

PENSAR [N]A POESIA: A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA AUTORREFLEXÃO SOBRE A POESIA EM “BLIND LIGHT” DE MARÍLIA GARCIA

MARIANE PEREIRA ROCHA*
AULUS MANDAGARÁ MARTINS**

RESUMO

O presente artigo analisa e discute as interfaces que a lírica de Marília Garcia estabelece com a linguagem cinematográfica, especialmente as aproximações estabelecidas com a montagem. Para isso, o artigo propõe uma leitura do poema “Blind light” do livro *Um teste de resistores* (2014), texto que parte das reflexões da poeta acerca do filme *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard. A partir das metalepses que Marília Garcia observa no filme, o poema promove uma reflexão metalinguística acerca do funcionamento da linguagem poética. Essas reflexões são exploradas de modo a elaborar o uso que a poesia de Marília Garcia faz das imagens como forma de pensar a própria poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Marília Garcia. Jean-Luc Godard. Poesia e cinema. Poesia e montagem. Metalepse.

São comuns na poética de Marília Garcia os exercícios autorreflexivos e metalinguísticos e, muitas vezes, eles são motivados pelas reflexões sobre os métodos e procedimentos do cinema e da fotografia. Pedrosa (2010, p. 36) afirma que há, na contemporaneidade, uma intensificação “dos processos de produção e reprodução tecnológica” e, para ela, a poesia de Marília Garcia “convive e se escreve” nessa intensificação, “transformando

* Doutoranda em Letras, com ênfase em Literatura, Cultura e Tradução, na Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: marianep.rocha@gmail.com ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0126-8063>

** Professor titular do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas / UFPel, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: aulus.mm@gmail.com ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0590-1890>

a materialidade desses processos em tema, questão e procedimento formal” (p. 36).

Um desses procedimentos formais relacionados diretamente ao audiovisual que chama a atenção em Marília Garcia, especialmente no poema “Blind light” de *Um teste de resistores* (2016[2014]), objeto de análise deste artigo, é a montagem cinematográfica. Em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie oferecem uma definição técnica de montagem: “Trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196). Os autores destacam em seu verbete que, a partir de 1910, as relações estabelecidas entre os planos, formais e semânticas vão se desenvolvendo de forma mais aprofundada e, com o surgimento da figura do montador, a linguagem clássica do cinema começa a se tornar mais elaborada, “[...] fundada na clareza, na não-repetição, na linearidade, na sequencialidade” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196).

Do mesmo modo, Arlindo Machado discute em seu livro *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997) que o aprimoramento da montagem foi elemento central para que o cinema se tornasse narrativo. De fato, o autor observa que nos primeiros filmes, os quais nomeia como “pré-cinemas”, o conceito de montagem era ainda muito abstrato para os espectadores. Esses filmes eram constituídos de planos independentes, que seriam reorganizados aleatoriamente pelos exibidores, no momento das sessões. As sessões não tinham o formato que conhecemos hoje e os filmes eram exibidos nos intervalos de apresentações circenses, teatrais ou ainda, feiras, em casas de variedades chamadas *vaudevilles*. Os responsáveis pela exibição, assim, teriam sido os primeiros montadores:

Uma vez que o exibidor era o proprietário de cada quadro isolado (ou seja, de cada “filme”), ele os exibia como bem entendia, inclusive compunha filmes novos, ou seja, novas sequências narrativas, com base em quadros tirados de outras sequências preexistentes. Essa situação tipicamente vaudevillesca vai predominar até mais ou menos 1906 (MACHADO, 1997, p. 91).

A partir de 1907, os filmes não são mais vendidos aos exibidores, mas sim alugados e, dessa forma, a possibilidade de intervenção nas sequências passa a ser menor. “Só então o cinema pode começar a se propor o projeto de imaginar formas narrativas estáveis, no sentido hoje entendido como tal” (MACHADO, 1997, p. 91). Machado (1997) indica que esse desenvolvimento da linguagem narrativa no cinema se dá especialmente a partir do uso da montagem paralela, em David Griffith, com o filme *The fatal hour*, em 1908. A montagem paralela é aquela que conecta dois acontecimentos simultâneos em espaços diferentes e, segundo o autor, nesse tipo de montagem “[...] em vez de se fazer suceder uma sequência linear de ações sucessivas (no tempo) e contíguas (no espaço), faz-se a alternância de dois espaços diferentes que vão sucedendo um depois do outro na tela, de modo a sugerir *ações paralelas*” (MACHADO, 1997, p. 138, grifo do autor). Desde então, todo o aprimoramento da linguagem cinematográfica é perpassado pela montagem, que articula os planos e permite novas formas de entendimento do tempo e da duração dos acontecimentos no filme.

