



LEANDRO MARINHO LARES

**LINGUAGEM EM DESLOCAMENTO: A PALAVRA-IMAGEM
NA POESIA DE MARÍLIA GARCIA**

LAVRAS-MG

2021

LEANDRO MARINHO LARES

**LINGUAGEM EM DESLOCAMENTO: A PALAVRA-IMAGEM NA POESIA DE
MARÍLIA GARCIA**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras (Português/Inglês), para obtenção do título de Licenciado.

Profa. Dra. Andréa Portolomeos
Orientadora

Lavras-MG
2021

AGRADECIMENTOS

Em uma das palestras de *Esse ofício do verso*, Jorge Luis Borges diz que a vida é feita de poesia. Gostaria de agradecer a todos e a todas que compartilham comigo essa poesia que é a existência.

Agradeço aos meus pais, Roselene e Viemar, por todo amor que sempre me deram e por todo apoio durante o curso de Letras. À minha irmã, Laís, pelo companheirismo de todos os dias. À minha orientadora, Andréa, por ter me acolhido em seu grupo de estudos e por sempre encorajar minhas pesquisas e acreditar no meu trabalho. Aos amigos Karolaine, Silvio e Wilgner, que acompanharam minha jornada de perto e criaram, junto comigo, uma coleção de memórias para a vida toda. Aos amigos Marcus e José que, mesmo de longe, me deram forças. Aos amigos Luiz Fernando e Grazi, por todos os nossos cafés com arte, política e sociedade. Ao Guilherme (meu maestro), Herbet, Johnnie e Luz, pelas conversas do cotidiano. À minha amiga Kauanne, pintora de telas e de um mundo melhor. A todos os meus familiares. Em especial, à tia Regina e ao tio Sérgio que abriram as portas da casa deles para me receber e possibilitaram a escrita deste trabalho. À Pâmela, por ser minha prima-irmã mais velha que sempre me ajudou diante de todos os obstáculos. A todos os meus colegas do curso de Letras. Em especial, à Mirella, amiga e companheira de pesquisa, Paola, amiga e grande interlocutora, ao Iruam, amigo e falador de línguas, e ao Ernani, amigo e artista inspirador.

Agradeço aos professores Denis, Gabriela e Glauco, por terem aceitado participar da banca examinadora deste trabalho.

Agradeço também aos professores do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Lavras, que tanto contribuíram para a minha formação.

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Lavras que, por dois anos, concedeu-me bolsas no programa de iniciação científica PIBIC/UFLA.

Muito obrigado a todas e todos!

*Você não é daqui
Mas você vive aqui*

Poema, você foi um jardim sobre a mesa
Emmanuel Hocquard, Teoria das mesas.

RESUMO

O diálogo entre artes verbais e artes visuais é estudado há séculos. Através do tempo, célebres autores como Horácio, Leonardo da Vinci e Gotthold Ephraim Lessing já escreveram sobre o assunto. No entanto, da modernidade em diante, esse fenômeno cultural tem ganhado novos contornos. No século XX, Theodor Adorno observou um significativo aprofundamento no entrelaçamento de linguagens estéticas em obras modernistas. Na contemporaneidade, a densidade dessas interações tem se intensificado ainda mais. Para dialogar sobre os deslocamentos que engendram na palavra-imagem da poética de Marília Garcia, este trabalho leva em consideração um quadro teórico interdisciplinar que contempla pesquisadores da teoria literária, como Antonio Candido e Wolfgang Iser; cineastas que escreveram sobre o cinema, como Andrei Tarkovski, Jean Claude-Carrière e Pier Paolo Pasolini; um estudioso do campo da filosofia da linguagem, Mikhail Bakhtin, outros da filosofia de vertente sociológica, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, Walter Benjamin e Christoph Türcke; e outros filósofos como Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman. O objetivo é dissertar sobre as relações entre palavra e a imagem na obra Marília Garcia e, a partir disso, conduzir as reflexões para o plano social. No primeiro capítulo, analisa-se, especificamente, as interações entre linguagem poética e linguagem cinematográfica no poema *estereofonia*, do livro *Câmera Lenta*. No segundo, reflete-se sobre o potencial emancipatório da arte a partir da leitura de *Parque das ruínas*, poema em que imagem e palavra mantém relação indissociável. Ao fim, propõe-se que o contato com obras artísticas híbridas, como são as de Marília Garcia, pode ser significativo para que sujeitos transformem e renovem suas relações com as imagens no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Poesia e cinema. Poesia e imagem. Marília Garcia. Literatura e sociedade.

ABSTRACT

The dialogue between verbal and visual arts has been studied for centuries. Through time, renewed authors such as Horacio, Leonardo da Vinci, and Gotthold Ephraim Lessing wrote about the subject. However, from modernity on, this cultural phenomenon has been gained new features. In the 20th century, Theodor Adorno observed a significant deepening in the interlacement of aesthetics languages in modernist works of art. To dialogue about the dislocations that engender on the word/image from Marília Garcia's poetics, this work considers an interdisciplinary theoretical framework that contemplates researches from literary theory, such as Antonio Candido and Wolfgang Iser; moviemakers who wrote about cinema, such as Andrei Tarkovski, Jean Claude-Carrière, and Pier Paolo Pasolini; an author from the philosophy of language, Mikhail Bakhtin, others from the philosophy of sociological approaches, such as Theodor Adorno e Max Horkheimer, Walter Benjamin, Christoph Türcke; and others philosophers, such as Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman. The objective of this work is to discuss the relations between word and image in Marília Garcia's work and, from that, conduce these studies to the social field. The first chapter analysis specifically the interactions between poetry and cinema in the poem *estereofonia*, from the book *Câmera Lenta*. The second chapter presents a discussion about the emancipatory potential of art, considering the reading of *Parque das ruínas*, a poem in which image and word keep an indissociable relation. Finally, it is proposed that the contact with hybrid works of art, such as those made by Marília Garcia, can be significant to people transform and renovate themselves, and also their relations with the image in the contemporary world.

Key-words: Contemporary poetry. Poetry and cinema. Poetry and image. Marília Garcia. Literature and society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A PALAVRA EM MOVIMENTO	13
2 OLHAR E VER AS IMAGENS.....	28
CONCLUSÃO.....	45
REFERÊNCIAS	47

INTRODUÇÃO

A escrita possibilita que alguém veja melhor?
Emmanuel Hocquard, Teoria das mesas.

De acordo com Tania Carvalhal (2006, p. 74), a literatura comparada corresponde ao “estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais [...], de outro”. O presente estudo insere-se nesse campo de pesquisa que, por essência, é interdisciplinar. Nesse sentido, declara-se que o objetivo deste trabalho é investigar a interação entre linguagens estéticas presente em dois livros de Marília Garcia: *Câmera Lenta* e *Parque das ruínas*. Dessa comparação central, ramifica-se uma importante discussão a respeito do papel social que as imagens (literárias ou pictóricas) desempenham na sociedade contemporânea.

Nesta breve introdução, partiremos de um levantamento histórico sobre os diálogos entre literatura e artes visuais. Na sequência, será apresentada, especificamente, a questão referente às relações entre poesia e cinema. Desse ponto, partiremos para uma discussão relativa à indústria cultural e seus efeitos sociais negativos. Somente a partir disso, poderemos chegar a um retrato da arte como uma via de acesso ao conhecimento. Para finalizar, o quadro teórico e o conteúdo dos capítulos que compõem o presente trabalho serão descritos em linhas sumárias.

O paralelo entre as artes verbais e as visuais lança raízes nas famosas palavras de Horácio: “*ut pictura poesis*”, isto é, “a poesia é como a pintura”. Em sua *Epístola aos Pisões*, o erudito romano constata que, apesar das semelhanças¹, as linguagens artísticas também possuem especificidades:

esta adora o escuro, aquela se mostra nas luzes,
pois não teme o aguilhão agudo de quem a critica;
esta agradou na primeira, aquela dez vezes seguidas.
(FLORES, 2019, p. 264).

A partir desse axioma horaciano, Jacques Rancière propõe dois pontos fundamentais para refletirmos sobre a problemática das visualidades da literatura:

Primeiramente, a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, **ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento.** (RANCIÈRE, 2012, p. 21, grifo nosso).

¹ Nos versos iniciais de sua *Poética*, Horácio escreve: “Porém ao pintor e ao poeta / sempre se deu o pleno direito de ousar o que queiram.” (FLORES, 2019, p. 250).

Através dos séculos, os versos de Horácio foram revisitados incontáveis vezes por estudiosos que ora buscavam aproximar as artes, ora tentavam afastá-las, inserindo-as em polos opostos. No livro *A pintura - Vol. 7: O paralelo das artes*, organizado por Jacqueline Lichtenstein (2005), podemos encontrar uma coleção de textos que se dedicam a pensar sobre os intercâmbios entre o verbal e o visual. Esses estudos são assinados por autores célebres de todos os tempos como Leonardo da Vinci, Denis Diderot, Charles Baudelaire, Wassily Kandinsky, André Breton, entre outros, o que evidencia que a relação entre as artes é objeto de reflexão ao longo da história da sociedade.

Apesar de constituir uma questão milenar, destaca-se que os diálogos entre as artes passaram por uma significativa intensificação com o advento da modernidade, momento em que “as artes se nutrem umas das outras”. (ADORNO, 2018, p. 65). Nesse contexto, Theodor Adorno propõe que a arte tem “sua essência dialética no fato de que executa o seu movimento para a unidade apenas através da multiplicidade.” (ADORNO, 2018, p. 56). Com isso, pode-se assinalar que o entrelaçamento interartístico é inevitável, haja vista que a *instituição arte* se estabelece a partir das expressões de diferentes linguagens estéticas².

É também no século XX que, alimentada pelas outras artes, uma nova se consolida: “em menos de meio século, o cinema passou por tudo o que aconteceu entre os solilóquios de Racine e a poesia surrealista, entre os afrescos de Giotto e as pinturas de Kandinsky” (CARRIÈRE, 2006, p. 23). Desde os primeiros filmes, as familiaridades entre cinema e poesia têm sido observadas, basta recordar “a importância dada pelos formalistas russos às afinidades entre o cinema e a poesia, nos ensaios reunidos em *Poética Kino*” (MARTELO, 2012, p. 16-17). Nesse sentido, Tarkovski sublinha, por exemplo, que o procedimento de montagem, tão estimado pela linguagem cinematográfica, conversa diretamente com o gênero haikai:

Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles. Uma vez que esse princípio já se encontrava no haikai, é evidente que não pertence exclusivamente ao cinema (TARKOVSKI, 1998, p. 76).

Em consonância com Rosa Maria Martelo (2012), este trabalho considera que o entrelaçamento entre a linguagem poética e a cinematográfica deve ser visto, preferencialmente, por uma lente ontológica, uma vez que ambas as artes compartilham problemáticas comuns: “as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque).” (MARTELO, 2012, p. 13). Em outras palavras, como

² O termo *instituição arte* é caro a Peter Bürger, que, em diálogo com Marcuse, o utiliza para dissertar sobre o fato de as obras artísticas estarem em constante diálogo: “as obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro deste marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida.” (BÜRGER, 2017, p. 37).

também é observado por Martelo (2012, p. 13), embora o termo “imagem” signifique algo distinto para cada uma das artes, tanto poetas quanto cineastas trabalham com a criação imagética.

Feitas essas reflexões de ordem inicial, podemos passar a uma discussão sobre o conceito de arte. Antes, contudo, é preciso realizar uma ressalva: este trabalho não tem o objetivo de encontrar uma definição acabada para a palavra *arte*. Mesmo porque, como assinala Gombrich (2012, p. 15), “essa palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes”. Nesse sentido, para dialogar sobre o conceito de arte, levaremos em conta a mesma estratégia aplicada por Gustavo Bernardo para dissertar sobre a literatura: “apresentamos a literatura pelo que ela não é - e isto [...] tem tudo a ver com o que ela é” (BERNARDO, 1999, p. 135). Portanto, na sequência, dialogaremos sobre algo que a arte não é: uma série de mercadorias confeccionadas para manipular as massas.

