

# Imagem e(m) verso: um teste de resistores na poesia brasileira contemporânea

Leandro Marinho Lares\*

<https://orcid.org/0000-0002-3296-6614>

Andréa Portolomeos\*\*

<https://orcid.org/0000-0001-7298-5695>

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

Emmanuel Hocquard, Teoria das mesas.

**Resumo:** O objetivo deste artigo é refletir sobre as interações entre o verbal e o imagético no poema *Parque das Ruínas*, de Marília Garcia. No início, amparados por Hoek (2006), investigamos a natureza do diálogo entre texto e imagem na poética de Marília Garcia. Na sequência, a partir das considerações de Perloff (1998), dissertamos sobre as contribuições do experimentalismo da poeta brasileira para a tradição do verso livre. Por fim, dialogamos com Türcke (2010) para pensar sobre o papel da imagem artística na educação do olhar e na emancipação do sujeito contemporâneo.

**Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea. literatura e outras artes. Marília Garcia.

## Image and verse: a test of resistors in contemporary Brazilian poetry

**Abstract:** The objective of this article is to reflect on the interactions between the verbal and the visual in the poem *Parque das Ruínas*, by Marília Garcia. In the beginning, based on Hoek (2006), we dissert about the nature of the dialogue between text and image in Marília Garcia's poetics. Then, considering Perloff (1998), we analyze the contribution of the Brazilian poet to the tradition of free verse. Finally, we dialogue with Türcke (2010) to think about the role of the artistic image in visual literacy and in the emancipation of the contemporary subject.

**Keywords:** contemporary brazilian poetry. literature and other arts. Marília Garcia.

## Imagen y verso: una prueba de resistencias en la poesía brasileña contemporânea

**Resumen:** El objetivo de este artículo es reflexionar las interacciones entre lo verbal y lo visual en el poema *Parque das Ruínas*, de Marília García. Inicialmente, soportados por Hoek (2006),

---

\* Universidade Federal de Lavras. Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). Subárea: Literatura. Linha de pesquisa: Objetos culturais e produção de sentido. *E-mail:* [leandromlares@gmail.com](mailto:leandromlares@gmail.com).

\*\* Universidade Federal de São João del-Rei. Pós-doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Professora na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). *E-mail:* [portolomeos@ufsj.edu.br](mailto:portolomeos@ufsj.edu.br).



investigamos la naturaleza del diálogo entre texto e imagen en la poesía de Marília García. En la secuencia, con base en las consideraciones de Perloff (1998), discutimos las contribuciones del experimentalismo de la poeta brasileña a la tradición del verso libre. Finalmente, dialogamos con TÜRCKE (2010) para pensar el papel de la imagen artística en la educación de la mirada y en la emancipación del sujeto contemporáneo.

**Palabras clave:** poesía brasileña contemporânea. literatura y otras artes. Marília Garcia.

## Introdução

No dialeto mineiro, há uma curiosa expressão linguística: “óia procê vê” (olha para você ver). Usada boa parte das vezes como interjeição, essa simples frase, além de ser bem mais profunda do que parece, dialoga com uma das principais questões do poema *Parque das Ruínas*, de Marília Garcia (2018): o ato de *ver* o mundo e suas representações. Em primeira instância, poderíamos até considerar que os verbos *olhar* e *ver* são sinônimos, o que esvaziaria por completo o sentido da expressão. Essa suposição, no entanto, parece-nos demasiadamente pragmática e superficial, ainda mais 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).

Nos versos de Caeiro, *ver* e *olhar* se apartam: o essencial é saber *ver*, não simplesmente *olhar*. No cotidiano de nossa *sociedade excitada*, termo desenvolvido por Christoph TÜRCKE (2010), muitas vezes, nós *olhamos* para uma imagem e não *vemos* nada. Nada além de um objeto buscando causar uma sensação encomendada pela lógica neoliberal. O predomínio desse tipo de conteúdo imagético nas diversas mídias tende a causar danos individuais e coletivos. 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 assinalou em tom profético: “[...] o analfabeto do futuro será aquele que não sabe ler fotografia, e não o iletrado.” (Baudelaire, s.d. *apud* Benjamin, 2017, p. 70).

