imagens pré-existentes que foram sugeridas pela poeta.

Embora seja possível encontrar, como vimos, uma correspondência entre o verso “escalado pela multidão” e a imagem que mostra as pessoas em cima do monumento, o poema não é descritivo, não descreve as informações visuais conforme aparecem na fotografia. Não há descrições de ângulos, enquadramentos, detalhes do cenário etc. Sendo assim, esse poema parece querer propor uma reflexão sobre as camadas, sobre os níveis de sobreposição de imagem. Há dois processos acontecendo aqui: há uma combinação de mídias, já que as fotos são intercaladas aos poemas, mas há também, referências intermediárias a essas fotos. Como a foto do monumento escalado está ao final do livro, ela não é parte essencial da compreensão do poema, mas acrescenta informações a ele, permitindo que o leitor, em certa medida, visualize a cena que aparece no texto.

Há, ainda, um tom decididamente utópico no poema: “nos dias em que sonhamos o futuro”, embora essa utopia, como já vimos, não se realize: “mas não em maioria”. Esse limiar entre a utopia e seu declínio fica refletido, com maior ênfase, a partir da imagem da contracapa e dos poemas que dialogam com ela. Essa imagem está presente no primeiro bloco de fotografias:

Figura 19 — Fotografia retirada do livro Cinelândia. Menina sobre o monumento.



Fonte: Danziger, 2021, p. 13

Na imagem, vemos uma menina com o braço em riste, vestindo uma camiseta branca que cria contraste com o fundo escuro. Ao seu lado, um menino. Junto às estátuas, ambos parecem compor o monumento, se integrar a ele. Dois poemas de Danziger retomam essa imagem, através de referências intermediáticas:

Desde aquele domingo
de outubro
vejo a menina

no exato instante
em que se eleva
sobre a pedra e o bronze

em aceno:
contra-monumento
à derrota (Danziger, 2021, p. 22).

Assim como, mais adiante, em:

De pé
sobre o bronze escurecido de Anchieta
a menina acena
na praça lotada
na noite de domingo

ela nem desconfia que a condeno
a refazer continuamente o aceno

enquanto for véspera
da véspera
da véspera

de nos reunirmos na praça
em compósita maioria

à sombra do monumento
que nasceu modesto
e se apequena
desde mil
novecentos
e dez (Danziger, 2021, p. 44).

No primeiro poema, a complexa relação entre sonho e derrota fica evidenciada, já que Danziger define a imagem da menina como “contra-monumento/ à derrota”. Os contra monumentos surgem em um momento histórico no qual os monumentos parecem não mais dar conta de elaborar o passado de forma significativa, especialmente depois da Segunda Guerra Mundial. Conforme já posto, o próprio monumento a Marechal Floriano foi esvaziado de sentidos e serve hoje a diferentes propósitos, de nível prático e político,

que não incluem, necessariamente, uma reflexão sobre a história. De acordo com Marcela Andruchow e Pamela Dubois (2022), os historiadores discutem que os monumentos, hoje, ao invés de conservar a memória, deslocam-na, “substituindo o trabalho da memória realizado pela sociedade em sua própria materialidade” (Andruchow; Dubois, 2022, p. 5, tradução nossa)⁴⁷. As pesquisadoras ainda observam que, em certa medida, os monumentos sempre foram lugares para reforçar o discurso institucionalizado da nação: “é um local onde as vitórias, os mártires, os ideais e os mitos fundadores do Estado-nação foram apresentados como naturalmente verdadeiros. Essas são as ilusões que sustentam a eficácia do monumento” (Andruchow; Dubois, 2022, p. 5, tradução nossa)⁴⁸.

Os contra monumentos, dessa maneira, são instalações artísticas ou intervenções feitas nos próprios monumentos que tem como objetivo impulsionar a memória, contrapor novos discursos aos discursos oficiais e provocar a reflexão crítica sobre nosso passado histórico. Para Andruchow e Dubois: “Noções como o vazio, o negativo, o antifigurativo constituem os contra monumentos, bem como as suas possibilidades de mudança, as figuras e os acontecimentos que comemoram, e o papel ativo que o espectador adquire” (Andruchow; Dubois, 2022, p. 6, tradução nossa)⁴⁹. Sugere-se, no poema, que as pessoas ocupando o monumento, especialmente a menina com o braço erguido, constituem uma espécie de contra monumento, uma nova forma de gerar reflexão, aqui, sobre o insucesso dessa manifestação — que se dá desde a ascensão dos governos conservadores a nível nacional e municipal até o fato da multidão que foi ao monumento não ser maioria.

Segundo Ribeiro (2021), em *Cinelândia*, as pessoas comuns são elevadas “à condição de *monumentos precários*, marcos da revolta e do inconformismo” (Ribeiro, 2021, p. 83, grifo nosso), através de sua captura nos poemas e nas fotografias. De fato, são características do contra monumento a efemeridade, a desmaterialização e a precariedade, como nos mostram Andruchow e Dubois (2022) ao analisarem os contra monumentos de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz⁵⁰. Todavia, ao registrar, na fotografia,

⁴⁷ Do original: “Sustituyendo el trabajo de la memoria realizado por la sociedad en su propia materialidade”.

⁴⁸ Do original: “es un sitio en el cual las victorias, mártires, ideales y mitos fundacionales del Estado nación han sido presentados como naturalmente verdaderos. Estas son las ilusiones sustentadoras de la vigencia del monumento”.

⁴⁹ Do original: “nociones tales como el vacío, lo negativo, lo antifigurativo constituyen a los contramonumentos, como así también los hacen sus posibilidades de cambio, las figuras y los sucesos que conmemoram y el rol activo que adquiere el espectador”

⁵⁰ As autoras analisam o “Monumento contra o fascismo” (1986), uma coluna instalada em Hamburgo, na Alemanha. Junto à coluna, havia um convite para que as pessoas escrevessem mensagens contra o fascismo. Aos poucos, a coluna se afundou na terra até desaparecer completamente, em 1993. Segundo as

o momento em que a menina ergue o braço, Danziger confere perenidade ao gesto que poderia ter sido passageiro. Esse instante passa a ser, agora, reproduzível.

Essa compreensão não escapa Danziger, quando, no segundo poema, nos versos “ela nem desconfia que a condeno/ a refazer continuamente o aceno” constrói a ideia da fotografia como a repetição infinita⁵¹ de um único gesto: o gesto da esperança, do otimismo. É reforçado aqui o entendimento da fotografia como capaz de eternizar um momento, de capturá-lo e guardá-lo. Esse momento é o “instante decisivo”, conforme discutimos na seção 1.1, momento ideal, apto a representar todos os outros instantes existentes na cena. Ele é tão significativo para a poeta que foi reproduzido na contracapa do livro.

