

DO PROCESSO COMO CRIAÇÃO (notas sobre *parque das ruínas*, de Marília Garcia)

Eduardo Gonçalves

Centro Universitário da Vitória de Santo Antão (UNIVISA)

eduardo_goncalves_santos@hotmail.com

RESUMO: *Parque das ruínas* (2018), de Marília Garcia, evidencia o processo de sua criação quando, antes mesmo de impresso, existe enquanto fala, no gesto que pode ser compreendido como o de testar a recepção. Além disso, é um texto em que vozes são encaixadas para a formação de um complexo paginário crítico-criativo acerca dos modos de olhar e de ver, na acolhida, ao longo de sua estruturação, de procedimentos artísticos em múltiplas linguagens, que interrogaram as suas temporalidades e as imagens que delas foram criadas, criando outras. Por isso, para o texto que ora se apresenta, ensaia-se modos de leituras, em forma de notas, que intentam compreender como a dialética de vozes, cuidadosamente cosidas, apontam para a reflexão acerca de repensar a relação do ser derivante com os espaços, a fim de revê-los. Ao longo de desta leitura, coteja-se *parque das ruínas* com obras anteriores da poeta, como forma de compreender a abissal relação existente entre elas, uma vez que, além da existência anterior à impressão, o livro para o qual se lança o olhar teve parte de sua estrutura compactada em *Câmera lenta* (2017), imbricando-se, ainda, com o projeto poético de Garcia por meio de modos recorrentes de criar: na figuração do espaço-tempo, na reflexão sobre a criação e na produção de linguagem sobre a linguagem, ao modo da *mise en abyme*.

PALAVRAS-CHAVE: criação; processo; *Parque das ruínas*; Marília Garcia; *mise en abyme*.

ABSTRACT: *Parque das ruínas* (2018), by Marília Garcia, highlights the process of its creation when, even before been printed, it exists while speech, in a gesture that can be understood as a testing reception. In addition, it is a text in which voices are linked to the shaping of a critical-creative paginary complex about the ways of looking and seeing, in the reception, throughout its structuring, of artistic procedures, in multiple languages, that questioned their temporalities and the images issued from them, creating others. That is the reason, for the text presented here, ways of reading are rehearsed, on note forms, waited to be understood how the dialectic of voices, carefully sewn, point to the reflection about rethinking the relation of the derivative being with spaces, in order to review them. Throughout this reading, *parque das ruínas* is compared with previous works by the poet, as a way of understanding the abysmal relationship between them, since, in addition to the existence prior to printing, the book here observed was part of its structure compacted in *Câmera Lenta* (2017), also intermingling with Garcia's poetic project through recurrent ways of creating: in figurating space-time, in the reflection about the creation and in the production of language about language, as a *mise en abyme*.

KEYWORDS: creation; process; *Parque das ruínas*; Marília Garcia; *mise en abyme*.

1

*Agora, entre meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu.*
Câmara de ecos, Waly Salomão, 1993.
*escrever sobre escrever
é o futuro do escrever*
Galáxias, Haroldo de Campos, 1984.

Penso *parque das ruínas* (2018) como um “já estive aqui”: ora na passagem pelo precedente *Câmera lenta* (2017), ora nas escutas atentas à obra que se faz na voz, rompendo o limite da criação poética como ato em verso, num quase sublevar o poema para nos dizer de suas linhas. A leitura, então, torna-se ato mnemônico consciente, nas interrogativas que dizem respeito ao espaço-tempo em que li as regras dos procedimentos criativos em que se afiguram: “aqui só tenha uma regra: / todos os dias às 10h / tiro uma foto da ponte”. Estes versos, que abrem a seção *pausa* (2018: 43) da obra *Câmera lenta*, são os primeiros do “tem país na paisagem? (versão compacta)”, poema único e que divisa a obra, pondo-se entre o lugar do aqui e do ali ao mesmo tempo, e faz de imediato recordar o “sempre na minha vida tinha tentado pular etapas / apagar o meio o entre o processo” (2018: 26), versos do *parque das ruínas*.