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 que a imagem artística precisa ser utilizada a favor da educação do olhar. O letramento imagético é fundamental para que o sujeito contemporâneo possa lançar um olhar crítico uma série de conteúdos visuais e audiovisuais guiados por um “surrealismo desregulamentado”. Esse termo é empregado por Türcke (2010, p. 51) para se referir a uma propaganda da Benetton<sup>1</sup>. Em uma de suas ações de *marketing*, a multinacional resolveu utilizar uma fotografia de Toscani, a qual retrata o terror dos conflitos entre sérvios e bósnios, para a comercialização de 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).

Com base nessas reflexões iniciais, elaboramos uma série de perguntas que são fundamentais para o presente artigo: como a imagem se insere no poema de Marília Garcia? Quais são os efeitos dessa inserção para a tradição do verso livre? Como a imagem artística pode favorecer a educação do olhar e a reflexão sobre o mundo imagético? A poesia é uma forma de resistência contra a reificação na contemporaneidade?

---

<sup>1</sup> 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).

## 1 A imagem na poesia: simultaneidade e subjetividade

Para iniciar a buscar pelas respostas às perguntas que fecharam a seção anterior, voltemos à fala mineira: “óia procê vê” (olha para você ver). Esse aparente paradoxo entre o *olhar* e o *ver*, presente na expressão regional, 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, a princípio, 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). Nesse ponto, em especial, fica evidente que a poeta aplica procedimentos técnicos e artísticos para aproximar a sua poesia das poéticas da imagem<sup>2</sup>. 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 de *Parque das Ruínas*, a poeta selecionou algumas para integrar a versão física do poema, publicada pela editora Luna Parque, a qual 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.

<sup>2</sup> A performance de *Parque das ruínas* foi publicada por Marília Garcia (2017) em seu próprio canal do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko&>.

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 (1963). Nessa obra, o poeta norte-americano tece seus versos a partir da observação de uma série de quadros pintados pelo renascentista Pieter Brueghel. Para *Landscape with Fall of Icarus*, por exemplo, Williams (1963, p. 8, tradução nossa) escreve: “um mergulho bastante despercebido / isso foi / Ícaro se afogando<sup>3</sup>”.

O segundo grupo caracteriza-se pela primazia do texto, uma vez que há “[...] uma transposição do texto à imagem; esta pressupõe o texto que a inspira: um texto, na maioria das vezes literário, se encontra na origem da imagem” (Hoek, 2006, p. 177). Para exemplificar, podemos recorrer à escultura do sacerdote *Laocoonte*, feita por um artista desconhecido ainda na época do Império Romano. De acordo com Lessing (2011, p. 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”

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*, haja vista que as imagens se entrelaçam com os versos para compor a integridade do poema. Em certo momento, por exemplo, a poeta, em busca de *ver* o lugar onde se encontra, começa a escrever “o diário sentimental da pont marie”. De acordo com o que nos é explicado ao longo da obra, esse diário poético é composto conforme o seguinte procedimento: todos os dias, Marília fotografa um mesmo local na mesma hora. A partir desses registros, ela escreve seus versos. Poderíamos até pensar que, no eixo

---

<sup>3</sup> No original: “a splash quite unnoticed/ this was/ Icarus drowning”.

composicional, há uma primazia do registro imagético. No entanto, na apresentação ao leitor, palavra e imagem aparecem na mesma página:

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”



(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 da linguagem literária com a linguagem fotográfica. De acordo com Jacques Rancière (2012, p. 20), a fotografia é capaz de produzir imagens que são “[...] 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 nos coloca diante de



a lente de quem está vendo.  
(Garcia, 2018, p. 29).