A capacidade da fotografia de singularizar um acontecimento e de conferir a ele uma duração estendida parece divergir, essencialmente, do conceito de contra monumento, uma vez que esse seria transitivo, passageiro. Registrar e fotografar o protesto, desse modo, parece ser uma tentativa de preservá-lo, de promover durabilidade ao acontecimento, àquilo que seria provisório⁵². Essa discussão é particularmente importante no contexto da contemporaneidade, em que, muitas vezes, o registro fotográfico não parece mais ser capaz nem de “eternizar” um acontecimento, tendo em vista que frequentemente as fotos são feitas para redes sociais, nas quais após 24h, as fotos desaparecem; tampouco de “singularizar” um instante decisivo, visto a profusão de imagens que são feitas por segundo. Essa dupla possibilidade que as imagens têm na contemporaneidade de, por um lado, ainda serem capazes de “congelarem” um instante

autoras, “essa ausência significa que nada pode levantar-se contra a injustiça em nosso lugar” (Andruchow; Dubois, 2022, p. 17). Elas também refletem sobre “2146 piedras” (1993), conhecido como “Monumento invisível”, também feito por Jochen Gerz. Nele, foram substituídas as pedras da calçada de uma praça de Sarburgo, Alemanha, por pedras nas quais foram gravados os nomes de cada um dos 2146 cemitérios judaicos que existiam no país antes da Segunda Guerra Mundial. Ao completar o projeto, nenhuma modificação parecia ter sido feita, já que as gravações ficaram na face interior dos blocos. Para as autoras, “2146 pedras” representa “uma precariedade total”, já que apesar de sua preservação ao longo do tempo (o artista destruiu as plantas com as informações sobre quais tijolos foram modificados, impossibilitando sua reversão ou destruição), a obra fala da fragilidade da memória, da fraqueza com a qual recordamos em contrapartida à facilidade com a qual esquecemos (Andruchow; Dubois, 2022).

⁵¹ Outra vez, encontramos no sujeito lírico de Danziger uma reflexão bastante barthesiana. O teórico francês afirmava: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 2018, p. 14).

⁵² É importante ainda destacar que a utilização do verbo “condenar” sugere que há algo de negativo em ser fotografado. A menina está *condenada* a “refazer continuamente o aceno”, cada vez que alguém virar a página do livro. Susan Sontag destaca que há simbologias negativas no ato de se deixar fotografar; segundo ela, “[...] existe algo de predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (Sontag, 2012, p. 25).

e, de outro, serem rapidamente esquecidas e/ou perdidas, está no horizonte de discussão da poeta que, em outro poema, afirma:

[...]
atravesso a praça
e me torno turista

nas fotos que faço
na *selfie*
descartável (Danziger, 2021, p. 41)

Ou, ainda, quando confessa que as fotos são, muitas vezes, feitas por reflexo:

No alto do poste
a luz pisca
indecisa entre a noite
e o dia
como aqueles que dormem
sobre os bancos neste sábado
2 de junho às 14 e 17
E sei —
essa nano
oscilação luminosa
não incidirá
sobre as fotos que faço
por reflexo
continuando sem querer
os *Dorminhocos* de Verger
[em vez de Rolleiflex
um Iphone 6 Plus].

Não,
não compartilho
nem salvo
a miséria
deste sábado —
tão logo brilha
e cintila
a imagem, a imagem
eu a apago (Danziger, 2021, p. 35).

Aqui, não há mais “instante decisivo”: as fotos são tiradas por reflexo, como sintoma da nossa relação com as fotografias no século XXI. Essas fotos, que resultam acidentalmente em um diálogo com o fotógrafo Pierre Verger⁵³, são, em seguida,

⁵³ *Dorminhocos* é uma série de fotografias de Pierre Verger, feitas entre 1930 e 1950, que capturam pessoas descansando e dormindo em lugares públicos. Além do Brasil, as imagens retratam também

apagadas: a poeta não as considera digna de serem compartilhadas. Em oposição aos poemas anteriores, tais registros não parecem dar conta de representar a realidade e o cotidiano da Cinelândia. Embora o cenário se mantenha o mesmo, nesses poemas, há uma atmosfera diferente dos anteriores. Cinelândia não está em protesto, pelo contrário, tudo parece estar excessivamente calmo e o único movimento é a luz intermitente do poste. A “miséria/ deste sábado —” parece ser a condição natural de Cinelândia, com as pessoas dormindo sobre seus bancos.

A cidade, os cenários urbanos e as questões sociais resultantes deles também estão presentes de forma significativa na poesia de Marília Garcia. Vimos isso especialmente em *parque das ruínas* (2018), conforme discutido no capítulo 1. No poema “parque das ruínas”, Garcia propõe uma reflexão sobre como ver o lugar, como apreendê-lo, sobretudo a partir de seu diário que ilustra, diariamente, a *Pont Marie*. Também em “parque das ruínas”, como vimos no capítulo 2, há discussões sobre o Rio de Janeiro e sua situação de decadência, a partir do desmantelamento das instituições públicas, como a Universidade Estadual do Rio de Janeiro e o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro é a cidade natal da poeta e discutimos, ainda, as repercussões da reflexão sobre a casa de sua infância e sua família, recuperados a partir do filme de David Perlov.

Há, no entanto, outra cidade importante na obra de Garcia: São Paulo. Em *Um teste de resistores*, a poeta compartilha a experiência de mudança para a capital paulista já na primeira parte do seu poema de abertura, “Blind light”:

poderia começar contando que me mudei para são Paulo
há exatos 3 meses
e que esse convite do maurício
foi como um gesto de
delicadeza e acolhida
pensando bem poderia resumir
minha curta experiência nesta cidade
com a palavra *delicadeza* (Garcia, 2016, p. 11)

As menções a São Paulo se diferenciam das menções às demais cidades, como Paris ou Bruxelas, visto que essa não é uma cidade de passagem, na qual Garcia terá uma

peças em vários outros países da América Latina. A série esteve exposta no Rio de Janeiro, em 2018, em uma exposição organizada pela Caixa Cultural. Todas as fotografias foram feitas com uma câmera Rolleiflex.

breve experiência ou a qual irá frequentar como turista. Assim como Rio de Janeiro, a poeta também estabelece residência em São Paulo e, em “Blind light”, ela compartilha suas primeiras impressões sobre morar na cidade. Na décima quinta parte do poema, a capital reaparece, a partir de uma cena pouco usual: a poeta está caminhando pela cidade quando quase sofre um acidente de trânsito.

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
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 antonia
tomei o metrô para chegar na vila buarque
entrei na estação ana rosa tomei a linha azul direção tucuruvi
desci na sé baldeei para a linha vermelha
direção palmeiras barra funda e desci na república
na república caminhei pela avenida ipiranga
depois pela consolação e cheguei na rua maria antonia
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
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
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
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
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
provocado pelo carro nas minhas costas
a motorista não viu nada
eu entrei no buraco do metrô
– *então descemos para o centro do mundo*
ele diz

então desci para o centro do mundo
pensando que ainda estava viva
por um instante esqueci mas depois lembrei
que estava indo para o centro universitário maria antonia
e tomei a linha azul na direção tucuruvi
uma linha aos olhos
é uma sequência de pontos (Garcia, 2016, 26-28)

A cena descrita acima deixa explícita a dificuldade da poeta com o funcionamento de uma nova cidade. O verso que se repete “*eu acho* que aqui em São Paulo” (grifo nosso) reforça isso, a partir do exercício de levantar hipóteses sobre o lugar. Garcia relata, contudo, uma questão de ordem bastante prática. A compreensão que ainda não tinha naquele momento, quase a leva a um acidente. Esse processo é diferente daquele que ocorre em “parque das ruínas”, visto que lá, havia um esforço de buscar a compreensão de um lugar — a *Pont Marie* — a partir de sua essência, daquilo que a constituía enquanto espaço:

*todos os dias às 10h fazer uma foto
do mesmo ângulo da ponte
uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui:
qual a geometria da cidade a cor das placas
quem passa naquele exato momento*

*eu não sei o que preciso saber
eu não sei o que preciso* (Garcia, 2018, p. 25)