Talvez a forma como começo esta nota seja, do ponto de vista crítico que objetiva uma verdade em si, uma linearidade pouco proveitosa, de modo que, ainda que não me seja diretamente solicitado, justifico pelo próprio procedimento de ler a obra: vou, verso-a-verso, consultar na “versão compacta” as presenças, as ausências, as recriações — é que o *parque das ruínas* nos põe diante da escritura enquanto criação abissal, apontando para obras anteriores, para a relação entre signos artísticos que rotacionam o livro e que ali entram em forma de dialética do ato criativo, na evidência de que o “eu-ali” é um ser em verdade poética, na existência pela recriações da própria produção literária, exis-

tindo e não existindo, diferindo-se da própria existência da poeta, ou mesmo da própria existência enquanto ato remanescente.

O *parque das ruínas* é um poema-ensaio, uma espécie de poema-corpo que se divide em três partes, sendo a primeira, a que desejo lançar o olhar, uma espécie de paginário poético que traz, além do estudo *Topografia das lágrimas*, da artista norte-americana Rose-Lynn Fisher, logo na abertura, como uma espécie de epígrafe, sequências de reflexões sobre o ato de criar, de olhar e de perceber os espaços. Penso, ainda, que a entrada de *Topografia das lágrimas* como epígrafe da obra cumpre a função de antecipar o que ali encontraremos: a relação de um “eu derivante” nos espaços, no apontamento de que, assim como os mapas — que são ficções geográficas dos lugares —, o *parque das ruínas* se põe como tentativa de capturar o instante, de (re)criar o momento, de modo a caber no ato (re)criativo o jogo da memória: ora se diz o que coincide com a posição do real no mundo, ora se cria um efeito de real que acaba por se tornar o real do texto. O ato de relatar o procedimento de Rose-Lynn Fisher em aumentar, *100 ou 400x*, a dimensão da lágrima seca sobre a lâmina e a entrada, mais à frente, do *Blow Up*, de Antonioni, parece querer evidenciar que importa menos a posição de verdade entre o apreendido e a paisagem factível; importa mais, conjectura minha, a posição de criação de um instante, de um ato: o de borrar a cena até se ter um objeto outro, de existência empírica, para olhá-lo, para interrogá-lo e para aproximá-lo e compreender que “essas imagens / que parecem feitas de longe / mostram algo que está muito / perto // tão perto // perto demais” (GARCIA, 2018: 13).

Como olhar, então, e ver uma obra que ora é reflexão aproximada à convenção poética, na entrada uma de voz carregada de um lirismo que parece de empréstimo ao conjunto do texto, ora é reflexão ensaística na apreciação, que diz respeito à relação criativa em posição de fazer confluir diferentes signos artísticos? À busca de um lugar comum para o meu modo de ver, elejo a voz, ou as vozes, observando que temos tanto a da poeta, em oralizações do texto antes do impresso, quanto as de referências fílmicas, plásticas e literárias que realizaram o ato ulterior de ver o espaço-tempo e de recolher dali o até então inapreensível, o ainda não

visto. Por fim, temos o que chamo de, no ato de ensaiar modos leitura, a “voz do poema”, como uma presença que rompe a aparente referencialidade e que vai à busca de *rever* o espaço, fazendo uma linha que divide parte a parte a ruína da imagem, que se pergunta o que está anterior à paisagem sulcada pelo tempo.