Figura 2: Capturas de tela do filme *Smoke* (1995), de Wayne Wang. No quadro inferior direito, está a imagem para a qual Paul *olha* e *vê* sua esposa.



Fonte: filme *Smoke* (1995), de Wayne Wang

O que assegura o tom ensaístico na escrita de Marília Garcia é a constante experimentação da linguagem, a contínua profusão de *testes* que impulsiona a tessitura dos versos. Starobinski (2011, p. 21, grifo do autor) afirma que “[...] o ensaio é o gênero literário mais *livre* que existe”. E é com essa liberdade de *ensaio* que *Parque das ruínas* se constrói. Não há regras bem delimitadas: os versos são livres, as palavras se dispersam nas páginas, as imagens apresentam formas e disposições diversas. Além disso, ainda de acordo com Starobinski (2011, p. 21), a escrita ensaística, desde suas origens no século XVI, preocupa-se em causar um impacto no leitor: “Escrever, para Montaigne, é ainda uma vez ensaiar, com forças sempre renovadas, num impulso sempre inaugural e espontâneo de tocar o leitor no ponto mais sensível, de forçá-lo a pensar e a sentir”. No último trecho citado do poema de Marília Garcia, o experimentalismo da escrita ensaística visita uma obra cinematográfica para propor uma reflexão que pode ser pertinente aos leitores: as imagens do mundo são plurais, modificam-se de acordo com o olhar de cada pessoa. Em outras palavras, o que eu vejo em uma fotografia não é o mesmo que o outro vê.

No decorrer do poema, Marília Garcia relata ter visto algo bastante particular e subjetivo em uma imagem do documentário *Diário (1973-1983)*, de David Perlov (2014). Em uma das páginas do poema, ela destaca a casa que morou durante a infância numa captura de tela do filme de Perlov. Assim, podemos destacar a forte ligação entre o verbal e o visual que atravessa a poética de Marília Garcia:

Figura 3: Foto da página 39 do livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia (2018)



Fonte: Garcia (2018)

A partir desses versos, podemos pensar sobre o papel da subjetividade na emancipação do sujeito leitor durante o ato da leitura. Em cada fotografia com a qual nos deparamos, há uma história. No entanto, há também um convite para construirmos sentidos particulares, nossos próprios enredos. Isso, por si só, já se configura como um ato emancipador porque nos ajuda a perceber o lugar único que cada um de nós ocupa no tempo e no espaço. Amparado por um referencial teórico bakhtiniano, Magalhães

Júnior (2010, p. 16-17) assinala que a singularidade intrasferível corresponde ao somatório das posições espaço-temporais que ocupamos ao longo da vida. Na arte, temos a oportunidade de conhecer facetas dessa singularidade a cada vez que (re)visitamos uma imagem e nos propomos a construir novos sentidos – novos caminhos que nos enriquecem a existência.

## 2 A imagem como verso em *Parque das ruínas*

Como pudemos 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 a composições que promovem uma combinação entre o discurso verbal e 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, propomos que as imagens introduzidas no texto passam por um procedimento de versificação, isto é, atuam, em certa medida, como versos de *Parque das ruínas*. A partir desse ponto, podemos dialogar sobre as contribuições da poética de Marília Garcia para a tradição do verso livre.

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 Kahn<sup>4</sup>” (Perloff, 1998, p. 86). Do final do século XIX até a contemporaneidade, o verso livre tem sido amplamente experimentado

---

<sup>4</sup> Todas as citações diretas de Marjorie Perloff (1998) são traduções nossas. No original: “translations of some of Whitman's *Leaves of Grass* by Jules Laforgue, ten of Laforgue's own free-verse poems, and further experiments by Jean Moreas, Paul Adam, and Gustave Kahn himself”

pela poesia de tradição moderna e contemporânea. Por conta disso, torna-se quase impossível elaborar uma definição satisfatória para o conceito de verso livre.