Se em “parque das ruínas”, observamos o exercício da poeta de fotografar um lugar para compreendê-lo, “uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui”, em “Blind light”, por outro lado, não há fotos. Acompanhamos a poeta em caminhada pela cidade, em um percurso que é detalhado por ela, a partir da nomeação dos lugares: Vila Buarque, Estação Ana Rosa, Linha vermelha, Avenida República etc. Apesar desse poema ser constituído, então, apenas pelo relato textual de um momento específico, há algo de cinematográfico na descrição que é feita por Garcia. Yasmin Santos (2021) identifica nesse poema uma “consciência cinematográfica” que é alcançada através do corpo em deslocamento:

Ao criar a imagem de corpos em movimento e sua ação no espaço – o corpo atravessando a rua do fragmento 15 do poema “Blind Light” e do poema “A poesia é uma forma de resistores”, ambos de *Um teste de resistores* –, Garcia traz para a poesia uma espécie de imagem-movimento. E como ela trabalha com a repetição dessas cenas de corpos em deslocamento, o movimento de um determinado conjunto (poema,

ou livro) atualiza-se em outros conjuntos, no fora de campo que posteriormente se transforma em enquadramento, em outro poema, ou em um videopoema (Santos, 2021, p. 397).

Para a pesquisadora, o que o poema faz é criar uma imagem mental no leitor, que se sente como se estivesse assistindo a uma cena de um filme. Em acordo com Santos, entendemos que a maneira como a sucessão de acontecimentos é relatada no poema auxilia na criação da intermedialidade, cruzando as fronteiras do poema com o cinematográfico. Embora não haja nenhuma menção a outra mídia aqui, o uso dos verbos de ação cria o efeito de movimento: “*entrei na estação*”, “*tomei a linha azul*”, “*desci na sé*”, “*cheguei na rua maria antonia*”, “*olhei e não vinha carro*”, “*deu um grito*” etc. A repetição desses verbos contribui para a construção da imagem de um corpo que se desloca no espaço.

Mais uma vez, então, encontramos a poeta lendo a realidade “como se fosse” um filme, exceto que, nesse poema, diferentemente do que pontuamos em “Noite americana” ou em “pelos grandes bulevares”, a poeta não está observando os acontecimentos ao seu redor enquanto eles se desenvolvem, mas está narrando uma cena que já está concluída, na qual ela é a protagonista. Dessa forma, não encontramos, aqui, a poeta como *voyeur*; na investigação dos movimentos de um outro. Pelo contrário, a poeta conta aos leitores a *sua* experiência com a cidade. Assim, o sujeito lírico não estaria assistindo a realidade “como se fosse” filme, mas sim, fazendo um esforço narrativo para relatar um episódio com uma linguagem que se aproxime do cinema. Ou seja, não é a partir do signo da observação do outro que a consciência cinematográfica se estabelece, mas a partir do gesto narrativo de Garcia, do modo como seleciona, organiza e dispõe as informações.

Nesse relato, Garcia seleciona o que mostrar, tal qual um diretor: no momento em que o carro se aproxima, em que a colisão é esperada, há uma mudança de foco narrativo e o poema retrata, então, o pipoqueiro: “foi por um triz o pipoqueiro na calçada em frente/ deu um grito”. Esse recurso remete aos cortes do cinema, quando um acontecimento sensível está acontecendo e, por isso, muda-se a câmera para mostrar a reação de outra pessoa ou outra coisa que esteja em cena. Isso cria uma atmosfera de suspense, de tensão no poema, que, ao longo da progressão dos acontecimentos, vai sugerindo que algo grave irá acontecer o que acaba aproximando a poética de Garcia dos filmes de suspense e *thrillers*.

Santos ainda associa com a linguagem cinematográfica o fato dessa cena voltar em outros momentos: no poema “A poesia é uma forma de resistores?” do mesmo livro e

atravesso fora da faixa de pedestre
 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
 faixa de pedestre e quando já estou chegando na última pista
 sai um carro do estacionamento do supermercado
 a motorista olha na direção oposta à mão da rua
 para ver se não vem carro
 para ver se ela pode entrar na última pista
 os carros estão parados no sinal
 e ela acha que pode entrar
 como ela olha para trás
 não vê que estou entrando com toda pressa
 bem na frente do seu carro

eu estou correndo não tenho mais
 como parar ela também não
 golpe vibrado no ar lâmina de vento no pescoço
 os cacos de vidro das vidas das pessoas
 a poeira das vidas quebradas a poeira poeira elétrons nos
 circuitos resistores
 golpe no asfalto fora da faixa
 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 (Garcia, 2016, p. 120-122)

Esse poema, reproduzido apenas parcialmente acima, gira em torno da pergunta que o nomeia: a poesia é uma forma de resistores? que, originalmente, era “a poesia é uma forma de resistência?” e havia sido colocada para Garcia por Celia Pedrosa. A poeta então, a partir de um incidente no qual precisa trocar a resistência do seu chuveiro elétrico, relembra esse questionamento. Como antes de morar em São Paulo, ela sempre teve chuveiro à gás, o funcionamento da eletricidade para aquecer a água causa estranhamento: “eu não sabia que o chuveiro elétrico tinha resistência/ quando descobri que o problema do chuveiro/ era a resistência/ me lembrei de uma mensagem que recebi há dois anos” (Garcia, 2016, p. 116). Ao longo das reflexões, que misturam inquietações metalinguísticas com a cena banal do chuveiro, emergem questões sobre a cidade e seu funcionamento. Na abertura do poema, Garcia reflete sobre as condições climáticas de São Paulo:

ontem foi o dia mais quente do ano em são Paulo
 viemos morar em são Paulo no inverno
 e fazia muito frio viemos morar em são Paulo
 no inverno as noites eram geladas e as manhãs

a poeta apenas levantar hipóteses sobre as regras de trânsito que desobedeceu, aqui a reflexão assume um tom mais metafísico quando a poeta se pergunta sobre tudo aquilo que existe acumulado no tempo. Se questionar sobre a quantidade de passos necessários para atravessar a rua também parece uma investigação sobre os modos de habitar: o que de mim é necessário para que eu exista aqui, nesse lugar? Essa reflexão está presente, também, quando a poeta tenta compreender os sentidos da *Pont Marie*, como vimos em “parque das ruínas”. Abaixo, no entanto, reproduzimos uma estrofe de “tem país na paisagem?” de *Câmera lenta* (2017), a “versão compacta” de “parque das ruínas”:

e todos os dias
vou até a ponte
e tiro uma foto
que possa me dizer
alguma coisa
sobre *estar aqui*.
a ponte tem três arcos.
a água do rio é verde.
atravesso a ponte com 124 passos.
quando um barco passa,
uma onda se forma.
escrevo a partir das fotos e
depois apago as fotos.
(você poderia imaginar uma foto
do primeiro dia?
*isso aqui é uma
expedição*) (Garcia, 2017, p. 44)

E, mais adiante, ainda em “tem país na paisagem?”, na penúltima estrofe:

olho para a esquina
em busca do espectro dela.
olho ao redor e a ponte tem três arcos.
a água do rio é verde.
atravesso a ponte com 124 passos.
quando um barco passa,
uma onda se forma.
ouço o barulho da onda
e do barco (Garcia, 2017, p. 47).