Em “Blind light”, poema subdividido em 24 partes e quarenta e sete estrofes, que ocupam 32 páginas da segunda edição do livro, Marília Garcia reflete sobre a montagem cinematográfica a partir, principalmente, da referência ao filme *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard¹, como vemos abaixo, na reprodução da primeira parte do poema:

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

¹ Embora estejamos destacando a referência que o poema “Blind light” faz ao filme de Godard, o título do poema vem da exposição artística de mesmo nome do artista britânico Anthony Gormley, conforme a própria poeta relata na oitava seção do poema.

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

nesta cena de *pierrot le fou*
o diálogo que ocorre entre ferdinand e marianne
tem um tom bastante leve
para a gravidade do assunto
eles discutem o que farão agora
depois de fugirem juntos depois que ele largou mulher e filha
depois de se envolverem com tráfico de armas
com um assassinato e de roubarem este carro
ferdinand quer parar em alguma praia tranquila
e ficar com marianne por um tempo
ferdinand diz mais de uma vez que está apaixonado
mas marianne responde que eles precisam de dinheiro
ela sugere que procurem seu irmão para conseguirem grana
e poderem ir para um hotel chique se divertir

nesse momento ferdinand se vira
olhando para trás na direção da câmera
e diz – *estão vendo*
ela só pensa em se divertir
marianne se vira também olhando para trás
na direção da câmera
e pergunta pra ele – *com quem você está falando?*
ao que ele responde – *com o espectador*
esse curto diálogo de *pierrot le fou*
contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente

a dimensão da *montagem* no cinema
a mídia que poderia passar despercebida
no produto final
irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo
o que sinto ao pensar em você
ela disse
é um furo

se penso na poesia
quais recursos ao lado do corte
poderiam contribuir para tornar o poema
um poema? (GARCIA, 2016, p. 14-15)

Há um entendimento em “Blind light” de que quando a personagem Ferdinand olha em direção à câmera e fala com o espectador², isso “contribui para dar ao filme sua dimensão de filme” (GARCIA, 2016, p. 15), visto que as personagens reconhecem serem parte de uma ficção. Martelo (2016) reflete sobre esse tipo de procedimento, chamado metalepse, que consiste na desestabilização das fronteiras entre a obra e seu espectador ou leitor, causada por algum rompimento na realidade diegética, que dá a ele consciência do material extradiegético. Em *Pierrot le fou*, encontramos um tipo específico de metalepse, que Martelo (2016) define como “metalepse ontológica”, o momento no qual a interpelação do espectador pela realidade extradiegética se dá através da reciprocidade, como quando as personagens olham para o espectador e/ou se mostram cientes da presença dele. O gesto de Ferdinand desestabiliza o compromisso que o espectador estabelece de aceitar as asserções do filme, uma vez que o faz perceber as outras camadas existentes nessa produção: explicitamente, a câmera à qual Ferdinand se dirige; de forma implícita, contudo, também

² A primeira vez que o cinema estabelece esse contato direto com o espectador é no filme *Monika* de Ingmar Bergman. Segundo Agamben (1998, p. 6): “Desde então, a fotografia e a publicidade banalizaram este procedimento. Estamos habituados ao olhar da estrela de pornô que, enquanto faz aquilo que tem a fazer, olha fixamente a câmara, mostrando assim que se interessa mais pelos espectadores do que pelo seu partner”.

a direção, a atuação, a produção e, por conseguinte, a montagem que conecta todos esses elementos.