Para desenvolver essa questão, o pensamento de Theodor Adorno é incontornável. De acordo com o teórico alemão, as mercadorias culturais funcionam como instrumentos de controle social que estabelecem padrões de consumo alinhados à lógica da burguesia. Nesse contexto, as obras artísticas, derivadas dos mais diversos grupos sociais, contrastam-se com os produtos mercadológicos que, confeccionados pela indústria cultural, colocam-se a serviço da manutenção do *status-quo* capitalista:

As mercadorias culturais da indústria se orientam, como disseram Brecht e Suhrkamp há já trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada [...] A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles vivem, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente (ADORNO, 1986, p. 93-94).

No trecho acima, Adorno é categórico: de um lado estão as produções culturais que, em alguma medida, lutam por melhorias na condição humana; do outro, estão as mercadorias culturais, guiadas pelo lucro. Reitera-se que essas mercadorias propagam a ideologia burguesa das classes dominantes de manutenção de privilégios econômicos para poucos, explorando a força de trabalho de muitos. Isso porque trata-se de um tipo de produto cujo maior objetivo é o entretenimento, deixando de lado o potencial crítico e emancipador do que Adorno denomina de produto artístico. Assim, através do consumo do produto cultural de entretenimento, de modo geral, as ideias burguesas são introjetadas nos consumidores “mesmo quando elas não pertencem substancialmente a nenhum deles que estão sob a sua

influência” (ADORNO, 1986, p. 97). Assim, na égide da indústria cultural, instala-se um processo de reificação. Essa palavra tem raízes na obra de Georg Lukács e “sintetiza, metaforicamente, um tipo de amnésia responsável por causar a indiferença dos sujeitos entre si, de neutralizar suas relações socioafetivas.” (SILVEIRA; PIENIZ; FRAGA, 2010, p. 108).

Nesse cenário, torna-se possível identificar, em cada sujeito da sociedade de consumo, uma “tentativa de fazer de si um aparelho adaptado ao sucesso, correspondendo, até nos movimentos instintivos, ao modelo oferecido pela indústria cultural” (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p. 43). Uma vez reificado, os cidadãos não desenvolvem um olhar sensível para com o outro, nem são capazes de problematizar suas próprias realidades sociais:

[...] na *Dialética do Esclarecimento*, a função principal da indústria consiste justamente em impedir qualquer desejo de transformação, qualquer esboço por parte dos trabalhadores [...]. Ela mantém as massas surdas, não as encoraja a recuperar a audição; reforça ainda mais essa enfermidade ao fazer acreditar que não há problema algum, que todos escutam muito bem. Produz, então, uma série sonora ininterrupta e sempre repetitiva que preenche constantemente ouvidos e cabeças como se não houvesse nem possibilidade de silêncio nem possibilidade de outros sons. (GAGNEBIN, 2014, p. 108).

A arte, ao contrário do que estamos chamando de mercadoria cultural, possui uma condição dialógica. Com isso, quer-se dizer que obras artísticas demandam uma participação ativa do leitor nos processos de construção de sentidos. A mercadoria cultural, em vez de convidar à reflexão, subestima a capacidade cognitiva do receptor: “Não é por nada que na América podemos ouvir da boca dos produtores cínicos que seus filmes devem dar conta do nível intelectual de uma criança de onze anos.” (ADORNO, 1986, p. 98). Trata-se, portanto, do filme que já vem *visto*, do romance que já vem *lido*, da música que já vem *ouvida*. Por outro lado, na concepção de Tarkovski,

o objetivo de toda arte — a menos, por certo, que ela seja dirigida ao “consumidor”, como se fosse uma mercadoria — é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão. (TARKOVSKI, 1998, p. 38).

E, de fato, o sujeito pode questionar ou melhor compreender sua existência a partir do contato com uma obra artística. Nesse sentido, a arte pavimenta uma via legítima de acesso ao conhecimento por intermédio das emoções. A propósito, ainda na Antiguidade Clássica, Aristóteles já havia observado que, no teatro grego, a *mimesis*, “por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 48). Séculos e séculos depois, Georges Didi-Huberman também fala sobre essas emoções que são

despertadas pela arte: “ainda hoje acontece, até com alguma frequência, que eu tenha vontade de chorar quando uma emoção toma conta de mim, me submerge. Por exemplo, quando ouço certas músicas.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 9).

Nesse deslocamento entre o real e o fictício, coletamos novos elementos para reformular nossas concepções de mundo. Por isso, podemos dizer que a ligação entre arte e sociedade é indissociável. De acordo com Antonio Candido (2006, p. 29), a arte é social porque “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”. Retornando Tarkovski, acrescenta-se que a arte é também emancipatória:

Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivencia uma comoção espiritual sublime e purificadora. Dentro dessa aura que liga as obras-primas e o público, os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiamos por sua liberação. Nesses momentos, reconhecemos e descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso próprio potencial e às últimas instâncias de nossas emoções.

Para resumir o que foi dito, leiamos uma estrofe do poema *Arte Poética*, de Jorge Luis Borges:

Às vezes pelas tardes certo rosto
contempla-nos do fundo de um espelho;
a arte deve ser como esse espelho
que nos revela nosso próprio rosto
(BORGES, 2008, p. 230).

A arte, portanto, constitui esse espaço no qual podemos encontrar a nós mesmos. Para finalizar as considerações iniciais, assinala-se que este trabalho é constituído por dois capítulos que giram em torno de uma mesma questão: a relação entre palavra e imagem na poesia de Marília Garcia. No primeiro capítulo, a análise tem em vista dois objetivos: (1) estabelecer um diálogo a respeito das interações entre linguagem poética e linguagem cinematográfica a partir da leitura do poema *estereofonia*, do livro *Câmera Lenta*, de Marília Garcia; (2) dissertar sobre o potencial emancipador da imagem/palavra no ato da leitura. Para desenvolver o primeiro objetivo, em primeiro momento, levaremos em consideração as contribuições de Rosa Maria Martelo (2007; 2012), pesquisadora especialista nos cruzamentos entre poesia e cinema, para fundamentar a discussão. Na sequência, veremos como a produção poética de Marília Garcia pode se aproximar, especialmente, do gênero cinema de poesia, conforme descrito por Pier Paolo Pasolini (1982). Para atingir o segundo objetivo, conduziremos o tema do entrelaçamento entre as artes para o nível social, uma vez

que, conforme Wolfgang Iser (1999), o contato com imagens literárias tem o potencial de afastar o leitor, temporariamente, da realidade imediata e promover um “despertar”. A partir da reflexão sobre esses deslocamentos, chegaremos ao conceito de exotopia (ou distância), proposto por Mikhail Bakhtin (2010). Assim, verificaremos a ocorrência de processos exóticos em dois níveis, sendo o primeiro o polo do diálogo das artes na contemporaneidade e o segundo, o polo da recepção.

No segundo capítulo, o objetivo é pensar sobre o potencial emancipador das imagens artísticas a partir da leitura do poema *Parque das ruínas*, de Marília Garcia. Para além disso, também conjecturaremos sobre as possíveis contribuições do experimentalismo da poeta brasileira para a tradição do verso livre. Para discutir as particularidades estéticas da obra, utilizaremos a proposta de transposição intersemiótica elaborada por L. H. Hoek (2006). De modo geral, este capítulo ampara-se, principalmente, no pensamento de Christoph Türcke (2010). Dele deriva o artigo de Castro e Zuin (2019) que nos convida a refletir sobre a necessidade de uma educação do olhar na contemporaneidade. Sendo assim, novamente, com a questão do entrelaçamento de linguagens estéticas é colocada em nível social, uma vez que o contato com a arte pavimenta um caminho que é capaz de transformar as relações entre sujeito, imagem e mundo.

1 A PALAVRA EM MOVIMENTO

*O filme vai ser em duas partes.
A segunda parte é igual à primeira.
Uma dobra no espaço e no tempo.*
Emmanuel Hocquard, Um teste de solitude

Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich destaca que *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, “são entrecortadas por um filamento temático que as tornam um organismo concentrado.” (FRIEDRICH, 1978, p. 38). Para a formação desse organismo, Baudelaire preocupou-se, por exemplo, com a ordem de apresentação dos poemas em cada seção do livro. Com efeito, pode-se inferir que essa estruturação da obra de Baudelaire consolida “a distância que o separa do Romantismo, cujos livros são sempre simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração.” (FRIEDRICH, 1978, p. 40).

Dito isso, propõe-se que *Câmera Lenta*, de Marília Garcia (2017), seja visto por esse mesmo viés. Em outras palavras, a arquitetura do livro de Marília faz com que ele se afaste das coletâneas poéticas à moda romântica que ainda circulam no mercado literário. Não por acaso, Ítalo Moriconi (2017, Orelha do livro) sugere que leitores e leitoras sigam a ordem de leitura: “[...] a última parte deste *Câmera Lenta*, intitulada ‘epílogo’, opera como uma conclusão, brincando com a vontade de decifração. Vale a pena percorrer toda a sequência de poemas até chegar lá.” Assim como no livro de Baudelaire, os poemas de Marília Garcia se interligam para formar uma unidade poética, um “organismo concentrado”.

Para Andréa Catrópa da Silva, o livro é “a revelação de um percurso que busca testar os limites da linguagem poética, ao mesmo tempo que, ludicamente, convida o leitor a participar dessa aventura.” (CATRÓPA DA SILVA, 2018, p. 314). Esse teste de poesia, ao qual a pesquisadora se refere, produz um entrelaçamento entre linguagem poética e linguagem cinematográfica, o qual será objeto de discussão no presente capítulo. A partir disso, veremos adiante, para mencionar um exemplo, como o uso de procedimentos fílmicos (montagem, corte e repetição) pode originar uma poética que dialoga, especificamente, com o gênero *cinema de poesia*, uma vez que, na leitura dos poemas de Marília, encontramos-nos diante de uma miríade de imagens e cenas fragmentárias.

Em primeiro momento, é preciso identificar as formas com que poesia e cinema podem entrar em contato. De acordo com Rosa Maria Martelo (2012), podemos falar em dois níveis de diálogo entre essas duas artes. No primeiro nível, estão os poemas pertencentes ao

gênero efrástico, isto é, “os poemas que falam de filmes, clássicos ou não, do acto de filmar, das salas de projecção, das divas do cinema, de realizadores, e assim por diante” (MARTELO, 2012, p. 12). Para exemplificar, podemos mencionar os poemas contemplados pela seção *Depois do Filme*, da antologia *Uma espécie de cinema*, organizada por Célia Pedrosa *et. al.* (2019). Nessa seção, encontramos poemas marcados “pela tematização mais circunstanciada de filmes específicos, de cineastas, de atores e personagens de cinematografias variadas” (PEDROSA *et. al.*, 2019, p. 8). Para além disso, acrescenta-se que a própria Marília Garcia (2016) praticou a éfrase nos versos de *Blind light*, poema longo que carrega o mesmo título de uma das exposições do escultor inglês Antony Gormley:

no filme do chris marker
 ele usa a mesma imagem por vários segundos
 deixando o espectador ver as imagens fixas
 ele chama filme de *fotonovela*
 uma linha aos olhos é uma sequência
 de pontos
 (GARCIA, 2016, p. 19, grifo da autora)

No segundo nível de diálogo entre cinema e poesia, encontramos poemas que investem em interações mais profundas entre as duas linguagens estéticas, uma vez que “embora de maneiras diferentes, o cinema e a poesia trabalham, ambos, a imagem e a relação entre as imagens” (MARTELO, 2007, p. 197). Como exemplos, novamente, recorreremos à supracitada antologia, especificamente à seção *Filmagens*, na qual se insere o poema *Do outro lado da tela*, também escrito por Marília Garcia. Esse poema supera o gênero efrástico por apresentar uma *escrita fílmica* que, a partir do procedimento de montagem, produz um fluxo de imagens de sintaxe cinematográfica. A propósito, pode-se dizer que a *escrita fílmica* é um traço característico da produção literária contemporânea: “a literatura tem absorvido e adaptado motivos, enredos, e até mesmo modos de escrever (por exemplo, "a escrita fílmica") das artes visuais.” (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 14). No poema de Marília, lemos:

acontece de estar
 num deserto de estar num
 lugar inclassificável ao vê-lo
 cruzar a praça arrastando
 uma rede de memória no
 momento em que o apito
 marca os passos e você levanta a mão
 para falar
 como se precisasse
 de um impulso ou dissesse
 que *hacen falta los subtítulos*
al hablar
 (GARCIA, 2019, p. 139).