Vemos, assim, uma insistência da parte de Garcia por medir, por escandir o espaço, calcular as partes que o formam, a partir do *passo*. Joana Frias (2015), ao observar em “Blind light”, a revisitação que Garcia faz do processo de criação de *20 poemas para o seu walkman*, destaca que a poeta está propondo o passo como uma nova unidade de medida para sua criação poética, nos versos: “O rudolfo caesar me disse nesse dia/ *seu*

poema tem 15 passos e eu fico sempre pensando/ em quantos passos tem cada poema que leio” (Garcia, 2016, p. 37). O que encontramos tanto em “A poesia é uma forma de resistores?” quanto em “tem país na paisagem?” é, além disso, o passo como unidade mínima da caminhada, da experiência na cidade. Para além, então, dos meios de transporte, discutidos na seção anterior, a forma de habitar a cidade que é desenvolvida por Garcia é, também, perpassada pelo deslocamento a pé, pela caminhada.

Frias (2015) destaca ainda que o que diferencia a experiência de *flanêrie* de Garcia daquela experiência do *flâneur* do século XIX é a presença do dispositivo que conduz essa caminhada — em *20 poemas para o seu walkman*, o dispositivo sonoro. A autora, ainda na análise desse livro, nota que esse dispositivo não é aquele discutido por Michel Foucault ou a sua releitura feita por Giorgio Agamben, mas sim um dispositivo que atua “como uma espécie de mediador entre o sujeito e a visão de mundo em movimento — ou a visão em movimento do mundo —, ao substituir “o som ao redor (para invocarmos o título do aclamado filme de Kleber Mendonça Filho a que a poeta também faz alusão) pela “banda sonora” escolhida e assim à percepção auditiva” (Frias, 2015, p. 128). Em “tem país na paisagem?”, o dispositivo escolhido por Garcia que faz essa mediação entre sujeito e visão de mundo é a câmera fotográfica, materializada no poema através do sujeito poético que tira fotos todos os dias. Em *Um teste de resistores*, embora não haja a presença da câmera – Garcia não está fotografando o trânsito quando é quase atropelada – o dispositivo continua sendo a câmera, que, ainda que não esteja explícita, se manifesta no modo de olhar do sujeito, e, principalmente, na elaboração do poema que descreve acontecimentos concomitantes, aproximando-se de uma montagem cinematográfica.

Os lugares que são nomeados em “Blind light” e em “A poesia é uma forma de resistores?” retornam na página final de *Um teste de resistores*, nos agradecimentos, quando são mencionados como “locações”, palavra utilizada, justamente, no léxico cinematográfico. De fato, essa página é apresentada tanto em conteúdo como em diagramação simulando a tela final de um filme:

aqui sobem os créditos e agradecimentos
começo com o **roteiro** feito a várias mãos
e a várias vozes algumas mais diretas e presentes
colaboraram para desenhar o enredo:
*leonardo gandolfi, hilary kaplan, maurício salles vasconcelos,
celia pedrosa, lu menezes, luzita vieira santos, giorgio agamben,
denis diderot, rodolfo caesar, leslie kaplan, wislawa szymborska,
inês oseki-dépré, roberto bolaño, andré garcia, gertrude stein.*
a **iluminação** é de *antony gormley*
para a **arte final** tomei imagens de

*chris marker, guillermo cabrera infante, jean luc godard,
guillermo kuitca, micha ullman, enrique villa-matas.*

algumas das locações:

em são Paulo: vila mariana, sobaria, metrô ana rosa,
av. conselheiro rodrigues alves, centro universitário maria antonia;
no rio de janeiro: centro cultural hélio oiticica, rua luis de camões,
rua almirante alexandrino, café maya, ims, aeroporto do galeão,
forte de Copacabana, rua general dionísio;
em cuba: em havana, malecón, plaza de las armas, hotel Riviera;
na França: em paris, jardin de Luxembourg; mérilheu;
na Bélgica: em Bruxelas, boulevard roгий; em gente, poëziecentrum;
em Berlim: aeroporto schönefeld de berlim, bebelplatz, rosenhaler
platz;
por fim, meus **agradecimentos** aos que acompanharam de perto
tanto o percurso e o caminho deste texto
quanto a edição tornando possível passar de texto a livro
[...] (Garcia, 2016, p. 125)

A formatação não usual dessa página simula os créditos de um filme antigo “subindo” pela tela. O texto se torna o “roteiro”, o conceito todo da obra *Blind light* (2007) que é trazida ao livro é referida como “iluminação final”, as imagens as quais a poeta se refere são a “arte final”. Todos os elementos do livro são, assim, associados com elementos cinematográficos. Os locais de São Paulo que aparecem nos poemas que discutimos são, então, definidos pela poeta como “locações”. Embora as locações sejam espaços que efetivamente existem no mundo, elas podem representar, filmicamente, narrativas e lugares ficcionais. Ou seja, apesar da narrativa construída em “Blind light” ser extremamente vinculada à realidade biográfica de Garcia, com suas incursões e atividades das quais efetivamente participou, com os nomes de pessoas reais com quem conviveu, sua vinculação com a narrativa cinematográfica cria um distanciamento entre a esfera biográfica e a esfera lírica, acrescentando um tom ficcional ao texto. Karina Fioravante nos lembra:

[...] mesmo quando a locação da narrativa é a mesma locação da filmagem, o lugar cinemático é sempre uma representação. Ele só existe a partir do momento em que a câmera começa a capturar as imagens e nunca fora da estrutura narrativa uma vez que é o responsável por configurar e manter as significações identitárias e simbólicas imprescindíveis para o filme ser compreendido pela audiência (Fioravante, 2018, p. 285).

A pesquisadora ainda afirma que um dos grandes pontos positivos do cinema é a sua capacidade de produzir uma “geografia cinemática” própria, ou seja, construir seu espaço cinemático: “essas geografias situam os espectadores em um espaço e tempo cinemáticos

que são constantemente comprimidos e expandidos, mantendo ou subvertendo regras, valores, ideias sociais e até mesmo, a própria ideia de visualidade” (Fioravante, 2018, p. 283). Esse parece ser, de fato, o procedimento utilizado por Garcia no poema. A partir da repetição da cena do acidente, a poeta, “comprime e expande” o espaço, ou seja, por mais que as ruas de São Paulo trazidas ao texto efetivamente existam no mundo, elas não são utilizadas no poema para conferir veracidade ou um caráter de realidade ao texto. Conforme nos lembra Costa, “imagens fílmicas não simplesmente ‘fotografam’ e ‘exibem’ os espaços e lugares dados na realidade concreta, mas constroem o mundo (seus lugares e espaços) em termos visuais e narrativos” (Costa, 2013, p. 252). De modo similar, em “A poesia é uma forma de resistores?” e na décima quinta parte de “Blind light”, Garcia compõe o espaço de São Paulo que, mais do que servir como mero contexto da ação que desenvolve, é o fio condutor da sua reflexão sobre estar no mundo.

Tais procedimentos se diferenciam daqueles utilizados por Leila Danziger nos poemas discutidos de *Cinelândia*. Neles, vimos que a discussão sobre a cidade se dá pelo viés fotográfico. As fotografias da praça Floriano não adicionam uma perspectiva ficcional aos poemas, pelo contrário, auxiliam o leitor a visualizar as imagens poéticas criadas pela poeta e a se situar geograficamente no espaço explorado por ela — a Cinelândia. Se em *Um teste de resistores* observamos uma cinematização do espaço, onde os acontecimentos se desenvolvem “como se fossem” um filme, selecionados e editados por Garcia, em *Cinelândia* há uma preocupação com o registro fotográfico que perpassa não somente as fotografias que são inseridas como combinação de mídia no livro, mas também a própria reflexão poética sobre fotografar e sobre a função das fotos na contemporaneidade. Esse tipo de reflexão, embora esteja bastante presente em poemas como “tem país na paisagem?” e “parque das ruínas” não está explícito na elaboração sobre a cidade de São Paulo feita nos poemas analisados nesta seção.