Perloff (1998, p. 86) elenca duas características básicas para versos que não se preocupam em seguir uma regularidade métrica. 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<sup>5</sup>” (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 fala. Para 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.<sup>6</sup> (Attridge, 1993 *apud* Perloff, 1998, p. 88).

No entanto, é importante ressaltar 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 e aural do poema<sup>7</sup>” (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 linearizados que não são poemas: “[...] navegar na internet é, amplamente, um processo de escaneamento no qual a linha está rapidamente substituindo o parágrafo como unidade a ser acessada<sup>8</sup>” (Perloff, 1998, p. 90).

<sup>5</sup> No original: “When the lines run all the way to the right margin, the result is prose, however “poetic.” The basic unit of free verse is thus the line.”

<sup>6</sup> No original: “Free verse is the introduction into the continuous flow of prose language, which has breaks determined entirely by syntax and sense [...].When we read prose, we ignore the fact that every now and then the line ends, and we have to shift our eyes to the beginning of the next line. We know that if the same text were printed in a different typeface, the sentences would be broken up differently with no alteration in the meaning. But in free verse, the line on the page has an integrity and function of its own.”

<sup>7</sup> No original: “the active role that white space (silence) plays in the visual and aural reception of the poem”

<sup>8</sup> No original: “surfing the Internet is largely a scanning process in which the line is rapidly replacing the paragraph as the unit to be accessed”.

Sendo assim, para nos ajudar a compreender a questão do uso da imagem como verso livre em *Parque das Ruínas*, levaremos em consideração um poema-performance de Charles Bernstein chamado “O que faz um poema ser um poema?”. Na apresentação desse poema, Bernstein ajusta uma contagem regressiva em seu 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 coisa entre as palavras. Não é a métrica. Não é a métri—” (Bernstein, 2006)<sup>9</sup>. Após sessenta segundos, o relógio apita e interrompe o discurso de Bernstein”, que, finalmente, realiza sua primeira e única afirmação: “É o momento certo (*It's the timing*)”. Com essa breve constatação, o poeta norte-americano propõe que o *timing* é o elemento central para a composição do poema. Em *O poema no tubo de ensaio*, Marília Garcia (2018) reflete, em versos, justamente sobre o supracitado poema de Bernstein:

na balança de bernstein estava de um lado o parâmetro  
(cronômetro marcando 60 segundos)  
e do outro a lista que compõe o poema

os pratos da sua balança se igualam no momento  
em que o cronômetro alcança o limite  
encerando o teste do poema  
(Garcia, 2018, p. 80).

Em *Parque das ruínas*, a inserção das imagens é sempre feita “no momento certo”. Há um *timing* composicional regido por uma condição conceitual pré-estabelecida: o ato de *olhar* o mundo e *ver* ruínas. Na primeira parte do poema, a poeta concilia seus versos com imagens que retomam o título do livro:



*é difícil olhar as coisas diretamente  
ainda mais quando estão destruídas.*

naquele momento no parque das ruínas  
percebi que temos falado muito  
essa palavra ultimamente: *ruína*

<sup>9</sup> Tradução nossa. A performance de Charles Bernstein foi publicada pelo canal Penn Arts & Science (2009). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I72KqitfrIs>. Acesso em: 11 mar. 2024.

não só na UERJ                      ou no rio  
mas em todo canto

não sabemos o que fazer  
quando tudo parece a ponto de desabar

[\*definir: ruína]

(Garcia, 2018, p. 16).

Como bem exemplifica o fragmento acima, as imagens de *Parque das ruínas* têm *timing* e, por isso, podem ser lidas como versos integrantes de um discurso verbivocovisual. Na balança de Marília Garcia, dois elementos entram em equilíbrio: a pesquisa poética sobre o ato de ver e a realização de diálogos entre linguagens estéticas. Nessa conjuntura, a poesia de Marília transcende o simples parâmetro da lienação ao estabelecer um *timing* preciso para o entrelaçamento entre verbal e visual na confecção do verso livre.