Embora seja possível entrever o gênero efrástico em certos momentos de *Câmera Lenta* - como no poema *noite americana*, que recebe o mesmo título do filme *La nuit américaine* (1973), de François Truffaut -, este capítulo se dedica a dissertar somente sobre o segundo nível de diálogo entre poesia e cinema. Para isso, as discussões vão girar, principalmente, em torno do poema *estereofonia*, contemplado pela primeira parte do livro, tendo em vista dois objetivos. O primeiro consiste em verificar a presença da palavra-imagem e os traços da *escrita fílmica* no poema em questão. O segundo tem a finalidade de dissertar sobre o papel dessa palavra-imagem na emancipação do sujeito leitor, haja vista que a “imagem representada, [...], com sua inexatidão, nos enriquece” (ISER, 1999, p. 61). Nessa conjuntura, os dois objetivos convergem: ao mesmo tempo em que o diálogo entre poesia e cinema gera uma *escrita fílmica*, característica da estética contemporânea, essa relação interartística também consolida uma oportunidade para que leitores e leitoras, a partir da construção de imagens literárias, possam ressignificar suas relações com o mundo imagético.

Antes de comentar sobre os traços cinematográficos de *estereofonia*, é preciso fornecer uma visão panorâmica de *Câmera Lenta*. Bem como *As Flores do Mal*, o livro de Marília Garcia também deve ser encarado como um “organismo concentrado”, para retomar a expressão empregada por Friedrich (1978, p. 38). Nesse organismo, o diálogo com a linguagem cinematográfica é o meio pelo qual a individualidade dos poemas isolados se integra à totalidade da obra.

Em *A Linguagem Secreta do Cinema*, Jean Claude Carrière (2006, p. 30) disserta sobre a constante expansão da linguagem cinematográfica: “Linguagem viva, como nos informam os linguistas [...] Nenhum manual de gramática cinematográfica - estética, prática ou comercial - sobrevive a um período superior a dez anos”. Pier Paolo Pasolini também comenta sobre as ilimitadas possibilidades que o artista encontra tanto no mundo das imagens quanto no mundo das palavras: “se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um *dicionário infinito*, como infinito continua a ser o dicionário de *palavras possíveis*” (PASOLINI, 1982, p. 139, grifos do autor).

Por esse universo artístico, em constante expansão, *Câmera Lenta* se desloca em busca de novas possibilidades para a poesia. Não por acaso, observa-se uma aproximação com a poesia literal, corrente estética na qual “há busca de referências a locais e fatos concretos, que se mesclam a procedimentos criativos advindos de outras linguagens artísticas – como o cinema e a fotografia – para driblar a recorrência de descrições típicas da linguagem poética.” (CATRÓPA DA SILVA, 2018, p. 314). Esse profundo diálogo entre linguagens estéticas abre espaço para pensarmos sobre a palavra-imagem de Marília Garcia a partir do prisma do

cinema de poesia. Conforme Pasolini, o cinema, de modo geral, é dotado da vocação poética que, com o passar dos anos, foi eclipsada pela narrativa naturalista.

(Todavia [...] até os filmes de arte adoptaram como sua língua específica esta “língua de prosa”: esta convenção narrativa sem pontas expressivas, impressionistas, expressionistas, etc.). Contudo, pode-se afirmar que a tradição da linguagem cinematográfica, tal como historicamente se formou nos primeiros decênios, é tendencialmente naturalista e objetiva (PASOLINI, 1982, p. 141-142)

Não há uma narrativa bem delimitada em *Câmera Lenta*. Na verdade, o que temos é um amálgama de imagens fragmentárias que podem nos fornecer pistas sobre eventuais sucessões de acontecimentos. Seria possível falar em enredos, no plural, uma vez que cabe aos leitores a tarefa de arquitetar as histórias. Nesse ponto, a comparação com o *Jogo da Amerelinha*, de Julio Cortázar (2019), parece ser bem-vinda. É necessário, contudo, fazer a ressalva de que estamos comparando gêneros literários distintos (o livro de poesia com o romance experimental), mas que borram suas fronteiras, pois a lírica convida à narrativa e a prosa, ao texto poético. Sendo assim, as palavras do escritor argentino, sobre sua própria obra, poderiam ser estendidas ao livro de Marília: “Este livro é, à sua maneira, muitos livros” (CORTÁZAR, 2019, p. 7). Além disso, ao modo do romance de Cortázar, o livro de Marília também é segmentado em duas partes: uma “do lado de cá” (na realidade latino-americana), outra “do lado de lá” (na realidade europeia).

Os conflitos entre o eu lírico e seu interlocutor se instauram a partir da distância, seja a emocional, seja a física. Uma diferença que merece especial atenção é que, para além das duas partes mencionadas, há duas pontas em *Câmera Lenta*: o poema introdutório *hola, spleen* e o epílogo *estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)*. No mais, como já foi dito, os fragmentos podem permitir a dedução de determinados eventos, peças de um grande quebra-cabeça. Do lado de cá, há um acidente de carro, o passeio pelas ruas da metrópole, o barulho dos helicópteros. Do lado de lá, restam as memórias, um quadrado que cega e uma série de divagações sobre as possibilidades da linguagem.

Aumont e Marie (2006, p. 233) resumem os três elementos básicos de composição para o gênero *cinema de poesia*: “uma tendência técnica-estilística neoformalista; a expressão na primeira pessoa, notadamente graças ao estilo indireto-livre; a existência de personagens porta-vozes do autor”. O primeiro elemento, a tendência técnica-estilística neoformalista, está ligado a um conjunto de operações que se colocam a favor da expansão dos campos semânticos de um filme. Na prática, Pasolini nos fornece o seguinte exemplo:

aproximação sucessiva de dois pontos de vista de vista, cuja diferença é negligenciável, sobre uma mesma imagem, isto é, a sucessão de dois planos que enquadram o mesmo trecho de realidade, primeiramente de perto e depois um pouco mais de longe, ou ainda primeiramente de uma perspectiva frontal e depois de uma oblíqua, ou por último, simplesmente a partir de um só eixo, mas com duas objectivas diferentes. Nasce daqui uma insistência que se torna obsessiva: enquanto mito da angustiante beleza substancial e autónoma das coisas. (PASOLINI, 1982, p. 147).

A fim de esclarecer o conceito, menciona-se que, em *Persona* (1966), Ingmar Bergman aplica procedimentos de timbre neoformalista.

Numa cena longa, lá pelo meio do filme, a enfermeira conta à paciente uma história erótica passada numa praia, da qual ela afirma ter tomado parte. Esta história dura oito minutos; nem por um segundo deixamos de ver o rosto, em close, da enfermeira. Então, passamos a ver o rosto de Liv Ullmann, e os oito minutos seguintes são ocupados exatamente pela mesma história, palavra por palavra, contada pela mesma voz. (CARRIÈRE, 2006, p. 35).

O segundo elemento cinematográfico significativo para o *cinema de poesia* é o monólogo interior que, em síntese, trata-se de um discurso “revivido pelo autor através de um personagem que é, pelo menos idealmente, da sua classe, da sua geração, da sua situação social [...]” (PASOLINI, 1976, p. 144). O último elemento a ser descrito é o estilo livre-indireto, componente central para a formação da linguagem do *cinema de poesia*, haja vista que é a partir dele que o cineasta se dissolve em um eu lírico imagético. Nas palavras de Pasolini, o discurso livre-indireto:

é um ‘monólogo interior’ em imagens [...]. Quando um escritor “revive o discurso” de uma das suas personagens, mergulha na sua psicologia, mas também na sua língua: o Discurso Indirecto Livre é, por isso, sempre linguisticamente diferenciado em relação à língua do escritor [...]. Porém [...] uma “língua institucional do cinema” não existe; ou, se houver, será infinita; e o autor tem que recordar em tão estranha língua o seu próprio vocabulário. Contudo, mesmo neste vocabulário, a língua continua forçosamente a ser interdialectal e internacional: porque os olhos são iguais em toda a parte do mundo. (PASOLINI, 1982, p. 145).

No panteão dos cineastas realizadores do *cinema de poesia*, Pasolini (1982, p. 146) menciona nomes como Godard, Antonioni e Glauber Rocha. O primeiro deles, em especial, tem influenciado a produção de Marília Garcia, sendo, por vezes, citado nominalmente, como no seguinte trecho do já referenciado *Blind light*:

o 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
[...]
nesse momento ferdinand se vira
olhando para trás na direção da câmera
e diz - *estão vendo*

ela só pensa em se divertir
 [...] 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
 [...] se penso na poesia
 quais outros recursos ao lado do corte
 poderiam contribuir para tornar o poema
 um poema?
 (GARCIA, 2016, p. 13-15)

A seguir, verificaremos quais são os recursos que possibilitam a reverberação de um *cinema de poesia* na poética de Marília Garcia. No poema *estereofonia*, o sujeito lírico e seu interlocutor (o “ele”) estão no interior de um carro, talvez o mesmo que se envolve em um acidente no poema anterior: *é uma love story e é sobre um acidente*. No interior desse veículo, uma cena se repete algumas vezes durante o poema: o eu lírico olha para cima, troca palavras com o “ele”, vê gotas no para-brisa.

nunca falei tão sério, disse e olhei
 pra cima: seu rosto no meio das gotas
 (GARCIA, 2017, p. 30).

De súbito, um corte nos conduz para o que poderia ser lido como um *flashback* ou um devaneio no qual o sujeito lírico assiste a partida de seu interlocutor.

eu olhei para cima e você ia embora
 pelas escadas. no último degrau
 não se vira mais.
 (GARCIA, 2017, p. 31).

No desfecho, um curto diálogo parece trazer o eu lírico de volta à cena em *looping* cujo cenário é o interior de um carro:

- você vai sempre pelo som?
 - que som?
 (GARCIA, 2017, p. 31).

Nesse contexto, propõe-se que o poema incorpora elementos característicos do discurso indireto-livre, na medida em que o eu lírico empresta sua voz às imagens evocadas pelos versos iniciais:

o guarda-chuva preto como uma moldura redonda
 e você parado, cantando, virado para o vidro
 do carro, sem ouvir mais nada

só a voz
cantando no meio da chuva
(GARCIA, 2017, p. 30)

Um certo estado de melancolia do sujeito lírico de Marília Garcia ecoa no monocromatismo das imagens selecionadas para projeção no decorrer do poema: um guarda-chuva preto, uma cor malva “ou quase malva”, como diz um dos versos, e um céu nublado:

mas daquele dia só me lembro
da cor de chumbo e a voz
em eco no vidro do carro.
(GARCIA, 2017, p. 31).

Essa associação entre o *spleen* e a paleta de cores do poema, por assim dizer, configura uma proposta de leitura entre tantas outras possíveis. É evidente que, no processo de construção de sentidos, outros caminhos serão tomados conforme as variações de sujeitos leitores e de seus lugares no tempo e no espaço. Em síntese, é importante enfatizar o fato de que os deslocamentos de linguagens performados por Marília Garcia expandem os campos semânticos dos poemas de *Câmera Lenta*, bem como desafiam os leitores a assumir uma postura ativa durante a leitura. Nesse sentido, a consideração do polo da recepção nos conduz à categoria de *literatura pensante*, desenvolvida por Evando Nascimento (2016). De acordo com esse pesquisador brasileiro, em literatura, a questão do pensamento só existe “na relação tensa e decisiva entre autor, texto e leitor”, de modo que todo texto literário pode ser *pensante*, “mas alguns trazem dispositivos mais aguçados para o pensamento inventivo” (NASCIMENTO, 2016, p. 10). Os poemas de Marília Garcia apresentam esses dispositivos na medida em que a alteridade proveniente de uma linguagem estética híbrida convida a alteridade dos leitores a caminhar por um verdadeiro *jardim de veredas que se bifurcam*, para evocar uma expressão do universo borgiano.