2 O TESTE DO ATO

Em abril de 2017, antes mesmo de ter lançado o *Câmera lenta*, Marília Garcia leu a primeira versão do *tem país na paisagem?*. Numa performance entre o ler e o recitar, como que evidenciando ser aquilo que ouvimos, ao mesmo tempo fala-ensaio poético e fala-criação literária, numa prosódia que leva consigo as escutas, que põe em lugar de verdade a enunciação ali apresentada, quando, ao fim de sua apresentação, a poeta diz que aquele trabalho intenta a exposição da experiência vivenciada na residência na França — entre os registros fotográficos e a escrituração de um diário, este na existência enquanto procedimento para a criação de alguns poemas — para registrar aqueles dias menos como paráfrase, mais como lugar da afecção, do atravessamento. Põe, então, o ato de sua apresentação como ação em parataxe, quadros sucessivos e relacionados pelas interrogações em comum: “você também estão vendo?, tem país na paisagem?, você veem alguma coisa?” (GARCIA, 2018: 50-51), versos de *parque das ruínas*.

Antes de seguir como as minhas notas, chamo a atenção para a sequência encadeada, intrinsecamente amalgamada desses gestos: o *parque das ruínas*, de 2018, traz a versão integral daquela fala, em 2017, que deveria existir apenas no ato ali. O *Câmera lenta*, também de 2017 — no segundo semestre, ao passo que a fala foi de abril —, traz uma versão compacta da seção primeira da obra de 2018 e, ao mesmo tempo, da fala de 2017. Os três nascem do diário, que não existe, em tese, para os leitores — apenas para a consulta criativa da poeta —, e das fotografias da ponte, naquele método de criar, aqui já posto. Por essa criação em cadeia, em ponto de toques e de trocas, penso ser o campo conceitual da *mise en abyme* um dos possíveis para se

pensar essa criação, que se põe sob o “signo do teste”, fazendo de suas obras uma espécie de ato em processo. O teste, aliás, assina o título do quarto livro de Marília Garcia, *um teste de resistores*, de 2014, que já apresenta a relação da escritura como figuração do ambiente e como procedimento em cadeia, em retomada e em antecipações, trazendo à obra referências fílmicas e literárias que realizam o gesto do corte, a quebra da linha que divisa as fronteiras entre obra de arte e público. Vejamos os recortes, a seguir, do poema *blind light*:

01. hoje é quarta-feira dia 27 de novembro / e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia (GARCIA, 2014: 11);
02. a hilary kaplan estava traduzindo um poema meu / e deparou com este verso / *ele fica boiando com um walkman* (GARCIA, 2014: 11);
03. o cinema hoje também é feito a partir de imagens fixas / mas são usadas 24 imagens por segundo / o que produz a ilusão de movimento (GARCIA, 2014: 19);
04. nesse momento ferdinand se vira / olhando para trás na direção da câmera / e diz — estão vendo / ela só pensa em se divertir / marianne se vira também olhando para trás / na direção da câmera / e pergunta para ele — *com quem você está falando?* / *ao que ele responde* — com o espectador (GARCIA, 2014: 14);
05. em 1925 oswald de andrade recortou / cartas e anotações de cronistas e viajantes portugueses / para escrever sua poesia pau-brasil (GARCIA, 2014: 21).

No primeiro recorte, por exemplo, temos a ação de alocar o leitor nos espaços, como em o *parque das ruínas*, que se inicia com a posição geográfica daquela voz que circula o poema e nos põe em interrogação com relação a quem ali fala: será a poeta? Será aquilo, assim, uma espécie de escritura de memória, o diário que tenta trazer à tona o momento tal qual vivenciado? Além disso, nos recortes 2, 4 e 5 temos a presença de duas constantes nas obras de Marília Garcia: (1) a reflexão

sobre a tradução enquanto elemento de criação genuína; (2) a entrada de elementos da arte que confluem para o gesto da ruptura, da colagem, da parataxe. O caso que me chama atenção — e me faz pensar na ação poética de Garcia mais como projeto, menos como obra em si — é o recorte 3, quando, às voltas com o livro de 2017, *Câmera lenta* — imagem prenunciada em um poema de *20 poemas para o seu walkman* (2007) —, temos os versos “o cinema é 24 vezes / a verdade por segundo” (2017: 19), num eco abissal que me permite pensar na natureza empírica dessa ação de refletir a obra em um conjunto, no jogo de espelhos que, segundo Dällenbach (1991), referenda a conceitualização do procedimento em *mise en abyme* como

01. Órgão pelo qual a obra se volta sobre si mesma, a *mise en abyme* se manifesta como modalidade de *reflexo*.
02. Sua propriedade essencial consiste em ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra.
03. Evocada mediante exemplos tomadas de diferentes âmbitos, constitui uma realidade estrutural que não é exclusiva nem do relato literário nem da literatura em si. (DÄLLENBACH, 1991: 15).