Ao trazer São Paulo para sua lírica, Garcia discute aspectos pessoais da sua relação com o espaço. Enquanto em *Cinelândia*, além das funções subjetivas, ganha destaque o papel social, político e histórico de Cinelândia, em “A poesia é uma forma de resistores?” e no fragmento 15 de “Blind light”, são enfatizadas questões extremamente cotidianas da vida de Garcia: suas experiências com o clima, seus deslocamentos pela cidade, incidentes domésticos, por fim, sua compreensão de um novo espaço no qual agora reside. Apesar de observamos uma preocupação com o cotidiano também em *Cinelândia*, com a rotina na praça, com o pipoqueiro, o morador de rua, a vida constante que acontece ali, o que chama atenção da poeta são as manifestações, os instantes

decisivos, tudo aquilo que ela entende como monumental ou, ainda, “contra monumental”.

A inquietação sobre a técnica e a linguagem, tão presente em outras seções de “Blind light”, como na discussão sobre *Pierrot le fou*, que analisamos no capítulo 1, não parece se manifestar quando o foco é a cidade de São Paulo, a não ser enquanto projeto macro, evidenciada na repetição da cena em diferentes poemas. Nos versos analisados, entretanto, não há autorreflexão sobre procedimentos poéticos e cinematográficos, como acontece em Danziger, quando ela traz, constantemente, em *Cinelândia*, ponderações acerca do gesto de fotografar: a oposição entre a efemeridade das fotografias e sua perenidade, o poder da fotografia enquanto registro do passado – como forma de monumento –, etc.

Embora estejamos falando de projetos e apreensões de espaço completamente diferentes, é significativo que as duas poetisas, ao pensar sobre a cidade e as relações que podem ser estabelecidas com o urbano, utilizem as imagens como mecanismo de construção lírica. Em Danziger, a combinação de mídias que mobiliza sentidos sócio-históricos, a compreensão construída acerca dos monumentos e contra monumentos; em Garcia, a montagem cinematográfica e a narrativa filmica a partir do poema, como modo de apreender a fragmentação da experiência em uma cidade como São Paulo. É importante enfatizar ainda, que apesar das diferenças entre os poemas analisados nesta seção, os procedimentos realizados por Danziger em *Cinelândia* se aproximam daqueles realizados por Garcia em “parque das ruínas”. Em ambos os poemas – ou conjuntos de poemas – parece haver uma preocupação com o registro do espaço, seja com uma foto diária, seja com fotografias tiradas ao longo de diferentes datas, mas todas elas, disponíveis no texto. Além disso, “parque das ruínas” também manifesta uma preocupação social bastante intensa, como discutimos na seção 2.2. Os poemas da seção “Cinelândia” não deixam de formar, ainda, uma espécie de diário sobre a praça Floriano — mesmo que não haja um diário materializado no texto, como acontece em “parque das ruínas”. Nos poemas de Danziger analisados nesse capítulo, contudo, o viés cinematográfico não está presente, a não ser como exceção.

[Testar o espaço]

Durante as análises deste capítulo, observamos que ambas as poetisas, Garcia e Danziger, elegem a câmera como dispositivo que irá mediar a relação entre sujeito lírico

e espaço. Os espaços escolhidos pelas poetisas, seja o espaço íntimo, o espaço público, espaço interior ou exterior são percebidos através das imagens, ora como tentativa de compreensão, ora como reflexão sobre o processo de habitar, de ocupar determinado local. A utilização das imagens, contudo, assume formas variadas, como vimos ao longo das seções.

O uso de referências intermediáticas é uma estratégia em comum na leitura do espaço proposta nas obras das duas autoras. Em Garcia, vimos que as citações e as menções a filmes se fazem importantes, como em “Noite americana”, quando o enredo do filme de Truffaut de mesmo título acrescenta uma camada de sentido ao simbolismo do trem ou em “No aeroporto Schönefeld de Berlim” quando mais uma vez, há uma referência a *Pierrot le fou*, remetendo às discussões já elaboradas no poema “Blind light”. Além das citações e alusões, vimos também presente em Garcia o “como se fosse” de Rajewsky, especialmente nos poemas que foram analisados na seção 3.2, quando em “Blind light” e “A poesia é uma forma de resistores?” encontramos uma organização filmica do poema, replicando procedimentos cinematográficos na estrutura textual.

Já em Danziger, as referências intermediáticas, especialmente em *Cinelândia*, são principalmente às suas próprias fotografias, que estão no livro. Há uma diferença aqui, pois, ao mesmo tempo em que a poeta se refere textualmente às imagens, o livro estabelece uma combinação de mídias, fazendo desses poemas um objeto complexo no que se refere à intermedialidade. Assim, o leitor rapidamente consegue recuperar as informações visuais remetidas pela poeta, há uma contextualização geográfica do espaço sobre o qual Danziger discorre. Enquanto as imagens mobilizadas por Danziger em “Pontualidade” e “Destroços” não auxiliam na descrição e caracterização do ambiente, em *Cinelândia*, então, a combinação de mídias cumpre com o propósito de detalhar o espaço do Rio de Janeiro. Quando comparamos esse procedimento à combinação de mídias existente na obra de Marília Garcia — que acontece em *parque das ruínas* — percebemos que em *Cinelândia* as fotografias repetem e complementam as informações dos poemas, mas nunca os contradizem ou provocam alguma tensão a eles, como é feito na obra de Garcia — por exemplo, como vimos na seção 2.2, quando Garcia textualmente se refere às ruínas da UERJ, mas acrescenta uma imagem da cidade de Rouen bombardeada. Não queremos, com isso, afirmar que as imagens de Danziger sejam meramente ilustrativas, visto que os próprios ângulos e enquadramento das fotografias são responsáveis por contar uma narrativa, na qual, como discutiu Ribeiro (2021), as estátuas são resignificadas e dessacralizadas a partir da disposição das imagens no livro.

Essa tensão, todavia, entre monumentos e população, entre a elevação das pessoas e a profanação das estátuas está, também, colocada nos poemas da seção “Cinelândia”.

Em todos os poemas analisados neste capítulo, observamos que Danziger estabelece um diálogo muito mais presente com a fotografia, ao passo que Garcia parece evocar elementos da linguagem cinematográfica com maior frequência. Na seção 3.1, vimos que Garcia utiliza das duas possibilidades de referências intermediáticas para tentar compreender os não lugares, aproximar-se deles, lê-los de outro modo. Como já afirmamos, a câmera é o dispositivo que vai mediar a relação entre a poeta e o mundo que está habitando. Em 3.2, a descrição extremamente cinematográfica permite que o leitor forme uma imagem mental da cena transcorrida, tornando o episódio do acidente de carro visual, imagética. Nos dois casos, a afinidade com a linguagem cinematográfica afasta os poemas do âmbito biográfico que, muitas vezes, se impõe nessa lírica que retrata fatos muito próximos do cotidiano, incluindo nomes de pessoas e lugares reais.