Assim, a pluralidade de sentidos é outro traço que aproxima o poema de Marília Garcia do *cinema de poesia*, no qual as imagens são “objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso ‘falam’ brutalmente através da sua presença [...]” (PASOLINI, 1982, p. 138). Diante disso, como já foi dito, é necessário que leitor e leitora assumam uma postura ativa em relação à *poesia de cinema* de Marília Garcia. Nesse papel, leitores se deslocam de suas realidades para entrar em contato com imagens literárias. Para Wolfgang Iser, nesse movimento, pode haver um “despertar” do sujeito leitor, quando ele ou ela retorna à realidade empírica:

Estar presente numa representação significa, portanto, experimentar uma certa irrealização, no sentido de que estamos preocupados com algo que nos separa de nossa realidade dada [...] Se o texto ficcional irrealiza o leitor por meio das representações que provoca, ao mesmo durante a leitura, então é

apenas consequente que no final da leitura aconteça algo assim como um ‘despertar’ [...] Independentemente da qualidade que tal despertar possa ter, despertamos para uma realidade da qual fomos afastados temporariamente por causa da formação de representações. (ISER, 1999, p. 63).

Para os fins deste trabalho, faz-se relevante ressaltar que o “despertar” apontado brilhantemente por Wolfgang Iser (1999) pode conduzir o leitor a ressignificar suas relações com o mundo imagético. Isso conduz o tópico do hibridismo artístico a um nível social, haja vista que, de acordo com Christoph Türcke (2012), a sociedade contemporânea tem mantido relações patológicas com a imagem, conforme veremos no segundo capítulo.

Para além disso, a partir das distâncias entre uma tríade formada por real, fictício e imaginário, sobre a qual disserta Wolfgang Iser (2002), a consideração do conceito bakhtiniano de exotopia nos revela, pelo menos, duas camadas de análise para a questão da linguagem em deslocamento na poesia de Marília Garcia. Na primeira, o diálogo entre poesia e cinema entra em cena. Na segunda, o foco incide sobre as interações entre o leitor e a imagem literária com notas cinematográficas.

Mikhail Bakhtin considera que a alteridade é condição *sine qua non* para a constituição do sujeito, pois somente “tomo consciência de mim através dos outros: deles recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formatação da primeira noção de mim mesmo” (BAKHTIN, 2010, p. 373). Levando isso em conta, a exotopia (ou distância) faz com que um sujeito dependa do outro para formar considerações sobre si mesmo. Em outras palavras, todos nós temos um excedente de visão em relação ao outro e vice-versa, uma vez que “cada um de nós ocupa um lugar único num determinado momento da existência, o que, segundo Bakhtin, nos confere uma singularidade intransferível” (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 16-17). Portanto, o processo exotópico caracteriza-se pelas trocas contínuas de excedentes de visão entre o *eu* e o *outro*, sendo que os excedentes coletados pelo *eu*, enquanto este se desloca para a posição do *outro*, são responsáveis por ressignificarem a ótica com que o primeiro vê o mundo e a si próprio. Na sequência, o próprio pensador russo nos apresenta detalhes sobre o processo exotópico:

O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar – ver e conhecer – o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele [...] após nos termos identificado com o outro, devemos voltar a nós mesmos, recuperar nosso próprio lugar fora daquele que sofre, sendo somente então que o material recolhido com a identificação poderá ser pensado nos planos ético, cognitivo ou estético. Se não houver essa volta a si mesmo, fica-se diante de um fenômeno patológico que consiste em viver a dor alheia como a própria dor, de um fenômeno de contaminação pela dor alheia, e nada mais. (BAKHTIN, 1992, p. 45-46, citado por MAGALHÃES FILHO, 2010, p. 23-25).

É esse movimento, de coincidência com a ótica adjacente seguida de um retorno ao ponto de origem, que nos interessa quando pensamos no entrelaçamento das artes na contemporaneidade. Em *estereofonia*, poesia e cinema participam do processo exotópico na medida em que a interação entre as linguagens estéticas engendra uma poética provida de olhar cinematográfico. Na prática, temos que uma das ideias centrais do poema, o eco que está em constante reiteração, lança alicerces, justamente, em uma unidade fílmica:

“nunca falei tão sério,
disse e, no meio da chuva,
a **cena** se repete”
(GARCIA, 2017, p. 30, grifo meu).

Conversemos sobre a cena que se repete ao longo do poema: o eu lírico olha para cima, interage com um interlocutor, percebe a chuva. Como vimos, o uso da repetição (recurso milenar na tradição poética) é um dos artifícios estéticos utilizados pela tendência técnico-estilística neoformalista, componente do *cinema de poesia*. Sendo assim, de modo similar ao supracitado trecho de *Persona*, no qual um monólogo se repete com alteração de perspectiva, a cena do interior do carro, em *estereofonia*, propõe novos significados a cada vez que é projetada no imaginário dos leitores.

Na ontologia da repetição, encontramos o *tempo*. Por conta disso, é relevante investigar qual é o papel desempenhado por ele neste diálogo entre poesia e cinema. Para conjecturar sobre essa questão, as palavras de Herberto Helder são incontornáveis: “qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo” (HELDER, 1995 citado por MARTELO, 2007, p. 206). Martelo (2010, p. 18), em complemento, considera que esse ponto de vista “transporta a ideia de imagem em movimento para o âmbito das imagens verbais”. Por conseguinte, destaca-se a condição cinemática das imagens de *estereofonia*: um carro corre contra a chuva, o sujeito lírico ergue a cabeça, alguém desce as escadas.

Do que foi dito, deduz-se uma comparação: assim como o poeta, o cineasta também tem o tempo como matéria-prima. Assim, as reflexões de Tarkovski sobre o trabalho do diretor são, em boa medida, extensíveis ao poeta:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (TARKOVSKI, 1998, p. 72).

Ao interagir com a linguagem cinematográfica para transformar o prosaico (o bloco de mármore) em estético (a imagem poética), Marília Garcia também realiza essa tarefa artística de *esculpir o tempo*. Nessa escultura temporal, estão as imagens literárias de *estereofonia*, enquadradas por um olhar fílmico e carregadas de movimento. Com isso, o poema insere-se na tradição poética que preza por uma atitude experimental no que diz respeito à relação entre literatura e cinema.

Nesse ponto, há dois movimentos fundamentais, da poesia de tradição moderna em direção ao cinema, que são dignos de menção, ambos propostos por Martelo (2010, p. 29-30). Contudo, antes de nos aprofundarmos nesses movimentos, é preciso fazer uma ressalva: na contemporaneidade, a proposta moderna de arte enquanto objeto completamente autônomo vem sendo paulatinamente contestada. No desenvolvimento recente dos gêneros das *escritas de si*, por exemplo, Diana Klinger (2006, p. 45) defende o retorno do autor à literatura: “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real.”. Não que possamos estabelecer uma conexão direta entre *estereofonia* e auto-ficção, longe disso. No entanto, em sua poética, para além de um eu lírico marcadamente centrado na primeira pessoa, Marília Garcia costuma emprestar a própria voz para a performance de seus poemas³.

Retomemos, agora, os supracitados movimentos de convergência estética da poesia em direção do cinema. O primeiro diz respeito ao estranhamento provocado pela imagem do poema. Nessa linha de raciocínio, a simples menção do termo “estranhamento” nos remete diretamente ao formalismo russo:

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranenie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. *A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte.* (CHKLOVSKI, 2019, p. 161-162, grifo do autor).

No início de *estereofonia*, um guarda-chuva fornece enquadramento à cena: “o guarda-chuva preto como uma moldura redonda” (GARCIA, 2017, p. 30). Essa visão, digamos, fílmica é capaz de gerar certo estranhamento em nós, leitores, uma vez que a

³ Em um curta-metragem publicado no próprio canal da artista no Youtube, a voz do eu lírico se funde com a voz da poeta. Ademais, o diálogo intersemiótico entre os versos recitados, de timbre autobiográfico, com as imagens do documentário Diário (1973-1983), de David Perlov, também merece destaque. Com isso, a separação total entre autor e sujeito lírico (ou narrador), proposta pelas estéticas modernistas, torna-se, cada vez mais, insustentável na contemporaneidade. O mencionado curta-metragem de Marília Garcia pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmIUHhtqlx0>

reprodução da imagem literária é feita a partir de uma perspectiva cinematográfica. Em outros termos, esta é a cinematografia da poesia de Marília Garcia: é como se uma espécie de filmagem se propagasse na tela da poesia.

Ainda em consonância com Martelo (2010, p. 30), o segundo movimento da poesia em direção ao cinema se traduz no “fluxo das imagens em relações de contiguidade, de choque, de tensão”. Para Jacques Rancière (2012, p. 11), a imagem cinematográfica é tecida a partir de um jogo de operações que, nas palavras do filósofo francês, correspondem às “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”. No coração desse jogo, que conecta o micro ao macrocosmo, estão a montagem e o fluxo imagético. Em *estereofonia*, a partir da montagem, os fluxos imagéticos são renovados. A partir de uma transição suave combinada a um corte, o poema retira do *looping* do interior do carro para nos conduzir à cena das escadas:

era o nublado daquele dia,
a única cor era
chumbo daquela vez:

eu olhei para cima e você
ia embora pelas escadas [...]
(GARCIA, 2017, p. 31)

Não obstante, pensemos também na confluência desses dois movimentos (o estranhamento e o fluxo das imagens) em *estereofonia*. Para isso, sugere-se que o fluxo de imagens repetidas pode promover certo estranhamento durante a leitura, dando aos leitores a impressão de já terem visto os objetos poéticos, envolvendo-os em um tipo de reminiscência:

nunca falei tão sério, disse e olhei
para cima: seu rosto no meio das gotas,
o guarda-chuva como uma moldura redonda
[...]
cantando no meio da chuva
e o eco no vidro do carro
[...]
e eu olhei para cima:
nunca falei tão sério
[...]
olho para cima outra vez e
vejo sempre o mesmo
guarda-chuva preto, moldura para
descongelar cada um dos degraus
para descongelar a ordem
do verso seguinte:
panorâmica, golpe e caixa-preta
(GARCIA, 2017, p. 30-31).

Na segunda camada de análise, elaborada a partir da consideração dos processos exotópicos, propõe-se que leitores encontram a possibilidade de se deslocarem para o interior do poema, lugar no qual eles têm contato com imagens organizadas a partir da sintaxe cinematográfica. Esse contato, por si só, guarda enorme potencial emancipador. Sobre o termo “sintaxe cinematográfica”, é importante explicar que muitas imagens de *Câmera Lenta* não parecem ter sido observadas a olho nu, pelo sujeito lírico, mas sim pelas lentes de uma câmera, o que altera a perspectiva de captura das imagens poéticas. Em *estereofonia*, conforme o que foi lido, a repetição das imagens ocorre no interior de uma cena, com o guarda-chuva servindo de moldura. No poema seguinte, intitulado *em loop, a fala do soldado*, o eu lírico afirma:

vejo o mundo em um visor
no meio uma cruz para mirar as coisas
(GARCIA, 2017, p. 32).

O horizonte artificial é diferente do natural. Por isso, Walter Benjamin (2017, p. 55) assinala que “a natureza que fala à câmara 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”. No polo da produção dos poemas de Marília Garcia, podemos sugerir que uma série de imagens são compostas como se a poeta estivesse observando o mundo através das lentes de uma câmera. Em *estereofonia*, por exemplo, o guarda-chuva fornece *enquadramento* e delimita o escopo de visão do eu lírico. Esses experimentos de *escrita fílmica*, de tecer as imagens do poema como se vistas pela lente e não a olho nu, abre espaço para a proliferação de uma série de efeitos de sentido no polo da recepção. Nesse sentido, no ato da leitura, leitores constroem fluxos imagéticos que, por serem capazes de deslocá-los para o interior do poema, possibilitam o “despertar”, sobre o qual fala Iser (1999, p. 63), após o movimento de retorno à realidade empírica. A respeito desse protagonismo dos leitores, agentes ativos na projeção das imagens literárias, Jorge Luis Borges realizou uma antológica observação:

Pois o que é um livro em si mesmo? Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras - ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos - saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra. (BORGES, 2019, p. 11).

Em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, Iser (2002, p. 959) destaca a confluência de dois processos durante a leitura de um texto literário: a irrealização do real e a realização do imaginário:

Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário. (ISER, 2002, p. 959).