### 3 Os resistores da poesia de Marília Garcia

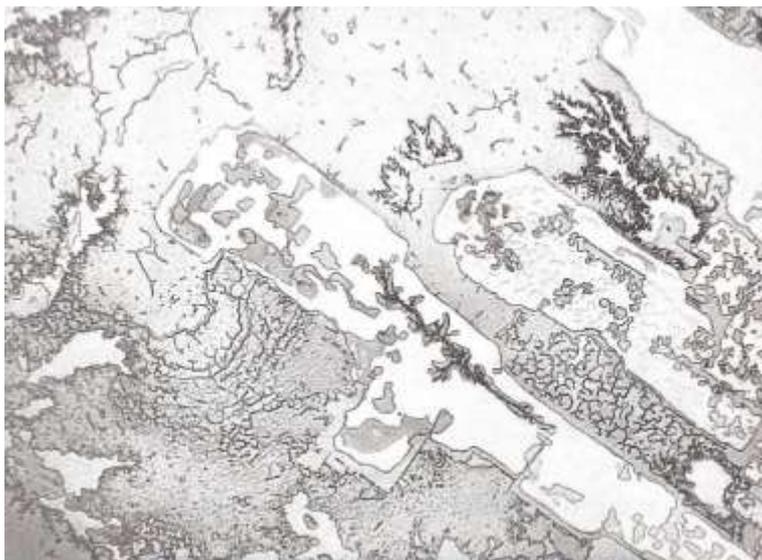
Em diálogo com o título de um ensaio de Mitchell (2017) – *O que as imagens querem?* –, iniciamos esta última seção com uma pergunta: seria possível determinar o querer das imagens presentes em *Parque das ruínas*? No referido ensaio, o pesquisador norte-americano lança um olhar antropológico para dissertar sobre as 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 artigo, as imagens selecionadas por Marília Garcia constituem recursos poéticos capazes de potencializar a proliferação de sentidos no ato da leitura. Sendo assim, o verbal e o visual contribuem igualmente para a experiência estética vivenciada pelo leitor. Somente com os versos, o poema não seria o mesmo. Fotografias,

cartazes, pinturas: tudo isso são peças fundamentais no quebra-cabeça lírico de Marília Garcia. Assim, na leitura, palavra e imagem contribuem igualmente no processo de *geração de emoções*, isto é, a experiência estética que, além de ser distinta e única para cada pessoa, sempre pode fornecer novas lentes para a observação do mundo<sup>10</sup>. 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  
“atlas temporário” pois consistem em registrar  
um pequeno instante na vida de uma lágrima  
(Garcia, 2018, p. 11).

<sup>10</sup> A emoção artística é objeto de investigação desde a Antiguidade Clássica. Em sua *Poética*, Aristóteles (2017, p. 73) destaca que o teatro promove a *catarse* das emoções “em função da compaixão e do pavor”. Em outras palavras, o autor grego defende que o expectador das tragédias se emociona por dois motivos principais: primeiro, porque se coloca no lugar do outro, daquele personagem que sofre a ira dos deuses; segundo, porque tem medo de que o destino da personagem seja o mesmo que o seu. Quanto à palavra *catarse*, é preciso fazer uma ressalva: trata-se de um vocábulo que apresenta imensa variação semântica ao longo da história da teoria da literatura. Aqui, em diálogo com Junito de Souza Brandão (1985, p. 13), esclarecemos o sentido dessa palavra no contexto da Grécia Antiga: “Catarse, *katharsis*, significa, na linguagem médica grega, de que se originou, purgação, purificação.” Assim, podemos inferir que a linguagem artística pavimenta uma via de acesso ao conhecimento pela via das emoções. Ao se emocionar diante de uma obra de arte, o sujeito pode *purificar* seus sentimentos por ter a possibilidade de se deslocar no tempo e no espaço. Para fechar essa nota, acrescentamos que, embora Aristóteles não fale especificamente do texto lírico, é possível expandir a noção de *catarse* para pensarmos sobre as emoções que transbordam durante a leitura de poesia.