Na poesia de Danziger, por outro lado, há uma reflexão sobre a função das imagens. Elas são responsáveis por desautomatizar o olhar, seja para dentro da própria casa, seja para a sua cidade natal. Há, especialmente em *Cinelândia*, uma preocupação com o que as fotografias significam, qual a sua função, como as pessoas lidam com elas. As fotografias inseridas no livro conferem perenidade e reprodutibilidade aos acontecimentos que a poeta está observando e registrando. Dessa maneira, mais do que utilizar técnicas fotográficas, Danziger se aproveita da discussão acerca dos usos culturais e sociais da fotografia. Nessa lírica, as imagens não são usadas como uma forma de ficcionalizar a realidade, visto que a própria linguagem fotográfica não se propõe como tal — pelo contrário, enquanto o cinema é colocado como capaz de criar narrativas e histórias, a fotografia é frequentemente associada como representativa, como arte mimética, capaz de representar fidedignamente a realidade. Embora saibamos que não seja esse o caso, sobretudo em “Cinelândia”, as fotografias conferem um tom de realidade aos poemas, ao confirmarem que o espaço sobre o qual os poemas refletem, de fato, tem seu correspondente no mundo real.

Para as duas poetisas, a observação é mecanismo de grande importância. O sujeito lírico que observa, de diferentes modos, em “Noite americana” como *travelling out*), em *Cinelândia*, a observação diária de um espaço, em “Pontualidade” e “Destroços”, a observação da vida secreta da casa, assim como das imagens jornalísticas, com pouca ou nenhuma intervenção, está sempre presente. Enquanto em 3.1, o interesse na observação de Garcia é pelo outro, observar “como se” estivesse vendo um filme, em 3.2, vimos o

interesse dela em narrar, em contar e recontar seu trajeto pela cidade, “como se” dirigisse um filme. Para Danziger, o procedimento preferido para falar do espaço são as fotografias que compõem o espaço, no ambiente da casa, ou, literalmente, fotografar o espaço, em *Cinelândia*. As fotografias são importantes, porque são, inegavelmente, parte da experiência na cidade. As fotos do jornal conectam ela com a vida exterior, quando está dentro de casa.

Por fim, é importante ainda mencionar que, dentre as obras analisadas neste e nos capítulos anteriores, *Cinelândia* é o livro que mais fortemente apresenta reflexões sobre a função das imagens na contemporaneidade. Embora *parque das ruínas* elucide muitas questões acerca das artes na contemporaneidade, são nos poemas analisados de Danziger neste capítulo que reflexões acerca das redes sociais e da fotografia enquanto objeto efêmero são trazidas, desde o projeto gráfico do livro até as fotografias inseridas no corpo do livro, assumidamente feitas com um *smartphone*. Essa preocupação corrobora nossa leitura de que, para Danziger, pensar o espaço é também pensar nas formas de registrar esse espaço na contemporaneidade.

***“Depois de percorrer tantos caminhos”*: considerações finais**

Ao longo dos três capítulos que compõem esta tese de doutorado, busquei mostrar como a intermedialidade acontece nas líricas de Marília Garcia e de Leila Danziger, focando especificamente nas relações estabelecidas com a fotografia e o cinema. Através de um estudo comparativo, percorri as poéticas de ambas as autoras, identificando similitudes e disparidades entre elas e mapeando as ocorrências de intermedialidade ao longo dos poemas de suas obras completas. Essas ocorrências foram compiladas em capítulos a partir, principalmente, das temáticas dos poemas — autorreflexão, tempo e espaço — e, depois, exploradas e analisadas a partir de sua condição intermediária, tendo em vista as classificações sugeridas por Irina Rajewsky (2005, 2012). Nessas análises, procurei mobilizar uma reflexão teórica que desse conta de outras questões emergentes nos poemas, atentando, especialmente, para as discussões relativas aos usos sociais, culturais e históricos das imagens em nossa sociedade.

Durante as análises, foi possível perceber, em ambas as poetisas, uma maior incidência da utilização de referências intermediárias, em detrimento da combinação de mídias⁵⁴. Mesmo quando as poetisas optam por realizar combinações de mídias, como em *parque das ruínas* (2018) ou em *Cinelândia* (2021), as referências ainda são bastante presentes, se tornando especialmente importantes nos poemas analisados. Essas acontecem dos dois modos que foram identificados por Rajewsky: a partir da citação, menção e/ou alusão a outros artistas e obras e através da simulação de efeitos e técnicas específicas de outras mídias no texto do poema, esse último, chamado de “como se fosse”. Encontramos esse segundo modo especialmente na poesia de Garcia, como vimos na análise de poemas como “Classificação da segura”, “noite americana”, “parque das ruínas” e “Blind light”. Já em Danziger, as referências intermediárias mobilizam um repertório cultural acerca da fotografia e do cinema: há, em sua poética, um interesse em temáticas pertinentes à fotografia, nomeado por Susan Sontag (2004) como “visão fotográfica”, assim como um diálogo extensivo com outros artistas e obras — característica também presente na poética de Garcia. A presença do “como se fosse” na lírica de Garcia indica uma predileção da poeta pela técnica, pelo como fazer, pela

⁵⁴ Não foram encontrados, nos poemas analisados, casos de transposição midiática. Na poesia de Marília Garcia, seria possível pensar em ocorrências de transposição midiática de seus poemas para as performances, mas como o corpus da pesquisa estava limitado aos seus livros publicados, essas mídias não foram analisadas no contexto desta pesquisa, ficando indicadas, entretanto, como perspectivas futuras de análise.

investigação da transposição dos meios, ao passo que, em Danziger, a ausência desse procedimento e a valorização das menções, citações e alusões apontam para a preferência pelos sentidos socioculturais mobilizados pelas obras artísticas as quais se interessa e se coloca em diálogo.

No primeiro capítulo, observamos as imagens sendo utilizadas, nos poemas de Garcia e Danziger, como uma ferramenta para impulsionar o pensamento sobre a palavra, motivando a reflexão sobre o próprio poema. Nessa perspectiva, as imagens são colocadas de forma paralela à poesia: em Garcia, na tentativa de ver os limites do poético, de replicar no textual os procedimentos imagéticos, ao realizar exercícios comparativos para ver o que as imagens mostram que o texto não o faz e vice-versa, como vimos em “Blind light” e em “parque das ruínas”. Em Danziger, encontramos o poema como espaço de reflexão sobre as imagens, elencado como um lugar de temporalidade distinta, que permitiria tanto aprofundar a compreensão filosófica sobre a fotografia, como em “Fato bruto”, quanto dar novos sentidos aos filmes e imagens provenientes das redes sociais, como em “C’est loïn Bagdad”.

As imagens são também instrumento importantíssimo para dimensionar o tempo, em suas diferentes apresentações. Nos poemas de Danziger, analisados no segundo capítulo, ficou evidenciada a importância da fotografia na construção de uma narrativa familiar. A poeta elabora um álbum de imagens que não estão inclusas nos poemas, mas que são imaginadas, descritas, referenciadas, como se, para falar de suas memórias, fosse necessário um imaginário imagético. Ao refletir sobre o presente, a família cede lugar para uma reflexão de caráter metafísico, e a impermanência e a entropia são enfatizadas, a partir das imagens de *land art* que ilustram a deterioração do tempo. Em Garcia, o tempo assume majoritariamente a faceta do presente, focando na leitura do cotidiano, com poucas reminiscências sobre o passado. Na elaboração desse tempo presente, o “como se fosse” filme é a característica predominante, já que a poeta se utiliza de ferramentas do cinema para “controlar” o tempo: acelerá-lo, retardá-lo, repeti-lo. A sua compreensão do tempo é construída a partir de *flashes*, de cenas fragmentadas, as quais a poeta monta, como filme. O procedimento da montagem também é importante na reflexão sobre o passado, e Garcia utiliza as imagens de modo a tensionar a leitura da história: elas fazem contraponto ao que está sendo dito, acrescentam camadas de informações e auxiliam na problematização das questões sócio-históricas que são propostas.