Para ilustrar, voltemos, novamente, ao poema de Marília Garcia. O processo de *irrealização do real* ocorre quando a poeta transforma a realidade vivencial em matéria-prima para a produção literária. Com isso, no espaço poético, surgem objetos imaginários que, por serem resultantes da *mimesis*, distinguem-se dos objetos empíricos. Vale lembrar que, para os objetivos desta pesquisa, estamos considerando o conceito de *mimeses* em sua acepção aristotélica. No quarto capítulo de sua *Poética*, Aristóteles observa que a imitação (*mimesis*) é um atributo natural dos seres humanos e que, a partir dela, é possível experienciar o que podemos chamar de prazer estético. Por isso, na arte, objetos *imitados*, cujos correspondentes *reais* são desagradáveis, podem despertar emoções na plateia: “as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 42).

Acrescenta-se, ainda, que o conceito aristotélico de *mimesis* distancia-se, significativamente, do de Platão que “a excluía de sua república ideal porque a *mimesis* limitar-se-ia a duplicar o que é, fosse no plano inatingível das ideias, fosse em sua imperfeita correspondência, no plano da existência.” (LIMA, 2012, p. 14). Portanto, enquanto, em Platão, a *mimesis* origina duplicatas imperfeitas, em Aristóteles, esse conceito engendra em objetos camaleônicos⁴ que aludem ao real sem estabelecer um vínculo de submissão ou inferioridade.

Pensemos, agora, no guarda-chuva que nos é apresentado logo no início de *estereofonia*. Considerando o conceito aristotélico de *mimesis*, torna-se evidente que esse guarda-chuva, feito de palavras, é totalmente diferente de um guarda-chuva real, feito de matéria, que as pessoas costumam usar durante os dias chuvosos. O processo de *realização do imaginário*, por sua vez, ocorre porque a conferência de predicados à imaginação possibilita que os objetos estéticos ganhem vida durante o ato da leitura. No poema em questão, o

⁴ O termo empregado deriva de uma explicação de Gustavo Bernardo sobre o processo de *mimesis*. Na primeira estrofe de *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, o pesquisador vê uma síntese do conceito de *mimesis*: “Assim como o mimetismo do camaleão o faz confundir-se com a casca da árvore em que ele sem encontra, sem, no entanto, ser a árvore, de maneira equivalente a dor representada [no poema] alude à dor original [supostamente sentida pelo poeta], sem, no entanto, ser esta dor” (BERNARDO, 1999, p. 142).

guarda-chuva não é um objeto qualquer, mas sim um signo estético que funciona “como uma moldura redonda” para a cena de abertura do poema.

Em *estereofonia*, tanto a *irrealização do real* quanto a *realização do imaginário* parecem contar com contribuições da linguagem cinematográfica. Para *irrealizar o real*, por exemplo, Marília Garcia toma emprestado termos pertencentes ao léxico fílmico:

para descongelar
a ordem do verso seguinte:
panorâmica, golpe e caixa preta
(GARCIA, 2017, p. 31)

Por um lado, um procedimento técnico do mundo empírico, a panoramização, serve de matéria prima para a construção do verso e, posteriormente, para a confecção da imagem literária durante a leitura. Por outro lado, para *realizar o imaginário*, o leitor se depara com procedimentos comuns à poesia e ao cinema (corte e repetição) para colocar o verbo em movimento. A fim de complementar essa reflexão, façamos a leitura dos versos de tom ensaístico, escritos pela própria Marília:

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)

Durante a leitura, o corte e a repetição nos conduzem a *realizar* a tessitura de uma imagem literária em deslocamento. Assim como em outras expressões artísticas, essa palavra-imagem da poesia de Marília Garcia guarda um potencial sensibilizador. Isso porque, conforme Iser, uma leitura pode se converter em experiência de vida:

Se o leitor se irrealiza na imagem representada, a irrealização é a condição sob a qual o não-dito da relação entre os signos aparece na imagem como real para o leitor. Desse modo, a configuração de sentido produzida pelo leitor pode tornar-se experiência (ISER, 1999, p. 63).

Em última análise, podemos entrever, nesse processo exotópico, no qual leitores entram em contato com uma palavra-imagem e depois retornam enriquecidos à realidade vivencial, a arte pavimenta não somente uma via de acesso ao conhecimento, mas também um caminho para a humanização. Com o objetivo de conferir maior nitidez ao termo “humanização”, leiamos um fragmento de *O direito à literatura*, de Antonio Candido:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a

aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos momentos da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004, p. 180).

Para recapitular, neste capítulo, dialogamos sobre o entrelaçamento entre linguagem poética e linguagem cinematográfica presente na poesia de Marília Garcia. A partir do poema *estereofonia*, vimos como elementos pertencentes ao gênero *cinema de poesia* reverberam na produção lírica da poeta brasileira. Na sequência, considerando-se o conceito bakhtiniano de exotopia, o debate seguiu por dois caminhos. No primeiro, conversamos sobre como a distância entre as artes pode resultar em uma linguagem estética híbrida, isto é, uma linguagem poética acrescida de um olhar cinematográfico. No segundo, falamos sobre como a leitura literária pode constituir uma experiência de vida, promover um “despertar” no sujeito e transformar suas relações com o mundo imagético, tópico que segue sendo desenvolvido no capítulo seguinte.

2 OLHAR E VER AS IMAGENS

*O que uma fotografia mostra
O que ela não mostra?*

Emmanuel Hocquard, Teoria das mesas.

No dialeto mineiro, há uma curiosa expressão linguística: “óia procê vê” (olha para você ver). Usada boa parte das vezes como uma interjeição, essa simples frase, além de ser bem mais profunda do que parece, dialoga diretamente com um dos principais tópicos deste capítulo: o ato de *ver* o mundo e suas imagens. Em primeira instância, poderíamos até considerar que os verbos *ver* e *olhar* são sinônimos, o que esvaziaria por completo o sentido da expressão. Essa análise, no entanto, revela-se demasiado superficial quando paramos para pensar que há algo de Alberto Caeiro na pérola do *mineirês*. Em um dos momentos mais marcantes de *O Guardador de Rebanhos*, o heterônimo de Fernando Pessoa escreve:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.
(PESSOA, 2013, p. 57)

Nesse sentido, *ver* e *olhar* distanciam-se substancialmente. No cotidiano de nossa *sociedade excitada*, termo empregado por Christoph Türcke (2012), muitas vezes, nós *olhamos* para uma imagem e não *vemos* nada. Nada além de um objeto que tenta causar uma sensação encomendada pelo poder industrial. O predomínio desse tipo de conteúdo imagético nas mídias gera perdas, individuais e sociais, significativas. Isso porque, com a propagação das imagens confeccionadas pela indústria cultural, “imaginar, pensar, expressar-se, as atividades mentais de maior excelência convertem-se então em meras funções da venda de mercadorias: *reificadas*, segundo o conceito tomado de Lukács”. (TÜRCKE, 2010, p. 36). Leitores de Türcke, Castro e Zuin (2018, p. 17) observam que “a onipresença das imagens na sociedade contemporânea tem fortalecido o consumo acrítico dos produtos culturais”. Não por acaso, Baudelaire observou em tom profético: “O analfabeto do futuro será aquele que não sabe ler fotografia, e não o iletrado” (BAUDELAIRE, s.d., citado por BENJAMIN, 2017, p. 70).

Seja nos sites de notícias, seja nas redes sociais, estar online significa ser bombardeado por toneladas de conteúdos imagéticos que, em boa parte das vezes, colocam-se a favor da lógica do mercado. Quando nos desconectamos, a história não é muito diferente. Nas ruas, há sempre um *outdoor*, um cartaz, um adesivo na traseira do ônibus, cujo único fim é causar uma sensação para promover um produto ou um serviço. Nessa linha de raciocínio,

podemos considerar que a invenção de uma nova linguagem artística visual, como foi com a fotografia no século XIX, teve um duplo impacto sobre a sociedade. Por um lado, a nova arte revelou formas inéditas de ver o mundo, ou melhor, “mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno” (BENJAMIN, 2017, p. 55). Por outro, a fotografia foi prontamente apropriada pelo capitalismo:

A mais recente literatura salienta o fato evidente de o apogeu da fotografia, com a atividade de Hill e Cameron, Hugo e Nadar, se situar em seu primeiro decênio. Ora, essa é precisamente a década que precede a sua industrialização. Isso não significa que não houvesse, já nesses primórdios, impostores e charlatães que, em busca de lucro, se tivessem apropriado da nova técnica; foram até em grande número. Mas esse fenômeno situava-se mais no âmbito das artes de feira, onde hoje ainda vamos encontrar a fotografia, do que no da indústria. Essa só ganhou terreno com a fotografia. Não seria de admirar que as práticas fotográficas que hoje, pela primeira vez, nos remetem para essa época de ouro pré-industrial, tivessem ligações subterrâneas com a crise que atualmente abala a indústria capitalista. (BENJAMIN, 2017, p. 55).

Em nossos dias, por detrás de uma considerável quantia de imagens que circulam socialmente, há uma indústria cultural repaginada que reveste seus comerciais com uma “opulência estética” para que “a estridente mensagem econômica seja ouvida junto com outro tom, de cunho existencial, no preponderante ‘compre-me’ a suave súplica do ‘receba-me, perceba-me, reconheça-me, para que possa simplesmente *ser*” (TÜRCKE, 2010, p. 39). Por isso, Castro e Zuin (2018) defendem o uso da imagem artística na educação do olhar. Sem esse letramento imagético, torna-se difícil lançar um olhar crítico sobre produções mercadológicas guiadas por um “surrealismo desregulamentado”. Esse termo é empregado por TÜRCKE (2010, p. 51) para se referir a uma propaganda da Benetton⁵. Em uma de suas ações de *marketing*, a empresa resolveu utilizar uma fotografia de Toscani, que retrata o terror dos conflitos entre sérvios e bósnios, para vender roupas: “não que fosse novidade ganhar dinheiro com vítimas de guerra, mas colocá-los engenhosamente em exibição em cartazes como chamarizes para venda de camisas e jaquetas, isso ainda não havia acontecido.” (TÜRCKE, 2010, p. 51).

A arte não pode ser considerada como um mero elemento de verniz social, mas sim como uma via de acesso ao conhecimento que possibilita a construção de um olhar apurado do sujeito em sua relação com mundo. Em *A arte e as artes*, Adorno (2018, p. 27) menciona

⁵ No surrealismo vanguardista do início do século XX, os artistas colocavam duas imagens díspares em conflito para promover “a explosão de uma camisa de força cultural, que sufocava a imaginação e a criatividade” (TÜRCKE, 2010, p. 51). Na contemporaneidade, empresas como a Benetton propagam “um surrealismo desprovido de seu cerne moral e estético, associativamente desinibido e reduzido ao mero efeito sensacionalista” (TÜRCKE, 2010, p. 51).

que, ao receber um elogio, Schönberg declarou: “Minha música não é adorável”. Na concepção do frankfurtiano, com uma frase como essa, “a arte se liberta de seu momento culinário” (ADORNO, 2018, p. 29). Com base nisso, fazemos uma pergunta: a poesia é sempre uma forma de resistência contra a opressão propagada pela indústria cultural?

Para iniciar a busca por uma resposta, voltemos à expressão mineira: “óia procê vê” (olha para você ver). O aparente paradoxo, entre o *olhar* e o *ver*, compõe um dos núcleos de *Parque das ruínas*, poema de Marília Garcia (2018):

3.
queria contar sobre outra experiência
de olhar e ver
em 2015 fiz uma residência na França
ao chegar lá comecei a tomar notas
para entender o que estava vendo para inventar uma rotina
(GARCIA, 2018, p. 23)

Em 2018, Marília Garcia publicou *Parque das ruínas*, um poema longo composto por dezessete partes e um epílogo. Em entrevista ao *Canal Arte 1*, a poeta carioca explica que, inicialmente, havia composto a obra para ser performada em público. Nesse sentido, ela nos informa que “a apresentação [do poema] ao vivo tem mais de 250 imagens, é como se você estivesse vendo um cinema ao vivo, eu vou falando e vou passando as imagens.” (CANAL ARTE 1, 2019). Novamente, destaca-se o forte entrelaçamento entre linguagem poética e linguagem cinematográfica na poesia de Marília Garcia. De certa forma, o recital de Marília lembra o filme *La Jetée*, de Chris Marker (1962), o qual utiliza somente fotografias, não filmagens, no plano composicional.