Em primeiro lugar, precisamos retomar a pergunta que abre esta seção para esclarecer o seguinte ponto: seria impossível determinar o que as imagens *realmente* querem no poema de Marília Garcia. Como vimos, no pensamento de Rancière (2012), a fotografia, por exemplo, é dotada de uma dupla poética na qual, em um dos polos, situa-se uma opacidade que impossibilita o esgotamento de interpretações. Sendo assim, o objetivo de nossa pesquisa não é descrever as *funções* que as imagens desempenham em *Parque das Ruínas*, mas sim dialogar sobre os *efeitos de sentido* da inserção dessas imagens na esfera da recepção. Feita essa ressalva, propomos que o tempo de observação das imagens é um elemento-chave para a leitura da versão impressa de *Parque das Ruínas*. Isso porque, no poema, junto com os versos, os conteúdos imagéticos também participam da investigação poética sobre o ato de ver o mundo e suas representações. Com isso, fica evidente como as imagens artísticas se distanciam das imagens mercadológicas, uma vez que as primeiras solicitam investimento de tempo de apreciação e uma atitude ativa por parte do leitor, enquanto as segundas demandam consumo rápido e passivo para que, assim, possam causar uma sensação antes de caírem na obsolescência.

Com efeito, assinalamos que, por uma série de especificidades (tempo de observação, papel ativo dos leitores, entre outros), a imagem artística pode ser considerada um símbolo de resistência contra a reificação propagada pela lógica neoliberal na contemporaneidade. Após um conjunto de revoluções midiáticas, hoje, parece-nos que o letramento visual se tornou um fator incontornável para que o sujeito não se deixe ser manipulado pelos discursos desenvolvidos pelas diversas ramificações da indústria cultural.

Considerando as distâncias entre a imagem estética e a prosaica, destacamos que, de acordo com Castro e Zuin (2018, p. 23), objetos imagéticos podem ter dois tipos de efeitos sobre seus observadores, são eles: o choque imagético e o choque reflexivo. Em consonância com o pensamento de Christoph Türcke e de Walter Benjamin, Castro e Zuin (2018, p. 23) argumentam que é preciso transformar o primeiro (o choque imagético) no segundo (o choque reflexivo) “[...] a fim de que seja possível se relacionar com as imagens audiovisuais de maneira reflexiva”.

Para conversar sobre o conceito de choque imagético, consideremos o fato de que uma determinada necessidade de emissão (nas plataformas virtuais) tem ganhado contornos existencialistas na contemporaneidade, haja vista que “[...] 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 traz à tona o seguinte axioma de George Berkeley: *Esse est percipi* (ser é ser percebido). Muitas vezes refutada ao longo da história do pensamento ocidental, o filósofo alemão demonstra que a frase de Berkeley foi ressignificada com o advento dos mundos digitais. 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 tendem a entrar em descompasso<sup>11</sup>: “[...] 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 emitir atinge todos os níveis da sociedade. As empresas, por exemplo, colocam novas propagandas em circulação o tempo todo. Pessoas públicas, como políticos, precisam ser constantemente notados, pois “[...] 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 tão diferente: abster-se do uso das redes sociais é abrir mão da existência em certa medida. Nessa sociedade profundamente emissora (por isso, Türcke usa o termo *excitada*), consumimos milhares de imagens cotidianamente pelas telas de nossos computadores, celulares e outros dispositivos eletrônicos. Esse consumo excessivo de estímulos audiovisuais é responsável pelo choque imagético:

Um dos efeitos desse choque proporcionado pelos aparelhos tecnológicos seria, segundo o autor [Türcke], *uma regressão na capacidade de os indivíduos*

---

<sup>11</sup> Sobre a questão da fragmentação do sujeito, é preciso realizar uma observação: o sujeito é múltiplo e se transfigura em cada situação enunciativa. O ponto de Türcke (2010) é que, na contemporaneidade, o sujeito passa a se multiplicar em novos espaços por meio da 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, as distâncias entre o sujeito que emite e a emissões são significativas. Esse é o descompasso sobre o qual nos fala Türcke (2010).