A habitação do espaço da cidade, como identificamos no último capítulo, também é uma temática perpassada pelas imagens em Danziger e Garcia. Tendo destacado

especialmente os poemas de *Cinelândia* para refletir sobre a cidade, vimos a presença da combinação de mídias como fator importante. As fotografias, nesse livro presentes, auxiliam a poeta na reflexão sobre o registro da cidade, que, em última medida, ilustra a discussão que perpassa a obra: como viver nessa cidade e como o registro do espaço influencia o modo como habita-se esse espaço. Em Garcia, a lírica sobre a cidade não se limita ao plano da reflexão sobre como habitá-la, mas investe na transcrição da experiência da habitação. Assim, há, nos poemas analisados, cenas nas quais a poeta anda pela cidade, investiga-a, narrando esses percursos com a utilização de ferramentas cinematográficas, como vimos nos poemas de *Um teste de resistores* (2016).

Enquanto em Danziger temos um sujeito lírico que está em contato com as imagens — convivendo com as fotografias, folheando-as nos jornais, utilizando-as como material artístico ou, ainda, criando imagens a partir do gesto fotográfico, em Garcia muitas vezes o sujeito poético não está em convívio com imagens — assistindo filmes ou revendo fotografias —, elas não fazem parte do plano narrativo do poema, mas estão inseridas no plano textual, no modo como as cenas são descritas e textualizadas no poema. Com exceção de “parque das ruínas” e sua versão compacta “tem país na paisagem?”, nos quais temos um sujeito lírico que está fotografando e que convive com imagens, nos demais poemas analisados de Garcia, as imagens se manifestam principalmente pelo modo em que o eu poético enxerga a realidade, observa o seu cotidiano e enuncia-o utilizando-se do “como se fosse” intermediário. Percebemos ainda, nesse sentido, que em Danziger o diálogo com a fotografia e suas técnicas assume maior protagonismo, à medida que, em Garcia, as ferramentas do cinema estão tão presentes quanto as da fotografia.

Entendemos que o uso da intermedialidade confere, também, um caráter de álbum/arquivo para a obra das duas poetisas: ele permite que as poetisas mobilizem uma rede complexa de significados e referências em seus poemas. As referências intermediárias tornam os poemas, frequentemente, desafiadores, pois dependem do repertório dos leitores para que a compreensão se estabeleça, especialmente aqueles cujo artista não está explicitado, como acontece em “noite americana”, de Garcia. Em outros, o nome do artista já está colocado desde o início, facilitando o processo de interpretação: é o caso do poema “Robert Smithson” de Danziger ou, ainda, de “Blind light” de Garcia, no qual há uma éfrase detalhada do filme de Godard, guiando o leitor pela cena que a poeta deseja recuperar. As combinações de mídias, mais raras, nem sempre significam uma leitura mais acessível: como vimos em “parque das ruínas”, as imagens colocadas na obra nem

sempre são representativas daquilo que está se discutindo, não cumprem a função de serem meramente ilustrativas ou necessariamente explicativas, mas adicionam mais uma camada de leitura para os poemas.

A presença intensa da intermedialidade não significa que a palavra tem seu poder reduzido nessas poéticas ou é colocada como insuficiente pelas poetisas. Pelo contrário, vimos que com frequência as imagens são utilizadas como uma maneira de ampliar a reflexão sobre a própria palavra, potencializando-a e auxiliando-a naquilo que é possível dizer. Isso fica explicitado quando vemos que, em proporção, a presença das referências intermediáticas é muito mais intensa do que da combinação de mídias, ou seja, o poema é, frequentemente, justamente responsável por materializar as imagens em palavras, por sugeri-las, descrevê-las, aludi-las etc. No caso de uma poeta como Danziger, que se consagra especialmente como artista visual, esse é um dado bastante significativo, visto que seu trabalho artístico é também composto de palavras, como vimos em suas séries nas quais trabalha com os jornais⁵⁵. De fato, embora não tenha sido objetivo desta tese fazer um estudo comparativo entre a poesia de Danziger e seu trabalho enquanto artista visual, em diferentes momentos observamos uma continuidade entre os dois, havendo uma repetição de gestos feitos em suas colagens e instalações, na sua poesia, conforme discutimos em “Fato Bruto”.

A predominância das imagens nas principais temáticas abordadas pelas poetisas, assim como a importância e a frequência com a qual elas aparecem nos poemas corroboram nossa hipótese de que a intermedialidade é uma característica central nas poéticas de Marília Garcia e Leila Danziger, sendo utilizada como uma ferramenta composicional pelas duas poetisas na discussão sobre o tempo, o espaço e a linguagem. Embora haja poemas que discorram sobre essas temáticas nos quais a intermedialidade não é utilizada e ainda outros nos quais o diálogo com outras artes é utilizado mas que não foram incluídos nessa pesquisa, o corpus selecionado e analisado é suficiente para afirmar que essa é uma tendência importante nessas líricas, especialmente intensificada nas obras mais recentes das duas poetisas —*parque das ruínas* (2018) e *Cinelândia* (2021) —, mas presente de forma significativa na poesia completa das poetisas.

⁵⁵ Outros exemplos da presença da poesia em seu trabalho visual são a utilização do verso de Paul Celan na série *resistir-por-ninguém-e-por-nada* (2010) ou a série *Ozymandias* (2000-2015), que reproduz um verso do famoso poema homônimo de Percy Shelley, conhecido pela sua descrição de uma obra de arte.

Sendo assim, entendemos que a presente pesquisa contribuiu para avançar o conhecimento acerca da relação entre poesia e outras mídias na poesia brasileira contemporânea, ampliando a fortuna crítica das duas autoras. Desse modo, mostrou-se, de maneira sincrônica, a importância da intermedialidade em determinada poesia contemporânea, e a possibilidade de aproximação entre poéticas a partir dos estudos de intermedialidade. Como possibilidade de desdobramento desta pesquisa, indicamos o aprofundamento das demais produções de ambas as autoras, visto que as obras visuais de Danziger e as performances e videopoemas de Garcia, conforme apontado nesta tese, frequentemente estabelecem diálogos interessantes com as suas poéticas, de modo a possibilitar um estudo comparativo que aborde os eventos multimidiáticos construídos pelas duas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: **Image et mémoire**. Hoëbeke, 1998. Disponível online em português: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/ocinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 25 maio 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sergio Alcides. **Cacto. Poesia & Crítica**, n.1, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora do Unochapecó, 2009.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. Trad. Carla Rodrigues. In: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- ALVES, Ida. Cruzamentos urbanos na poesia portuguesa recente. **Via atlântica**, n. 15, 2009.
- ANDRUCHOW, Marcela; DUBOIS, Pamela. Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido. **Altheia**, v. 13, n. 25, 2022.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2020.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio Santoro. Campinas: Papirus, 2012.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, vol 1. Trad.: Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

BERTOLO, José; MEDEIROS, Margarida. Os fantasmas da fotografia e do cinema: uma breve introdução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 53, 2020.