Assim, além da natureza intrínseca da *mise en abyme* enquanto fenômeno realizável, para além da memória metafísica que a palavra abismo porta (DÄLLENBACH, 1991), podemos pensar na natureza seguindo o referencial de Anker e Dällenbach (1975), genuinamente a intersemiótica do conceito, uma vez pensarmos que a ocorrência, que nasce na produção e na reflexão acerca do literário, tomou lugares em procedimentos artísticos como o cinema, as artes plásticas, o teatro e, mais recentemente, na ampliação possibilitada pelas novas tecnologias, no uso do ciberespaço para a criação artística. Nesse sentido, quando pensamos que o *parque das ruínas*, antes de sua natureza impressa, foi uma fala, logo depois, veiculada ao canal da Casa de Rui Barbosa, chegamos à potência do tecnológico enquanto materialidade que possibilita o amplo alcance no fazer com que o público, para além daquele presente no ciclo de palestras, percebesse a ação do

“testar” a própria recepção, por meio de uma apresentação que, salvo algumas mudanças, é integrada à primeira parte da obra.

A própria entrada da poeta, como uma voz que porta a enunciação do texto, é um procedimento que pode nos remeter ao interno e ao externo da obra, rompendo com o movimento de pensar na verdade do ato narrado em si, pondo-nos diante de um acontecimento textual que problematiza os limites, que se afigura no ato *moebiano* de pensar a ação a partir da posição em que o observador ocupa (NINO, 2016). Assim, a voz que ensaio é a da poeta, que nos diz:

queria fazer este diário para tentar
entender alguma coisa
e eu fiquei me perguntando
é possível ver este lugar?
não queria ver algo além mas o próprio lugar
talvez com a foto pudesse recortar o instante
um fotograma (GARCIA, 2018: 16)

Esta voz está em paralelo ao ato de Pistoletto, anotado em Anker e Dällenbach (1975), de se fotografar

[...] diante de uma de suas obras, onde ele se encontra já representado, [de modo que] acrescenta um duplo autorretrato a esta e empurra ao extremo o jogo de trocas ambíguas entre o exterior e o interior. O artista está presente em sua obra, faz parte desta (ANKER, DÄLLENBACH, 1975: 6).

É como um “testar” o poema, enquanto ele se faz. É como, arrisco dizer, testar a criação e a própria recepção, para evidenciar que o campo da memória, em sua vastidão, é o lugar do constante movimento, posto que, lendo verso a verso, no contraponto que põe a página como quadros para testar a vista, temos:

Ora, se a posição do “eu” que atravessa o texto se altera, a percepção do lugar, naturalmente, é alterada. Não importa, assim, se

são 124 passos ou 115 passos, se a verdade mora nesse ou naquele gesto. Importa, na verdade, interrogar o lugar da inscrição de cada verso: em “lentidão”, os passos aumentam, a deriva de quem nos conta é outra, marcada por uma pontuação que, inclusive, solicita ao leitor intervalos maiores, no momento da leitura que, para passar de um verso a outro, pede a contemplação no jogo de “câmera lenta”. Na escritura do diário, penso, importa menos a assertividade quanto aos passos, mais a apreensão do lugar, o movimento em si, de modo que a própria ausência da pontuação nos versos de *parque das ruínas* parece-me sugerir a apreensão do instante mais como imagem em ondulação, menos como registro factível. O reflexo de *parque das ruínas*, quando observado em paralelo com o de *Câmera lenta*, em sua seção “pausa”, é de uma ampliação, possibilitada pela natureza daquele em se apresentar como uma espécie de diário para criação. Quando, no entanto, observado no conjunto das obras de Marília Garcia, *parque das ruínas* parece refletir uma relação de infinitude, neste que, além de jogo de memória, é jogo de percepção, estreitando e lembrando, por lampejos mínimos, versos, referências e gestos criativos precedentes. O “já estive aqui” do *parque das ruínas* é, ainda, um já estive ali: já li esse verso com prosódia assemelhada, já percebi essa referência em uso genuíno do partir dela para criar uma espécie de poética do contínuo, em som e em corte.