Das imagens apresentadas na performance, a poeta selecionou algumas para integrar a versão física do poema, publicado pela editora Luna Parque, que é dirigida pela própria Marília Garcia. Com projeto gráfico cuidadoso, o livro inclui conteúdos imagéticos diversificados como: fotografias autorais, fotografias de outros artistas, pinturas, cartazes, capturas de tela de cenas de filmes, entre outros materiais.

De acordo com o ensaio *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*, de Leo Hoek (2006), obras que colocam texto e imagem em diálogo podem ser inseridas em três grandes grupos. O primeiro configura-se pela primazia da imagem porque “a relação é instaurada a partir do discurso verbal [...] o texto pressupõe a imagem.” (HOEK, 2006, p. 171). Como exemplo, podemos mencionar poemas do livro *Pictures from Brueghel and Other Poems*, de William Carlos Williams (2019). Nessa obra, o poeta norte-americano

faz versos a partir de uma série de quadros pintados pelo renascentista Pieter Brueghel. Para *Landscape with Fall of Icarus*, Williams escreve:

um mergulho bastante despercebido
 isso foi
 Ícaro se afogando.⁶
 (WILLIAMS, 2019, p. 8)

O segundo grupo caracteriza-se pela primazia do texto porque há “uma transposição do texto à imagem [...] um texto, na maioria das vezes literário, se encontra na origem da imagem” (HOEK, 2006, p. 177). Para exemplificar, cita-se a famosa escultura do sacerdote *Laocoonte*, feita por um artista desconhecido, ainda na época da Império Romano. De acordo com Lessing (2011), os detalhes dessa obra visual foram inspirados pelos versos de Virgílio:

O poeta romano [Virgílio] deve ter remodelado a tradição grega totalmente conforme melhor lhe pareceu. Trata-se de uma invenção própria o modo como ele narra o infortúnio de Laocoonte: portanto uma vez que os artistas se harmonizam com ele na sua representação, logo eles só podem ter vivido depois da sua época e terem vivido depois da sua época e terem trabalhado segundo seu modelo [...] Virgílio é o primeiro e único que faz com que tanto o pai quanto as crianças sejam devorados pelas cobras; os escultores o fazem igualmente [...] portanto é provável que eles o fizeram instigados por Virgílio. (LESSING, 2011, p. 119-120)

O último grupo diferencia-se pela associação entre texto e imagem, os quais “deixam de existir independentemente e se apresentam simultaneamente em um único discurso.” (HOEK, 2006, p.179). Nesse grupo, podemos incluir *Parque das ruínas*, uma vez que as imagens se entrelaçam com os versos para compor a integridade da obra. Em certo momento do poema, por exemplo, a poeta, em busca de *ver o lugar* onde se encontra, começa a escrever “o diário sentimental da pont marie”. Esse diário poético é composto conforme o seguinte procedimento: todos os dias, Marília tira uma foto do mesmo local, na mesma hora. A partir desses registros, os versos são escritos. Na apresentação ao leitor, palavra e imagem aparecem na mesma página:

como eu não sabia o que queria entender
 decidi começar um diário que tinha apenas uma regra
 todos os dias deveria tirar uma fotografia
 do mesmo lugar / na mesma hora
 a partir dela fazer o diário
 [...]
 decidi que aquele seria o lugar
 e foi assim que comecei
 no dia 1 de janeiro de 2015
 a fotografar e escrever
 o “diário sentimental da pont marie”

⁶ Tradução minha. No original: “a splash quite unnoticed/ this was/ Icarus drowning”



(GARCIA, 2018, p. 23-24).

Adiante, Marília declara que esse procedimento foi inspirado pelo filme *Smoke* (1995), dirigido por Wayne Wang:

tive vontade de fazer o “diário sentimental da pont marie”
depois de ter visto alguns filmes
que enumero aqui

primeiro smoke (cortina de fumaça)
o personagem principal augie é dono de uma tabacaria
e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
ele tira uma foto da esquina da tabacaria
tem mais de 4.000 fotos
(GARCIA. 2018, p. 28).

Como podemos observar, em *Parque das ruínas*, o hibridismo estético é marcado por um profundo entrelaçamento entre a linguagem literária e a linguagem fotográfica. De acordo com Jacques Rancière (2012, p. 20), a fotografia é capaz de produzir imagens que são simultaneamente “os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido.”. Em outras palavras, essa dupla poética da fotografia produz um conteúdo imagético que tem uma história para contar, mas que também se revela ilegível em sua integridade. Por mais calculistas que sejam os fotógrafos, “o observador sente o impulso irresistível de

Mais tarde, a poeta também relata ter visto algo bastante particular e subjetivo em uma imagem do documentário *Diário (1973-1983)*, de David Perlov. Em uma das páginas do poema, ela destaca a casa que morou durante a infância numa captura de tela do filme de Perlov. Assim, fica evidente a forte ligação entre o verbal e o não verbal que atravessa a poética de Marília Garcia.

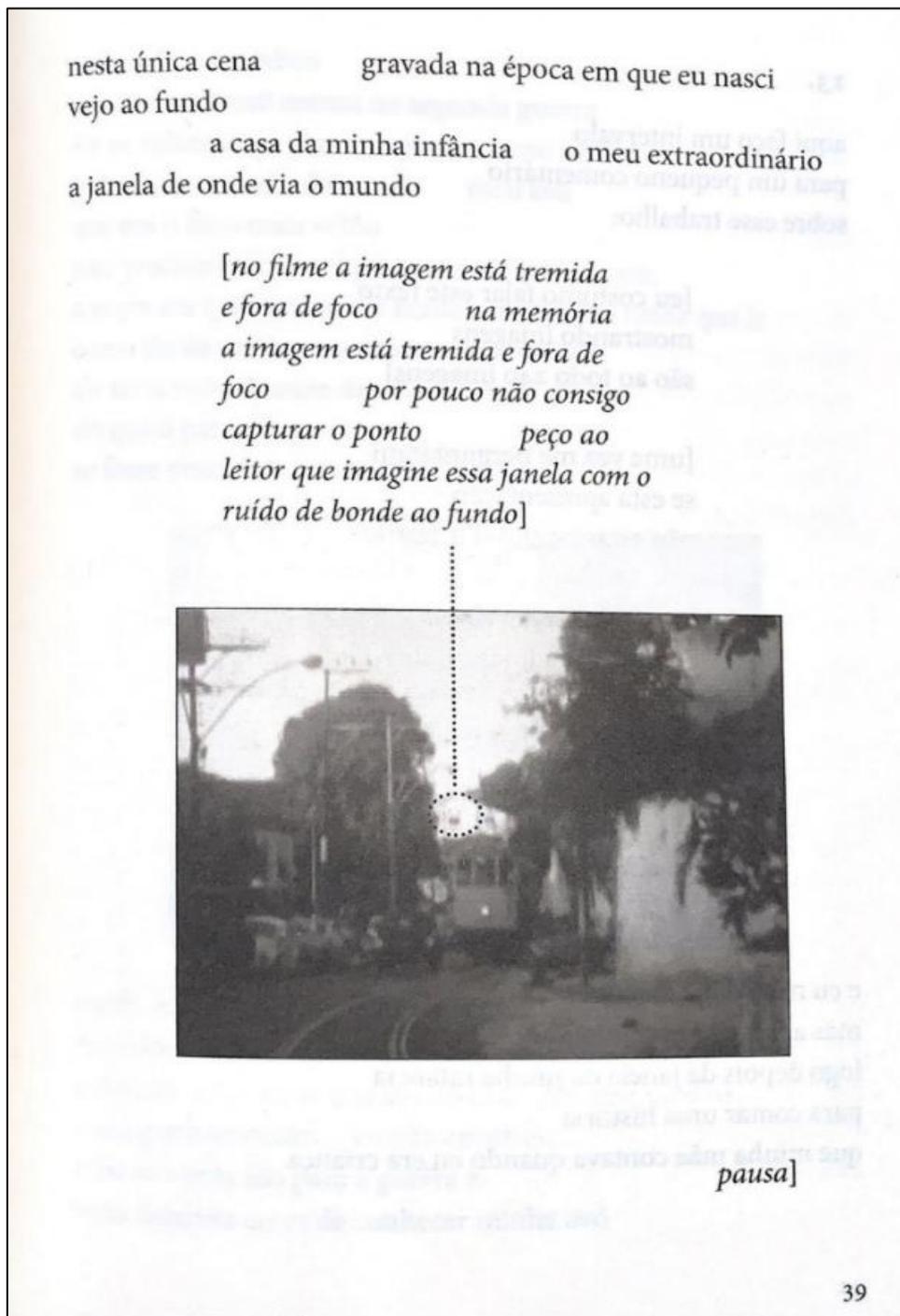


Figura 2: Foto da página 39 do livro *Parque das ruínas*, de Garcia

A partir desses versos, podemos pensar sobre o papel da subjetividade na emancipação do sujeito leitor. Em cada fotografia com a qual nos deparamos, há uma história. No entanto, há também a abertura para construirmos sentidos particulares. Isso, por si só, já é um ato emancipador porque nos convida a perceber o lugar único que cada um de nós ocupa no tempo e no espaço. De volta ao campo bakhtiniano, conjectura-se que a noção dessas posições espaço-temporais insubstituíveis que ocupamos ao longo da vida “nos confere uma singularidade intransferível” (MAGALHÃES FILHO, 2010, p. 16-17). Na arte, temos a oportunidade de conhecer essa singularidade intransferível a cada vez que visitamos uma imagem e constituímos novos sentidos que, não há dúvidas, nos enriquecem a existência.

Como podemos observar, no poema de Marília Garcia, imagem e palavra se fundem para compor um discurso misto, categoria utilizada por Hoek (2006, p. 179) para se referir às composições que combinam o discurso verbal com o visual, “com cada qual mantendo sua própria identidade”. Em *Parque das ruínas*, a poética do verso e a poética da imagem contam com suas próprias especificidades, mas a hibridização possibilita que novos sentidos (que seriam outros, se as linguagens fossem isoladas) sejam produzidos na esfera da recepção. Nesse contexto, propõe-se que as imagens, em certa medida, atuam como versos. A partir desse ponto, podemos dialogar sobre as contribuições da poética de Marília Garcia para a tradição do verso livre na contemporaneidade.

Marjorie Perloff (1998, p. 86) aponta que as raízes do verso livre estão no ano de 1886, em uma edição da revista *La Vogue*, fundada pelo poeta francês Gustave Kahn. Além de poemas de Rimbaud como “Marine” e “Mouvement”, o volume em questão também contava com “traduções de alguns poemas de Whitman feitas por Jules Laforgue, dez poemas de Laforgue em verso livre, entre outros experimentos de Jean Moréas, de Paul Adam e do próprio Gustave Kahn⁷” (PERLOFF, 1998, p. 86). Do final do século XIX até a contemporaneidade, o verso livre tem sido amplamente experimentado pela poesia de tradição moderna e pós-moderna. Por conta disso, torna-se quase impossível elaborar uma definição satisfatória para o conceito de verso livre.

Perloff (1998, p. 86) identifica duas características básicas do verso livre. A primeira diz respeito à lineação (*lineation*): “quando as linhas percorrem todo o caminho até a margem direita, o resultado é a prosa, contudo ‘poética’. Assim, a unidade básica do verso livre é a linha” (PERLOFF, 1998, p. 87). A segunda se refere ao fato de que o uso do verso livre também estaria associado às tentativas de reprodução da linguagem do cotidiano. Para

⁷ Todas as citações diretas referentes à Marjorie Perloff (1998) foram traduzidas por mim.

reforçar essa segunda característica, Perloff (1998, p. 88), cita as seguintes palavras de Derek Attridge:

Verso livre é a introdução no fluxo contínuo da linguagem prosaica, que tem quebras determinadas inteiramente por sintaxe e sentido [...]. Quando lemos prosa, nós ignoramos o fato de que a todo momento as linhas acabam, e nós temos que direcionar nossos olhos para o começo da próxima linha. Nós sabemos que se o mesmo texto fosse impresso em diferente tipografia, as sentenças seriam quebradas diferentemente sem alterações no sentido. No entanto, no verso livre, a linha na página tem integridade e função própria. (ATTRIDGE, 1993 citado por PERLOFF, 1998, p. 88),

No entanto, é importante dizer que a simples quebra do discurso em versos não garante a existência de poesia. A própria Perloff (1998, p. 90) reconhece esse fato em seu texto. Primeiro, ela argumenta que considerar a lineação (*lineation*) suficiente para a constituição do texto poético é ignorar “o papel ativo que o branco (silêncio) desempenha na recepção visual do poema” (PERLOFF, 1998, p. 90). Na sequência, a pesquisadora acrescenta que o conceito de lineação (*lineation*) precisa ser historicizado. Na contemporaneidade, por exemplo, os leitores entram em contato com uma grande quantidade de textos organizados em linhas que não são poemas: “navegar na internet é, amplamente, um processo de escaneamento (*scanning process*) no qual a linha está rapidamente substituindo o parágrafo como unidade a ser acessada.” (PERLOFF, 1998, p. 90).