No campo cinematográfico, esse tipo de metalepse, ou como Marília Garcia chama em “Blind light”, *furo*, seria mais naturalmente associado a um movimento de direção e de roteiro ou, até mesmo, de atuação, já que é ocasionado pelo diálogo de Ferdinand com o espectador através da câmera. Causa estranhamento, no entanto, o fato de esse artifício ser elencado como capaz de dar a ver “a dimensão da *montagem* no cinema” (GARCIA, 2016, p. 15, grifo da autora). Durante as estrofes da primeira parte do poema, não há menção a nenhum procedimento específico da montagem, como os cortes, a articulação dos planos ou o ritmo do filme imposto por esses. O foco, nos versos, está no ponto de vista, na perspectiva e nos movimentos da câmera, conforme visto anteriormente:

nesta cena de pierrot le fou
a câmera filma os dois a partir do banco de trás do carro
nesta cena de pierrot le fou
o ponto de vista do espectador é de quem está de fora
porque os dois estão de costas para a câmera
apesar disso a estrada vai se abrindo à frente
e o movimento carrega todo mundo pra dentro da história
(GARCIA, 2016, p. 15, grifo da autora)

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

filme sua dimensão de *filme*” (GARCIA, 2016, p. 15, grifo da autora), justamente porque traz à tona todos os processos envolvidos na produção cinematográfica. Esse entendimento se aproxima muito das noções teóricas desenvolvidas por Machado (1997), pois, para o autor, desde o desenvolvimento da montagem paralela há uma indicação, no cinema, de um controle maior do fluxo narrativo, bem como de uma “instância narradora”. Segundo ele, através da montagem “[...] o cinema aproxima-se cada vez mais do ideal literário dentro de uma narrativa controlada nos seus mínimos detalhes, capaz, ao mesmo tempo, de trabalhar os afetos do espectador na sala escura” (MACHADO, 1997, p. 140).

Tal noção de montagem não é, contudo, objeto de consenso. O teórico André Bazin afirma que no cinema a montagem agiria justamente como a instância que previne o filme de atingir todo seu potencial narrativo:

A montagem, tantas vezes tida como a essência do cinema, é, nessa conjuntura, o procedimento literário e anticinematográfico por excelência³. A especificidade cinematográfica, vista por uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade do espaço (BAZIN, 2018, p. 94)

Segundo Bazin (2018), a montagem excessivamente decupada em plano e contra plano, que ao invés de mostrar a ação em apenas um quadro opta por subdividi-la em partes menores, falha em ter um “valor de realidade”, uma vez que o realismo residiria na “homogeneidade do espaço”. Ele, então, conclui: “Vemos, portanto, que há casos nos quais, longe de construir a essência do cinema, a montagem é sua negação. A mesma cena, sendo tratada pela montagem ou em plano geral, pode não passar de literatura ruim ou tornar-se cinema de verdade.” (BAZIN, 2018, p. 98).

³ Em Bazin (2018), ao contrário do que vimos em Machado (1997), há um entendimento de que a aproximação que o cinema estabelece com os procedimentos literários, principalmente aqueles narrativos, seria um aspecto negativo, visto que “anticinematográfico”.

Não nos interessa aqui trazer a discussão para o nível ontológico proposto por Bazin, problematizar ou buscar uma essência do cinema. Além disso, o argumento que aproxima essa suposta essência do cinema àquilo que melhor representa o real parece um pouco deslocado das discussões atuais sobre o assunto. Sabe-se que o cinema não precisa ter um caráter realista. Entretanto, ao pensarmos as origens do cinema, conforme elaborado por Machado (1997), percebemos que a verossimilhança, por outro lado, foi uma busca constante dos cineastas e essa procura foi responsável em grande parte pelo desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Vsevolod Pudovkin, cineasta russo que desenvolveu teorias importantes sobre montagem, argumenta que o corte para o plano-detalle, que fragmenta a cena, é justamente uma forma de representar narrativamente um processo natural do olho do espectador. Ele explica:

Aqui nos aproximamos do significado básico da montagem. O seu objetivo é mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado. A lente da câmera substitui o olho do espectador, e as mudanças no ângulo da câmera – dirigida primeiro para uma pessoa, depois para a outra, agora neste detalhe, depois neste outro – devem se sujeitar a condições idênticas às dos olhos do observador. O técnico em cinema, de forma a assegurar a maior clareza, ênfase e autenticidade, filma a cena em pedaços separados e, ao juntá-los para a exibição, dirige a atenção do espectador para esses elementos separados, levando-o a ver da mesma forma que o espectador atento. (PUDOVKIN, 1983, p. 60)

Desse modo, o argumento de Bazin (2018) de que o plano geral e o plano-sequência seriam formas de uma representação mais fidedigna da realidade parece um pouco contraditório, visto que o processo da montagem em si mesmo se aproxima de processos naturais que nosso olho faz, como foco, corte e detalhe. É importante ainda observar que Pudovkin entendia a montagem mais do que apenas um processo que colaborava com a representação da realidade, para ele, a montagem era

um processo criativo e articulador de sentidos, essencial para a arte cinematográfica: “[...] entre o evento natural e sua aparência na tela há uma diferença bem marcada. É exatamente essa diferença que faz do cinema arte” (PUDOVKIN, 1983, p. 68).