Nesse sentido, esta nota é uma forma de dizer que, a contrapelo da obra encerrada, existem outras que se põem como obra em processo, na altruísta entrega ao leitor de suas modificações, de suas alterações. Não me parece, no entanto, ser o caso de interrogar a gênese do texto e conjecturar os motivos da mudança. Parece-me mais interessante compreender a mudança como uma necessidade da matéria, do momento e da recepção, como se o texto, em suas linhas performáticas, impossibilitasse a repetição: em cada momento, um movimento, um modo de se apresentar. Corroboro com a anotação de Joana Matos Frias (2018: 94, *grifos da autora*), no posfácio ao *parque das ruínas*, quando ela nos diz ser essa uma obra que nos pede “[...] uma *ética da atenção* praticada através de inúmeros ‘modos de olhar e ver’ que confrontam as várias formas de desaparecimento e destruição, de ausência e de distância, de derrota e de ruína”.

A “ruína”, aliás, este signo tão nosso, *punctum* do texto, diz da memória e diz da matéria: a paisagem, quando posta sob o signo da reminiscência, é natureza sulcada, atravessada pelo modo de ver, de olhar e de dizer de formas tão distintas, na ideia da imagem enquanto potência.

3 DA CRIAÇÃO COMO CRÍTICA

Octavio Paz (2013: 263), em seu *Signos em rotação*, para falar da poesia moderna, diz que esta é o “poema da poesia”. Walter Benjamin (2015: 206), por seu turno, no *Revisor de livros juramentados*, diz que o leitor contemporâneo, antes de “[...] abrir um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo”. Cabe, entre as duas considerações, um contínuo que não nos permite dizer com clareza em que ponto a atuação moderna diverge da contemporânea, no ato de fazer convergir a diferença e de trazer à obra referências de lugares distintos da criação. Se a criação moderna é o gesto de fazer convergir signos distintos na página — que não é “[...] outra coisa senão representação do espaço real onde a palavra se desdobra, torna-se uma extensão animada, em perpétua comunicação com o ritmo do poema”, de modo que “mais que conter a escrita pode-se dizer que ela mesma tende a ser uma escrita” (PAZ, 2013: 287) —, e a ação contemporânea, no vislumbre de Benjamin, é a de apresentar o livro como elemento inteiramente outro, de forma que a página assemelha-se a um museu, em que momento “entre” podemos conceber a atuação de Marília Garcia? Sem objetivar chegar a uma categorização para o modo de contemporâneo que a poeta mobiliza, penso a sua produção entre as perspectivas supracitadas: ora no fazer do poema uma ação sobre o poema, ora de fazer da obra uma constante para figurar as “outridades” de sua criação, posto que cada entrada parece reforçar a prática moderna de compreender a criação como crítica, numa espécie de continuidade antropofágica que

busca nas temporalidades distintas aquilo que, para o conjunto do texto em projeto, aloca-se em voz semelhante.