Sendo assim, para nos ajudar a compreender a questão da conciliação do uso da imagem como verso livre na poesia contemporânea, levaremos em consideração um poema-performance de Charles Bernstein chamado “O que faz um poema ser um poema?”. Nessa apresentação, Bernstein inicia uma contagem regressiva de um minuto em um cronômetro e, na sequência, começa a leitura:

Não são as rimas no fim do verso. Não é a forma. Não é a estrutura. Não é a solidão. Não é o local. Não é o céu. Não é o amor. Não é a cor. Não é o sentimento. Não é a métrica. Não é o lugar. Não é a intenção. Não é o desejo. Não é o clima. Não é a esperança. Não é a esperança. Não é o assunto. Não é a morte. Não é o nascimento. Não são as árvores. Não são as palavras. Não é a coisa entre as palavras. Não é a métrica. Não é a métri—
(BERNSTEIN, 2006)⁸.

Ao final dos sessenta segundos, o relógio apita e interrompe o discurso de Bernstein, que, finalmente, realiza a primeira e única afirmação: “É o momento certo (It’s the timing)”. Com essa brilhante constatação, fica evidente que os poetas se preocupam, antes de qualquer outro elemento, com o *timing* da composição. Em *O poema no tubo de ensaio*, Marília Garcia (2018) reflete, justamente, sobre poema-performance de Bernstein:

⁸ Tradução minha. A performance de Charles Bernstein foi publicada pelo canal Penn Arts & Science (2009), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs>

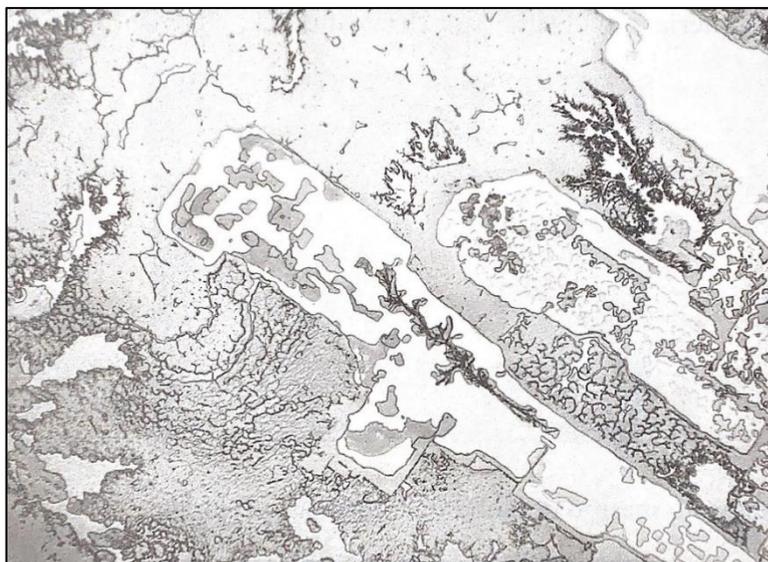
Como bem exemplificam as fotografias que interagem com os versos, as imagens de *Parque das ruínas* têm *timing* e, por isso, podem ser lidas como versos integrantes de um discurso poético verbivocovisual. Na balança de Marília Garcia, dois elementos entram em equilíbrio: a pesquisa poética sobre o ato de ver e o procedimento estético de interação entre a palavra e a imagem. Nessa conjuntura, a poesia de Marília transcende o simples parâmetro da *lienação* ao estabelecer um *timing* preciso ao entrelaçamento entre palavra e imagem.

Para nos aprofundarmos na questão dos impactos da imagem na poesia e na sociedade contemporânea, com base no título de um ensaio de Mitchell (2017), podemos elaborar mais uma pergunta: o que as imagens realmente querem em *Parque das ruínas*? No referenciado texto de Mitchell (2017), o pesquisador faz uma observação de cunho antropológico acerca das relações entre sujeito e imagem:

Todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que as imagens devem ser tratadas como pessoas, mas sempre estamos dispostos a fazer algumas exceções. (MITCHELL, 2017, p. 168-169).

Em *Parque das ruínas*, o discurso imagético se integra ao verbal. Como estamos vendo ao longo deste capítulo, as imagens utilizadas por Marília Garcia são recursos poéticos cheios de especificidades que potencializam a reflexão e a proliferação de sentidos durante o ato da leitura. Somente com versos, o poema não seria o mesmo. Na leitura do poema, palavra e imagem contribuem igualmente no processo de geração de emoções, o qual, além de ser diferente para cada um dos leitores, sempre fornece nova lentes para a observação do mundo. A fim de desenvolver essa questão das emoções em *Parque das ruínas*, leiamos fragmentos da introdução do poema:

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
 “altas temporário” pois consistem em registrar
 um pequeno instante na vida de uma lágrima
 (GARCIA, 2018, p. 11)

Em primeiro lugar, podemos esclarecer um ponto a respeito de nossa última pergunta: seria impossível dizer o que as imagens do poema de Marília Garcia *realmente* querem. Como vimos, no pensamento de Rancière (2012), a fotografia é dotada de uma dupla poética na qual, em um dos polos, situa-se uma opacidade que impossibilita o esgotamento de leituras. Sendo assim, o objetivo de nossa investigação é pensar sobre como a inserção das imagens multiplica as possibilidades para a construção de sentidos na leitura de poesia.

Feito esse esclarecimento, podemos seguir os passos de Mitchell (2017) e “interrogar” as imagens do poema. Se assim o fizermos, o tempo de observação poderia ser uma das condições comuns demandadas pelas imagens envolvidas na nossa pesquisa. Isso porque, justificamos, junto com o discurso verbal, as imagens participam da investigação poética, sustentada ao longo do poema, sobre o ato de ver o mundo. Nessa medida, fica evidente como as imagens artísticas vão de encontro às mercadológicas, uma vez que as primeiras solicitam investimento de tempo e uma atitude ativa por parte do leitor, enquanto as segundas pedem por um consumo rápido e passivo para que sejam substituídas por sucessoras.

Para refletir sobre o fato de a imagem artística ser um símbolo de resistência contra a reificação, é preciso que, antes, pensemos sobre o papel da imagem, de uma forma geral, em nossa sociedade. Como já foi dito, o letramento visual é fator fundamental para que o sujeito contemporâneo não seja manipulado por imagens produzidas pela indústria cultural. Castro e Zuin (2018, p. 23) destacam que as imagens podem gerar dois tipos de efeitos em seus observadores: o choque imagético e o choque reflexivo. Em diálogo com o pensamento de Türcke e de Benjamin, Castro e Zuin (2018, p. 23) argumentam que é preciso transformar o primeiro no segundo “a fim de que seja possível se relacionar com as imagens audiovisuais de maneira reflexiva.”

Para conversar sobre o conceito de choque imagético, consideremos, em primeira instância, o fato de que a necessidade de emissão, na contemporaneidade, ganhou contornos existencialistas: “quem não chama a atenção constantemente para si, quem não causa uma sensação corre o risco de não ser percebido” (TÜRCKE, 2010, p. 37). Para melhor compreender esse fenômeno, Türcke consulta o seguinte axioma de George Berkley: *Esse est*

percipi (ser é ser percebido). Muitas vezes refutado ao longo da história, o filósofo alemão demonstra que a frase de Berkeley foi ressignificada com o advento das mídias. Em resumo, na era da microtecnologia, o sujeito, de modo geral, atua em duas grandes esferas: a física e a midiática. Nesse contexto, o ser físico e o ser midiático, rapidamente, entram em descompasso⁹:

a essência ontológica de um emissor consiste na separação de seu ‘aí’ em relação a seu aqui e agora, e na transfiguração em um ‘aí’ etéreo, receptível em todos os lugares de um determinado campo de transmissão, mas em lugar algum palpável. (TÜRCKE, 2010, p. 45).

No mundo conectado, a necessidade de emissão atinge todos os níveis da sociedade. As companhias, por exemplo, colocam novas propagandas em circulação o tempo todo. Pessoas públicas, como políticos, precisam ser constantemente notados: “sem serem mencionados cotidianamente na imprensa, rádio e televisão, sem serem entrevistados, não há como levarem a diante suas carreiras” (TÜRCKE, 2010, p. 52). Na esfera particular, por sua vez, o cenário não é diferente. O sujeito se divide: há uma distância significativa entre a pessoa do mundo empírico e a pessoa do mundo midiático que consome e produz conteúdos imagéticos. Nessa sociedade profundamente emissora (por isso, Türcke usa o termo excitada), consumimos milhares de imagens cotidianamente em nossos computadores e celulares. Esse consumo excessivo de estímulos audiovisuais gera o choque imagético:

Um dos efeitos desse choque proporcionado pelos aparelhos tecnológicos seria, segundo o autor [Türcke], **uma regressão na capacidade de os indivíduos permanecerem concentrados**. Nesses termos, o consumo diário do choque imagético promoveria o chamado vício em estímulos audiovisuais entendido pelo autor como um fenômeno psicossocial em que “os viciados anseiam tanto pela substância viciadora porque eles cobiçam dela algo diferente daquilo que recebem. O vício não pode acalmar a si mesmo. Ele consiste na fuga de si próprio. Ele impele para o aumento da dose ingerida, pois ele deseja *parar* de ser vício” (TÜRCKE, 2012, p. 10, grifo do autor). Assim, apesar de saber que o próprio vício é incapaz de cumprir o que promete, o viciado consome doses de choques imagéticos cada vez mais fortes conservando, desse modo, sua dependência em imagens. (CASTRO; ZUIN, 2018, p. 23, grifo meu).

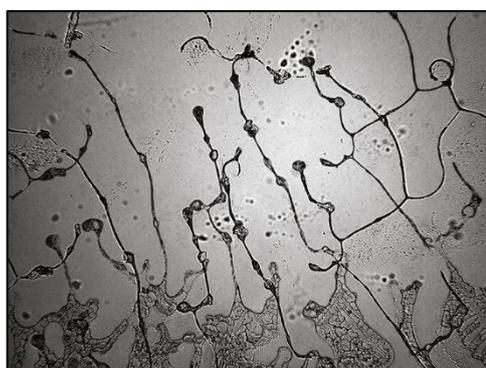
A propósito, esse tipo de consumo imagético pode gerar uma ansiedade específica conhecida, atualmente, como *Fear of missing out* (FOMO), que, em tradução, quer dizer “medo de estar por fora”. Para ilustrar esse conceito, imaginemos o *feed* de uma rede social

⁹ É preciso fazer uma ressalva: o sujeito é múltiplo e se transfigura em cada situação enunciativa. O ponto de Türcke é que, na contemporaneidade, o sujeito passa a se multiplicar em mais um espaço: a internet. Nessa situação, o *ser é ser percebido*, de Berkeley, aplica-se pelo fato de que, midiaticamente, os sujeitos precisam emitir (postar, comentar, criar) para existir. Notadamente, a distância entre a pessoa física e a midiática (quem a pessoa é nas redes sociais) tende a ser grande. Esse é o descompasso sobre o qual fala nos Türcke.

das lágrimas de despedida das lágrimas de cebola



ou das lágrimas de um bebê ao nascer.



(GARCIA, 2018, p. 12-13).