*permanecerem concentrados*. Nesses termos, o consumo diário do choque imagético promoveria o chamado vício em estímulos audiovisuais [...] 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 nosso).

A propósito, o choque 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 que nunca tem fundo ou o catálogo de um serviço de *streaming* que nos passa a sensação de que é impossível dar conta de consumir todos aqueles filmes e séries sobre os quais as pessoas comentam quando estão conectadas. Conforme Abel, Buff e Burr (2016, p. 35), “[...] essa constante conexão com a informação através das mídias sociais pode fazer com que pessoas se sintam mal por não conseguirem acompanhar o que os outros estão dizendo, fazendo ou, até mesmo, comprando<sup>12</sup>”.

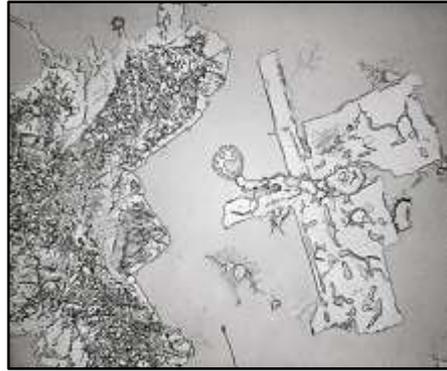
Na contramão das imagens industriais que estão associadas ao choque imagético, estão as imagens artísticas que, por não demandarem consumo desregulado e superficial, estão ligadas ao choque reflexivo. Entre outros motivos, ele é dotado de um caráter emancipatório porque transforma “[...] as imagens em imagens-pensamento, para aplicar um famoso termo benjaminiano” (Türcke, 2012, p. 13 apud Castro; Zuin, 2018, p. 28). Para melhor compreender o choque reflexivo, leiamos mais uma parte da epígrafe imagética do poema de Marília Garcia:

em “topografia das lágrimas”  
 a artista pegou uma lágrima    colocou sobre uma lâmina  
   depois pôs a lâmina  
 em um microscópio para ver  
   fez isso com mais de 100 lágrimas  
 aumentando 100 ou 400x

---

<sup>12</sup> No original: “This constant connection to information through social media can cause people to feel worse about not staying up to speed on what others are saying, doing, and even buying.”

e experimentou com lágrima próprias e alheias

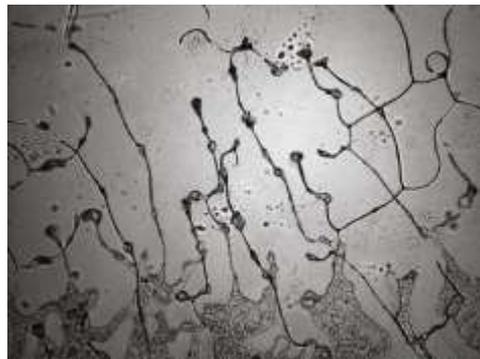


ela queria descobrir se as lágrimas de tristeza  
teriam o mesmo desenho das lágrimas de alegria

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 página seguinte, é quase inevitável que nós, leitores, paremos, por um instante, para refletir 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 são signos das emoções. É nesse ponto que 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”. O contato com uma obra artística pode nos tocar profundamente e despertar emoções simultâneas. O afloramento das emoções 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 possibilita um deslocamento para a realidade do poema. Nesse espaço artístico e reflexivo, 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 um papel fundamental na transformação do choque imagético em choque reflexivo.