Trazendo a reflexão para a atualidade, ao encontro da discussão já elaborada, Giorgio Agamben aponta que o “o caráter mais próprio do cinema é a montagem” (AGAMBEN, 1998, p. 3), a partir de duas características que ele reconhece *a priori* em todo cinema, mas que se mostram especialmente no cinema moderno, em cineastas como Guy Debord e Jean-Luc Godard: a repetição e a paragem. Para o autor, “A técnica composicional não mudou, é ainda a montagem, mas agora *a montagem passa para primeiro plano, e mostra-se enquanto tal*” (AGAMBEN, 1998, p. 3, grifo nosso). É o que a poeta indica na sexta estrofe de “Blind light”: “*interrupção que dá a ver mais concretamente/ a dimensão da montagem no cinema/ a mídia que poderia passar despercebida*” (GARCIA, 2016, p. 15, grifo da autora). No poema, interessa a possibilidade da montagem como elemento que revela a linguagem ao espectador. É o filme em sua “dimensão de filme” que é problematizado por Marília Garcia, muito mais do que seu enredo ou sua proximidade com a realidade. No entanto, essa linguagem só é revelada a partir do “rompimento” ou “furo”, acontecendo, em *Pierrot le fou*, quando há a metalepse e o espectador é, afinal, lembrado de que aquilo que assiste não consiste em uma experiência real, é uma ficção elaborada, um filme e, portanto, sua imersão na trama narrativa é interrompida. Para a poeta, isso “fura o filme e insere nele uma espécie de/ *corte*”.

Agamben visualiza ainda paralelos e aproximações entre cinema e poesia, justamente através dos cortes (paragens) e das repetições. O autor argumenta que o cinema, mais do que se aproximar da prosa narrativa, com a qual tendemos a compará-lo, se aproxima da poesia pelo seu “poder de interromper”:

A paragem mostra-nos, pelo contrário, que o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa. Os teóricos da literatura sempre ti-

veram bastante dificuldades em definir a diferença entre a prosa e a poesia. Muitos elementos que caracterizam a poesia podem dar-se na prosa (que, por exemplo, do ponto de vista do número de sílabas, pode conter versos). A única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa são os enjambements e as cesuras. O poeta pode opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido. [...] Parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para a exhibir enquanto tal. Poderíamos dizer a mesma coisa da paragem tal como Debord a pratica, enquanto constitutiva de uma condição transcendental da montagem (AGAMBEN, 1998, p. 4).

Há em “Blind light” uma referência a essa reflexão do filósofo italiano, na terceira parte do poema. A alusão a discussões teóricas é uma estratégia recorrente na poesia de Marília Garcia e contribui para dar um tom ensaístico a essa expressão lírica, como vemos abaixo:

3.
giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
 e repetição
parece que o giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
 e repetir para pensar na poesia
 corte e repetição (GARCIA, 2016, p. 16, grifo da autora)

A menção a Giorgio Agamben, nos versos citados, colabora para suas indagações acerca da aproximação entre cinema e poesia, que vai ser um dos pontos centrais desse poema. Como vimos nos últimos versos da parte um, após discutir a montagem como elemento de elaboração da linguagem em Godard, a poeta se pergunta sobre um equivalente na poesia, provocando “[...] um (sobre)salto da análise fílmica para a reflexão metapoética” (FRIAS, 2016, p. 139):

se penso na poesia
quais recursos ao lado do corte
poderiam contribuir para tornar o poema
um poema? (GARCIA, 2016, p. 15, grifo da autora)