O *parque das ruínas*, logo em seu início, põe-nos no lugar do testar a memória e de nos fazer pensar na potência do “ver” por meio dos “atlas temporários”, em recortes distintos de lâminas de lágrimas advindas de sentimentos como a tristeza e a alegria, além das lágrimas recolhidas de pessoas que choraram a partida, de pessoas que nasceram. A lâmina de lágrimas apresento a seguir:

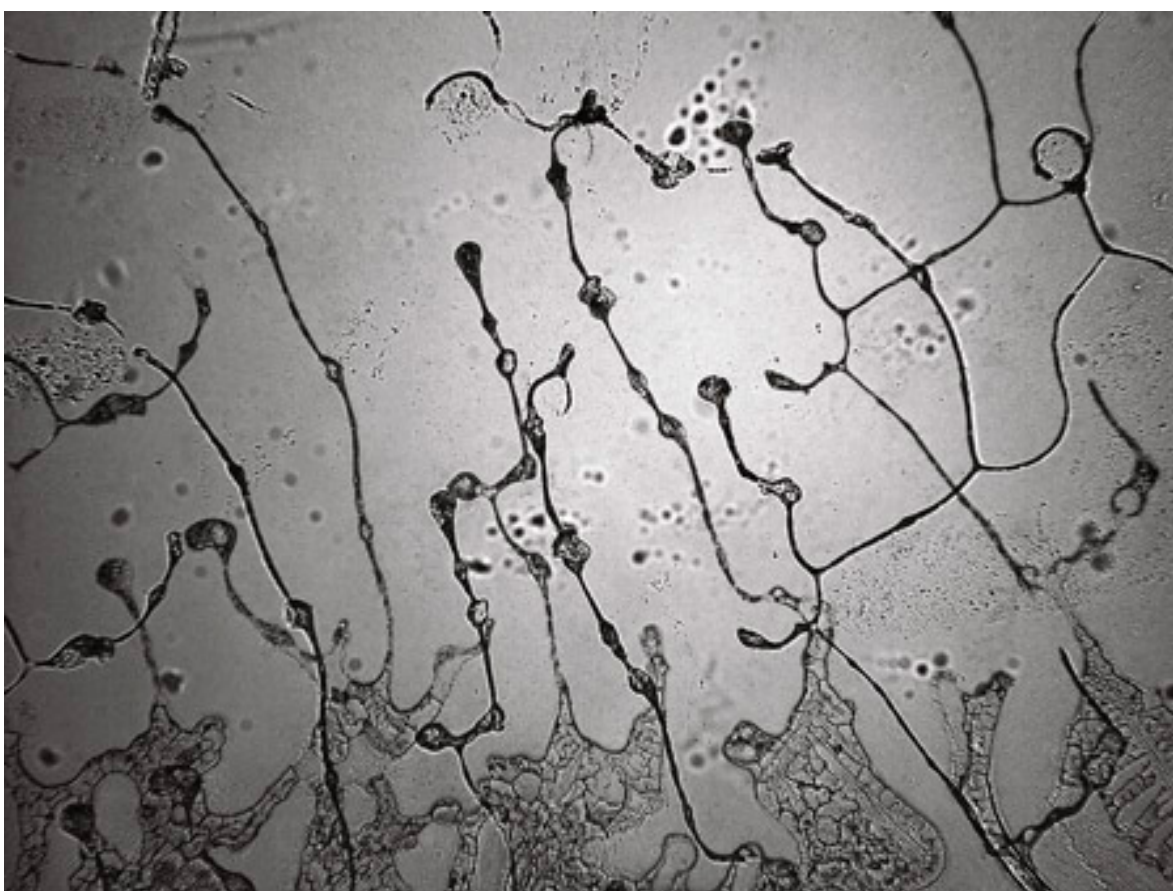


IMAGEM 1 – FOTOGRAFIA DE *THE TOPOGRAPHY OF TEARS*.

FONTE: *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018: 12).