Para finalizar esta seção, retornemos uma pergunta da introdução: 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 configuram uma frente de resistência contra a reificação do sujeito, 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 empresarial, 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 inferir que quanto mais submetida ao gosto mercadológico, menor é a liberdade que uma arte detém e, por conseguinte, menor é o seu potencial de promover o choque reflexivo. Em *Parque das ruínas*, Marília Garcia realiza um jogo estético experimental para pôr em prática um discurso poético que convida leitoras e leitores 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 demonstra a importância de *ver* o mundo que está ao nosso redor. Por isso, acreditamos que, mesmo que não seja de natureza empenhada, toda poesia é uma forma de resistência.

## Considerações finais

Neste artigo, partimos de um paralelo entre a expressão mineira “óia procê vê” (olha para você ver) e versos de Alberto Caeiro (o essencial é saber ver) para abordar uma questão central do poema *Parque das ruínas*, de Marília Garcia (2018): a investigação sobre o ato de *ver* o mundo e suas representações. No plano literário, categorizamos a obra em questão como um discurso misto, conforme a proposta de Hoek (2006). Na sequência, considerando o pensamento de Perloff (1998), propusemos que a impressão da imagem na página poema é um procedimento que expande o

conceito de verso livre na contemporaneidade. No plano social, amparados por TÜRCKE (2010) e CASTRO e ZUIN (2018), vimos que a imagem artística pode cumprir papel fundamental na transformação do choque imagético (associado ao consumo desenfreado de conteúdos imagéticos que circulam nas diferentes mídias) em choque reflexivo (associado à experiência estética). Em última análise, a poesia se consolida como uma forma de resistência contra a reificação, não somente porque se afasta da lógica neoliberal, mas também porque proporciona deslocamentos que nos ajudam, enquanto leitores, a (res)significar nossas relações com as imagens e com o mundo.

### 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)**, [s. l.], 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: 31 jan. 2022.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- 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](http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bernstein-What_Makes_a_Poem.html). Acesso em: 31 jan. 2022.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.
- CANAL ARTE 1. **MARÍLIA GARCIA | #Arte1Comtexto ENCONTROS LITERÁRIOS**. Youtube, 9 set. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fBEZ02Nd6cs>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- CASTRO, C. S. de; ZUIN, A. A. S. O trabalho pedagógico com imagens na contramão do choque imagético. **Devir Educação**, Lavras (MG), 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: 31 jan. 2022.

DIÁRIO (1973-1983). Direção: David Perlov. Produção de Mira Perlov. Brasil: Instituto Moreira Sales, 2014. 3 DVDS.

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

GARCIA, Marília. **parque das ruínas (versão ao vivo “tem país na paisagem?”)**. Youtube, 8 dez. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko&>. Acesso em: 31 jan. 2022.

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

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. p. 167-190.

LA JETÉE. **Direção:** Chris Marker. Produção de Anatole Dauman. França: Argos Films, 1963. 1 DVD.

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

LOUISIANA CHANNEL. **Kenneth Goldsmith Interview:** Assume no Readership. Youtube, 4 dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FAJRQJGc7DU>. Acesso em: 31 jan. 2022.

MAGALHÃES JÚNIOR, Caibar Pereira. **O conceito de exotopia em Bakhtin:** uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza. 2010. 239 f. 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: 31 jan. 2022.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? Tradução: Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 165-190.

PENN ARTS & SCIENCE. **What Makes a Poem a Poem?** Youtube, 10 set. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs>. Acesso em: 31 jan. 2022.

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. p. 86-110.

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

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

SMOKE. Direção: Wayne Wang. Produção de Greg Johnson, Peter Newman, Kenzo Horikoshi, Hisami Kuroiwa. Estados Unidos: Miramax Films, 1995. 1 DVD.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o Ensaio?. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, 2012. DOI: 10.20396/remate.v31i1-2.8636219. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219>. Acesso em: 17 ago. 2023.

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.

### **Agradecimentos**

Agradecemos à FAPEMIG pela concessão de uma bolsa de estudos para a realização desta pesquisa.

Recebido em 27/04/2023.

Aprovado em 21/09/2023.