Em uma poesia que deixa mais perguntas em aberto do que propõe respostas, é interessante o fato de a poeta colocar o corte como instância definidora do poema, afinal, ela se pergunta quais outros recursos *ao lado* do corte contribuiriam para dar ao poema sua dimensão de poema. Britto (2014) discute, no entanto, que a mera presença do corte não define um texto poético, caso contrário, qualquer texto em prosa dividido aleatoriamente em versos poderia se transformar em um poema. Para o autor, o elemento em comum entre poemas que podem ser tão distintos quanto um em versos livres (em toda suas possibilidades) e um de forma fixa, é o ritmo, “[...] um dos mais importantes princípios organizadores da escrita” (BRITTO, 2014, p. 31). Em Marília Garcia, mesmo quando os poemas assumem um tom narrativo ou ensaístico, percebemos que os cortes são sempre preservados, não há poemas em prosa. No mesmo sentido da análise do poema de Ricardo Domeneck proposta por Britto (2014), em relação ao ritmo em Marília Garcia, também percebemos que seus poemas atendem a regras internas próprias e os limites sonoros frequentemente não estão representados no plano gráfico, causando os *enjambements*⁴.

Nos versos citados acima, merece destaque ainda a expressão “tornar o poema/ *um poema*”. Se, para Marília Garcia, o que revela a dimensão do filme no cinema é a metalepse, ou seja, aquele momento em que o espectador se dá conta que o filme é um filme através das

⁴ Britto (2014) afirma que os *enjambements* acontecem apenas em versos metrificados (a limitação do número de sílabas poéticas em um decassílabo, por exemplo, exigiria que a continuação semântica fosse posta em verso posterior), porém, no presente trabalho, entendemos *enjambement* nos termos propostos por Agamben (2002, p. 142): “uma oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica” e, nesse sentido, tal limite poderia ocorrer não apenas pela limitação imposta pelo tipo de verso, mas também pela intencionalidade do poeta ao definir o ritmo interno de seu poema.

personagens que se entendem como personagens, poderíamos dizer que aquilo que tornaria o poema *um poema*, também seria esse diálogo e/ou reconhecimento por parte dos leitores da existência do poema. Assim, parece haver um paralelo entre a ruptura da diegese que contribui para dar ao filme a dimensão de filme e a ruptura que acontece na lírica de Marília Garcia, quando ela insere diálogos com os leitores e mostra o poema enquanto processo. Na segunda estrofe do prólogo de “Blind light” esse processo fica evidenciado:

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

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

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

em 2014 publiquei um livro que era um teste
e que conversava com o livro de hocquard
tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio
para dentro do poema

será que assim daria para ver
a carga teórica de um poema:
depois de publicado o livro me perguntaram:
por que você insiste em chamar de *poema*?
será que o poema continua sendo poema?
será que o poema deixa de ser poema

por que se confunde com outro gênero?
(GARCIA, 2018, p. 69, grifo da autora)

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

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

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

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

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

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

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

[qual a relação das imagens

com o texto?]
(GARCIA, 2018, p. 40)

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

As perguntas postas nos versos acima não são, ainda, perguntas quaisquer, aleatórias, mas sim perguntas sobre o próprio procedimento poético de Marília Garcia. É irrelevante saber se essas perguntas efetivamente ocorreram, porém, ao inseri-las no poema, a poeta nos dá pistas sobre a recepção do poema na contemporaneidade e, nesse caso, sobre a interpretação corrente dos usos culturais da fotografia, explicitando que os leitores a entendem como meramente ilustrativa. Entendemos que a inserção do diálogo com o outro e suas ressonâncias no próprio discurso lírico, bem como a voz desse outro inserida no texto poético em si, causam o mesmo tipo de descontinuidade que Marília Garcia se refere ao mencionar o filme de Godard. Se em *Pierrot le fou* é o reconhecimento da existência da câmera e, por conseguinte, do espectador, que dá ao filme a dimensão de filme, Marília Garcia parece causar o mesmo tipo de impacto ao mencionar que as intervenções do leitor têm consequências em seu texto e ao enfatizar que o poema que escreve é vulnerável a reescritas, reedições e questionamentos. De fato, para Martelo (2016, p. 278), uma das funções da metalepse ontológica é justamente causar o efeito de “aproximar do

mundo do leitor/espectador um dos níveis de realização contemplados na obra”, o que acentuaria, em última medida, “uma experiência de recepção que *literaliza* a descrição que Walter Benjamin fez da obra de arte, quando afirmou que ‘ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo de capacidade de retribuir o olhar’” (BENJAMIN, 2006, p. 142 *apud* MARTELO, 2016, p. 278).⁵