Marília dialoga com as imagens de Rose-Lynn Fisher para, no final, tecer a seguinte reflexão:

essas imagens
 que parecem feitas de longe
 mostram algo que está muito muito
 perto
 tão perto
 perto demais

(GARCIA, 2018, p. 13)

Antes de passar para a próxima página, é quase inevitável que nós, leitores, paremos, por um instante, para pensar sobre o que acabamos de ler, para observar novamente as imagens e tentar encontrar diferenças e semelhanças entre as fotografias das lágrimas. Quando não derramadas porque estamos cortando cebola, lágrimas tendem a ser sinônimos de emoções. Nesse ponto, o poema de Marília Garcia dialoga com o ensaio *Que emoção! Que emoção?*, de Georges Didi-Huberman (2016). Assim como o livro de Marília Garcia, o texto do filósofo francês inclui uma série de conteúdos imagéticos. Didi-Huberman (2016, p. 34) justifica a presença das imagens em seu discurso com as seguintes palavras: “mostro imagens porque as imagens são como cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos

muito antigos, essas expressões coletivas das emoções que atravessam a história.”. Quando não derramadas porque estamos cortando cebola, as lágrimas podem ser vistas como signo das emoções. O contato com uma obra artística pode nos tocar tão profundamente a ponto de nos despertar múltiplas emoções simultaneamente. A emoção contribui para o nosso desenvolvimento pessoal e social, uma vez que emocionar-se é

passar de um estado para o outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade. Inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 38)

No poema de Marília, a combinação entre imagens e versos nos permite deslocar para a realidade do poema. Neste lugar, emocionamo-nos e progredimos como sujeitos. Por conta disso, a imagem artística permite que transformemos o nosso mundo, o que também significa transformar a nossa relação com as imagens que fazem parte do nosso cotidiano. Portanto, em nossa sociedade, a arte pode desempenhar papel fundamental na transformação do choque imagético em choque reflexivo.

Para finalizar este capítulo, retornemos à primeira pergunta: a poesia é sempre uma forma de resistência? Com base em todas as reflexões desenvolvidas, podemos responder que sim. Não só a poesia, as artes, de modo geral, configuram uma frente de resistência contra a homogeneização dos sujeitos, contra a lógica de prioridade do lucro em detrimento da vida que é sustentada pelo sistema capitalista. Não por acaso, Kenneth Goldsmith reconhece que a poesia, por estar mais afastada da lógica de venda de produtos, é a arte que dispõe de maior grau de liberdade na contemporaneidade:

Eu não escrevo para um mercado [...] Eu sou obrigado, como um poeta, a ser o mais experimental possível porque eu não tenho nada a ganhar se eu ficar na zona de conforto. Eu entendo que é um jogo muito diferente se você, você sabe, é um romancista e você escreve coisas que as pessoas compram e que geram milhões de dólares [...] Mas isso realmente não é problema da poesia [...] o problema da poesia é realmente metafísico e filosófico. Portanto, eu acredito que a poesia é o lugar mais avançado e interessante para estar do ponto de vista artístico porque é a única das artes que não está predicada a nenhum tipo de economia. Por isso, é a mais livre das artes. (LOUISIANA CHANNEL, 2014).

A partir dessas palavras de Goldsmith, podemos perceber que quanto mais submetida ao gosto mercadológico, menor é a liberdade que uma arte detém, menor é o seu potencial de emancipação. Marília Garcia, por sua vez, realiza um jogo experimental não porque busca pelo lucro, mas sim por um discurso poético que convide leitores e leitoras a realizar a mais nobre das capacidades humanas: o exercício do pensamento. Com isso, retornamos à

expressão mineira: “óia procê vê” porque a poesia de Marília Garcia nos leva a refletir sobre a importância de *ver* o mundo que está ao nosso redor. Por isso, assinala-se que, ainda que não tenha natureza engajada, toda poesia é uma forma de resistência.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, desenvolvemos a questão do diálogo entre palavra e imagem na poesia de Marília Garcia. A partir da leitura de *estereofonia*, um dos poemas de *Câmera Lenta* (2017), vimos como o entrelaçamento entre poesia e cinema engendra em uma poética híbrida que, inclusive, contempla elementos característicos do gênero *cinema de poesia*. Com a leitura de *Parque das ruínas*, notamos que a experiência com a palavra-imagem tem o potencial de ajudar leitores no ato de *ver* o mundo. Por isso, em ambos os capítulos, as relações artísticas entre o verbal e o visual foram conduzidas ao plano social. Nesta seção, verificaremos, de maneira sintética, o que podemos depreender de cada um dos capítulos que compõem esta pesquisa.

No primeiro capítulo, considerando a classificação proposta por Rosa Maria Martelo (2010), notamos que o entrelaçamento entre poesia e cinema presente em *estereofonia* supera o gênero ecrástico e estabelece ligações mais profundas entre essas duas linguagens estéticas. Na sequência, notamos traços que esses traços de *escrita fílmica*, presentes no poema de Marília Garcia, favorecem também uma comparação com o gênero *cinema de poesia*, conforme descrito por Pier Paolo Pasolini (1982). No mais, o conceito bakhtiniano de exotopia também foi fundamental para o desenvolvimento do restante do capítulo. Assim, focalizamos processos exotópicos que ocorrem em duas camadas de análise. Na primeira, de natureza estética, pudemos observar que a distância entre as artes, combinada aos deslocamentos das linguagens artísticas, contribui para a formação de poéticas híbridas que oferecem novos horizontes experimentais a artistas contemporâneos como Marília Garcia. Na segunda, de natureza social, considerando o “despertar” do ato da leitura, proposto por Wolfgang Iser (1999), percebemos que a movimentação, entre realidade e poesia, consolida uma prática emancipatória, na qual leitores e leitoras podem vivenciar experiências e, no caso específico do poema analisado, entrar em contato com imagens poéticas de sintaxe cinematográfica.

No segundo capítulo, partimos de um paralelo entre a expressão mineira (*óia procê vê*) e versos de Alberto Caeiro (o essencial é saber ver) para abordar uma questão central de *Parque das ruínas* (2018): a investigação poética sobre o ato de *ver* o mundo. No plano literário, investigamos as contribuições da poesia de Marília Garcia para a tradição do verso livre. Com isso, depreendemos que as imagens de seu poema *verbivocovisual* funcionam também como versos. Por conseguinte, seria impossível dissociar palavra e imagem no poema estudado. A partir de um arcabouço teórico fornecido, principalmente, por Christopher Türcke (2010), estabelecemos que a interligação entre o verbal e o visual, nesse discurso multimedial

que é *Parque das Ruínas*, pode nos auxiliar, enquanto leitores, a *olhar* e *ver* o mundo de um modo mais sensível, desvinculando-nos do bombardeio imagético característico da contemporaneidade. Neste capítulo, também questionamos o consumo de arte para verniz social e defendemos uma visão de arte como uma via de acesso ao conhecimento e emancipação do sujeito. Com relação a isso, constatamos que a experiência artística, considerando nossas subjetividades, convida-nos a refletir sobre nossas *singularidades intransferíveis*, isto é, sobre as posições espaço-temporais únicas e mutáveis que ocupamos ao longo da existência. Por fim, estabelecemos também que toda poesia pode ser uma forma de resistência contra as formas de reificação propagadas pela lógica neoliberal.

Em ambos os capítulos, portanto, há uma interpenetração entre o plano estético e o social. Em última análise, vale ainda dizer que o estudo do entrelaçamento de linguagens estéticas, na contemporaneidade, pode contribuir para reforçar os laços indissociáveis entre o artístico e o social. Isso porque a interação entre as artes origina novas formas de *ver* e questionar o mundo e a realidade em que vivemos. Marília Garcia aposta no hibridismo artístico e origina um universo que desafia o leitor e o convida assumir posição ativa durante o ato da leitura.

REFERÊNCIAS

ABEL, Jessica P.; BUFF, Cheryl L.; BURR, Sarah A. Social Media and the Fear of Missing Out: Scale Development and Assessment. **Journal of Business & Economics Research (JBER)**, v. 14, n. 1, p. 33-44, 14 Jan. 2016. DOI: <https://doi.org/10.19030/jber.v14i1.9554>. Disponível em: <https://www.clutejournals.com/index.php/JBER/article/view/9554>. Acesso em: 11 ago. 2021.

ADORNO, Theodor W. **A arte e as artes**: primeira introdução à teoria estética. Tradução Rodrigo Duarte. 2 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

_____. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor Adorno**: Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1986.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERNARDO, Gustavo. O conceito de literatura. In: JOBIM, José Luís. (org). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

BERNSTEIN, Charles. What makes a poem a poem? **Penn Sound**: Center for Programs in Contemporary Writing, [S.l], 21 abr. 2004. Disponível em: http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bernstein-What_Makes_a_Poem.html. Acesso em: 11 ago. 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Antologia pessoal**. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CANAL ARTE 1. **MARÍLIA GARCIA | #Arte1Comtexto ENCONTROS LITERÁRIOS**. Youtube, 9 set. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fBEZ02Nd6cs>. Acesso em: 11 ago. 2021.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática: 2006.

CASTRO, C. S. DE; ZUIN, A. ÁLVARO S. O trabalho pedagógico com imagens na contramão do choque imagético. **Devir Educação**, v. 2, n. 2, p. 16-32, 2018. DOI: <https://doi.org/10.30905/ded.v2i2.102>. Disponível em: <http://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/102>. Acesso em: 8 ago. 2021.

CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento. Tradução de David G. Molina. **RUS (São Paulo)**, [S. l.], v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 25 jul. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

FLORES, Guilherme Gontijo. A arte poética de Horácio: uma nova tradução poética. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 234-268, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.25.1.234-268>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/15087>. Acesso em: 31 jul. 2021.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

_____. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

_____. Do outro lado da tela. In: PEDROSA, Celia *et al* (org.). **Uma espécie de cinema**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HOEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex e Fernando Sabino. In: ARBEX, M. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

HORKHEIMER, Max; ADORNO; Theodor W. O iluminismo como mistificação das massas. Tradução de Julia Elizabeth Levy. In: ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Orientador: Ítalo Moriconi. 2006. 206 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_f5049ab83c0205d1fe06665f7fbca5a1. Acesso em: 26 set. 2021.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol 7**: O paralelo das artes. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LIMA, Luiz Costa. **A ficção e o poema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOUISIANA CHANNEL. **Kenneth Goldsmith Interview**: Assume no Readership. Youtube, 4 dez. 2019.

MAGALHÃES JÚNIOR, Caibar Pereira. **O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza**. 2010. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24251?show=full>. Acesso em: 29 set. 2021.

MARTELO, Rosa Maria. Poesia: imagem, cinema. In: _____ (org.). **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012.

_____. Poesia, Imagem e Cinema: "Qualquer Poema é um Filme?". **Cadernos De Literatura Comparada**, [S. l.], n. 17, p. 195-212, dez. 2007. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/201>. Acesso em: 25 jul. 2021.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? Tradução de Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MORICONI, Ítalo. [Orelha do livro]. In: GARCIA, Marília. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NASCIMENTO, Evando. Literatura no século XXI: expansões, heteronímias, desdobramentos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388>. Acesso em: 18 nov. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Andréa Catrópa da. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 55, p. 309–323, set./dez. 2018. DOI: 10.1590/10.1590/2316-40185516. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15636>. Acesso em: 25 jul. 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: _____. **Empirismo herege**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEDROSA, Celia *et al* (org.). Apresentação. In: _____. **Uma espécie de cinema**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

PENN ARTS & SCIENCE. **What Makes a Poem a Poem?** Youtube, 10 set. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs>. Acesso em: 11 ago. 2021.

PERLOFF, Marjorie. After Free Verse: The New Nonlinear Poetries. In: BERNSTEIN, Charles (org.). **Close Listening: Poetry and the Performed Word**. Nova York: Oxford University Press, 1998.

PESSOA, Fernando. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2013.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. A poesia e as outras artes. In: Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada, [s.l.], v. 9, n. 2, p. 1-17, 21 nov. 2011. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v9i2.4725>. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/4725>. Acesso em: 25 jul. 2021.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado da; PIENIZ, Mônica; FRAGA, Pauline Neutzlig. Lugares de captura: reificação e consumo na indústria cultural. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 7, n. 18, p. 105-124, 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.18568/cmc.v7i18.187>.

Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/187>. Acesso em: 1 ago. 2021.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Tradução Antonio A. S. Zuin et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

WILLIAMS, William Carlos. **Pictures from Brueghel and other poems**. Londres: MacGibbon & Kee, 1963.