BINES, Rosana Kohl. No estúdio verbal de Leila Danziger. **Cadernos de Língua e Literatura Hebraica**, v. 1, n. 12, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **Photography**. A middle-brow art. Trad. Shaun Whiteside. Reino Unido: Polity Press, 1998.

BRITTO, Paulo Henriques. O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre. **ELyra**, n.3, p. 27-41, 2014.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BUSATO, Susanna. O espaço urbano como construção poética do sujeito. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, 2015.

CAMÊLO, Francisco. Pequenos museus portáteis: Walter Benjamin, Marcel Duchamp et al. In: ESTRELLA, Annelise et al (org). **Bioescritas/biopoéticas**: pensamento em trânsito. Vol 2. São Paulo: Pontocom, 2018.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura E Sociedade**, v. 2, n. 2, 1996.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**: Revista De Estudos De Literatura, v. 14, n. 2, 2006.

COSTA, Luiz Claudio. A melancolia na arte: um artefato da vida pública. In: DANZIGER, Leila. **Todos os nomes da melancolia**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

COSTA, Maria Helena. Cinema e construção do espaço geográfico. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 2, n. 3, 2013.

COTTON, Charlotte. **The photography as contemporary art**. Londres: Thames & Hudson, 2004.

DANZIGER, Leila. **Três ensaios de fala**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

DANZIGER, Leila. **Todos os nomes da melancolia**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

DAZINGER, Leila. **Diários públicos: sobre a memória e mídia**. Rio de Janeiro: Contracapa; FAPERJ, 2013.

DANZIGER, Leila. **Ano novo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

- DANZIGER, Leila. **C'est loin Bagdad**. Rio de Janeiro: Megamíni, 2018.
- DANZIGER, Leila. **Cinelândia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porte Arte Revista de Artes Visuais**. Trad. Sonia Taborda. Porto Alegre: v.9, n. 16, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismos das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história, I. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. O olho da história, II. Trad. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou O gaio saber inquieto**. O olho da história, III. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018c.
- FIORAVANTE, Karina. Geografia e cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê geográfico**, v. 12, n. 1, 2018.
- FONTCUBERTA, Joan. **A câmara de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. Trad. Maria Alzira. São Paulo: Gustavo Gili, 2010a.
- FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2010b.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FRIAS, Joana. O corpo em câmera lenta caindo (depois do filme fez um poema). In: ROWLAND, Clara; BERTOLO, José (org). **A escrita do cinema: ensaios**. Lisboa: Documenta, 2015.
- FRIAS, Joana. "Tudo o que em mim pensa está filmando": pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea. **Relâmpago**, n. 38, 2016.
- FRIAS, Joana. Apesar das ruínas, testar a memória. In: GARCIA, Marília. **parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- FRIAS, Joana. Faceless books. Algumas notas. **Revista 2i**. V. 1, N. Especial, 2019.
- FRIAS, Joana. Poesia, câmara escura: a geometria turva das imagens. In: MARQUES, Elisabete; BENIS, Rita (org). **Escrita e imagem**. Lisboa: Documenta, 2020.

GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

GARCIA, Marília. **Enganos Geográficos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

GARCIA, Marília. **Paris não tem centro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

GARCIA, Marília. **Câmera Lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. **parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HEFFERMAN, James. Ekphrasis and representation. **New literary history**, v. 22, n. 2, 1991.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

LEONE, Luciana Di. Olhando a poeira: O método e a poesia de Marília Garcia. In: SCRAMIM, Suzana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (org). **O duplo estado da poesia**: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminas, 2015.

LESSING, Gotthold. **Laocoon** – An essay on the limits of painting and poetry. New York: The Bobb's Merryll Company, 2013.

LIMA, Pedro. Acervos como navios, frágeis não são apenas os migrantes. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 2, 2019.

LICHENSTEIN, Therese. **Andromeda Hotel**: The art of Joseph Cornell. Nova Iorque: Katonah Museum of Art, 2006.

LINGWOOD, James. O peso do tempo. In: LINGWOOD, James. **Bernd & Hilla Becker, Robert Smithson**: Field Trips. Trad. Gli Autori. Porto: Fundação Serralves, 2002.

LINKMAN, Audrey. **Photography and Death**. Londres: Reaktion Books ltd, 2011.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin, aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACÊDO, Cibele. **Cinelândia**: território de socialidade e de narrativas sem fim. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,

2013. Disponível em: <https://www.bdtu.uerj.br:8443/handle/1/15193> Acesso em: 11/07/2023.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MARTINS, Aulus. O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. **Terra roxa e outras terras**, v. 32, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2016.

MEDEIROS, Margarida. A memória da família e sua fantasmagorização: *snapshot*, identidade e telepatia na série *Re-take of Amrita* de Vivan Sundaram. In: MEDEIROS, Margarida (org). **Fotogramas**: ensaios sobre fotografia. Lisboa: Documenta, 2016.

MEDEIROS, Margarida. Espectros revisitados: da fotografia espírita ao digital. In: GUERREIRO, Fernando; BÉRTOLO, José (org). **Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura**. Lisboa: Edições Húmus, 2019.

MEDEIROS, Diamila. A poeta e a casa: uma cartografia íntima dos versos de Ana Martins Marques. **Revista Versales**. Curitiba, v. 5, n.9, 2017.

MÜLLER, Jürgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In. DINIZ, Thais; VIEIRA, Andre (org). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

NAVAS, Adolfo. **Fotografia & poesia** (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PEDROSA, Celia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Org.). **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEDROSA, Celia. A poesia e a prosa do mundo. **Gragoatá**, Niterói, n. 28, 2010.

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. **Estudos avançados**, v. 29, n. 84, 2015.

PEREC, Georges. Aproximações do que? Trad. Rodrigo Silva Ielpo. **Alea**. Rio de Janeiro, n.1, v. 12, 2010.

PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.

PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**. Poesia por outros meios no novo século.

Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos do tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

PUDOVKIN, Vsevolod. Os métodos do cinema. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermédialités**, n. 6, 2005.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaïs; VIEIRA, André (org). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. FIGUEIREDO, Camila. OLIVEIRA, Solange. DINIZ, Thaïs (org). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REGENBERG, David. O monumento ao Marechal Floriano Peixoto (1910) e a construção do imaginário republicano. **Temporalidade - Revista de História**, v. 9, n. 2, 2017.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**. Expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Gustavo. Luto e transmissão na poesia de Leila Danziger. **Arquivo Maaravi**, v. 11, 2017.

RIBEIRO, Gustavo. Cinelândia, a incandescência subterrânea. In: DANZIGER, Leila. **Cinelândia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e a arte contemporânea**. Trad. Constância Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANTOS, Yasmin. A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia. **Opiniões**, v. 10, n. 18, 2021.

SILVA, Andréa. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema? **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 55, 2018.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira contemporânea. **Sibila Revista de Poesia e Cultura**, São Paulo, n.8, v. 9, 2005.

SISCAR, Marcos. As desilusões da crítica da poesia. **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n.10, 2010.

SISCAR, Marcos. Figuras da prosa: a ideia da "prosa" como questão de poesia. **De volta ao fim: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SMITHSON, Robert. **Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey**. 2012. Trad. Pedro Sussekind. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf>. Acesso em 10 de fevereiro 2022;

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [Kindle edition].

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte de adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TIETZ, Anelise. Percursos para achar-se: os deslocamentos de Robert Smithson. **Concinnitas**, v. 20, n. 35, 2019.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.b

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the study of literature. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**. v. 13, n. 3, 2011.