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

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

Interessa a poeta discutir os procedimentos cinematográficos utilizados por Godard como uma forma de refletir sobre os mecanismos da linguagem. No cinema, a montagem representa esse trabalho com a linguagem, o lugar em que se pensa e se elabora o filme e, portanto, quando essa instância se revela a partir de um deslocamento, de um desvio, de uma escolha do diretor em elaborá-la, o filme para de funcionar apenas no plano ficcional para funcionar também no plano da linguagem. Marília Garcia

⁵ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

reflete sobre esses recursos na tentativa de entender como eles se dão na poesia, de investigar as possibilidades de transposição de ferramentas do cinema para a poesia. Ao mesmo tempo que essa reflexão acontece no plano teórico, ou seja, através da reflexão sobre os procedimentos materializada no assunto do poema, acontece também de forma prática, enquanto a poeta repete esses procedimentos no seu próprio fazer poético.

Nesse sentido, é importante retomar o nome do livro no qual o poema “Blind light” se insere, *Um teste de resistores*, bem como os vocábulos “teste, ensaio”, que aparecem repetidamente no poema “O poema no tubo de ensaio” de *parque das ruínas*. Tendo a palavra “ensaio” essa dupla conotação, de teste/tentativa e de um gênero textual acadêmico, acreditamos que Marília Garcia executa os dois: mede os limites da linguagem, seja ela poética ou visual – fotográfica e cinematográfica – através de um procedimento que se aproxima muito da pesquisa acadêmica, utilizando inclusive práticas que são próprias da crítica e da teoria literária, como as referências constantes a teóricos, as comparações entre poetas e artistas e a reflexão sobre os próprios processos de escrita.

THINKING [ON] POETRY: THE CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE IN THE SELF-REFLECTION ABOUT POETRY IN “BLIND LIGHT” BY MARÍLIA GARCIA

ABSTRACT

This article seeks to analyze and discuss the interfaces that Marília Garcia’s lyric establishes with cinematographic language, especially the approaches established cinematographic montage. For this, the article proposes a reading of the poem “Blind light” from the book *Um teste de resistores* (2014), a text that starts from the poet’s considerations on the film *Pierrot le fou* (1965) by Jean-Luc Godard. Based on the metalepses that Marília Garcia observes in the film, the poem promotes a metalinguistic reflection on the functioning of poetic language. These reflections are explored and discussed in this article, in order to elaborate the use that Marília Garcia’s poetry makes of images as a way of thinking about poetry itself.

KEYWORDS: Marília Garcia. Jean-Luc Godard. Poetry and cinema. Poetry and montage. Metalepses.

PENSAR [EN] LA POESÍA: EL LENGUAJE CINEMATográfico EN LA
AUTORREFLEXIÓN SOBRE LA POESÍA EN “BLIND LIGHT” DE MARÍLIA GARCÍA

RESUMEN

Este artículo busca analizar y discutir las interfaces que la lírica de Marília García establece con el lenguaje cinematográfico, en especial los acercamientos que establece con el montaje. Para ello, el artículo propone una lectura del poema “Blind light” del libro *Um teste de resistores* (2014), texto que parte de las reflexiones del poeta sobre la película *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard. A partir de los metalepsis que Marília García observa en la película, el poema promueve una reflexión metalingüística sobre el funcionamiento del lenguaje poético. Estas reflexiones son exploradas y discutidas en este artículo, con el fin de elaborar el uso que la poesía de Marília García hace de las imágenes como forma de pensar la poesía misma.

PALABRAS CLAVE: Marília García. Jean-Luc Godard. Poesía y cine. Poesía y montaje. Metalepsis.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Hoëbeke, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sergio Alcides. *Cacto: Poesia & Crítica*, n.1, p.142-149, 2002.

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

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. *O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre*. *ELyra*, n.3, p.27-41, 2014.

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

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

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

FRIAS, Joana. “Tudo o que em mim pensa está filmando”: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea. *Relâmpago*, n. 38, 2016. pp 147-165.

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

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2016.

PEDROSA, Celia. A poesia e a prosa do mundo. *Gragoatá*, Niterói, n. 28, p. 27-40, 2010.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos do tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Submetido em 19 de agosto de 2022

Aceito em 05 de novembro de 2022

Publicado em 29 de janeiro de 2023