É a terceira fotografia do conjunto, intitulada por Rose-Lynn Fisher de “Lágrimas dos que anseiam por libertação”. Faz-me pensar na topografia das lágrimas, de modo que sigo a leitura, entre imagens de lágrimas e apreciações que, ainda que corta-

das em verso, parecem uma écfrase ao trabalho da artista americana, uma vez que trazem blocos de versos como:

são “atlas temporários”
 que registram um instante da vida das lágrimas
 rose-lynn fisher viu que as lágrimas
 têm uma linguagem própria
 para cada sentimento
 o trabalho está disponível no seu site
<http://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>
 (GARCIA, 2018: 13)

A epígrafe em imagens, momento “um” para a figuração do espaço e do modo de ver, é seguida por algumas outras ações que, de certa forma, buscaram captar espaços. Segue-se a essa o procedimento empreendido por Debret, na “Primeira missão artística francesa”, para ver do cotidiano aquilo que escapava aos olhos de quem naturalizou aquela realidade. O gesto de Debret, nas apreciações, ao modo da écfrase, realizadas por Marília Garcia, não é apenas o de pintar o que está ali, é o de interrogar o que não se vê de forma direta, é lançar à paisagem uma lacuna, uma tela em branco:

o brasil tinha virado o centro do reino de Portugal
 e debret chega aqui como pintor histórico
 com a função de testemunhar
 ele olha e vê:
 []
 (GARCIA, 2018: 19)

A poeta recolhe, inicialmente, quadros pitorescos, como o mamão e o peixe-galo, caricatura de Dom João, até que segue para a passagem entre o instante das coisas e o instante dos espaços, na conclusão de que o pintor francês realizou “um trabalho de cronista”. A seção é encerrada com a uma fotografia da poeta:



IMAGEM 2 - FOTOGRAFIA DE PONT MARIE. FONTE: PARQUE DAS RUÍNAS (2018: 12).

Já na seção seguinte, vemos nascer o “diário sentimental da pont marie”, no especular movimento de, dentro da obra, escrever outra obra. O diário é justificado pela necessidade de “contar uma experiência / de olhar e ver”. Trata-se de uma experiência também de cronista que, partindo das fotos, olhava o que se via na reconstrução daquele real, na ressignificação da paisagem — ao modo de Georges Perec, outra referência recolhida e que realizou o procedimento de rever o cotidiano.

georges perec define uma categoria

que ele chama de *infraordinário*:

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias

O banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário

O *infraordinário*

O barulho de fundo o hábito

— como perceber todas essas coisas?

como abordar e descrever aquilo que de fato preenche a nossa vida?”
(GARCIA, 2018: 27)

Ao fim, as entradas de Debret e Perec, postos em justaposição dialética, reforçam a coesão do projeto que, só na seção três, afigura-se enquanto diário — que não existiria para o leitor: a busca por uma forma de revisitar os lugares e de lançar para eles retratos, formas de criação que evidenciassem o ainda não visto. Mas como ver algo novo, quando a nossa relação com os espaços é tão mediada por imagens preexistentes desses espaços, quando esses já existem para nós em registros visuais diversos, antes mesmo de lá chegarmos?

Quando, então, vejo os quadros de Debret e as sequências de falas sobre eles, dizendo, quase em informações enciclopédicas, o que vemos; e quando leio sobre o conceito de *infraordinário*, de Perec, sumarizado em versos e, mais à frente, as entradas de *Smoke* — criação ao modo ora de uma sinopse, ora de apreciações acerca da repetição fotográfica do mesmo espaço — e de *Blow up*, seguindo-se o mesmo procedimento de ora comentar resumidamente, ora refletir acerca do que se “vê” enquanto a paisagem em si some — aqui, ainda, somam-se às referências as anotações que Ricardo Piglia faz de uma fotografia de Borges aproximando tanto a página do rosto: Borges quase cego, numa quase luta entre “olhar” e “ver”; e a performance de Valére Novarina, que realiza o oposto de Borges e afasta tanto o livro que perde o texto, restando apenas o todo das páginas, o que não se veria se próxima —, penso inicialmente numa relação tautológica entre as obras recolhidas e a nossa própria experiência. Recorro, inclusive, ao uso da expressão em Foucault (2008), em suas análises de *Traição das imagens*, de Magritte, a fim de procurar entender como ali há o desfalecimento da tautologia, como o quadro desfaz o caligrama e lança ao leitor a possibilidade de refletir duplamente sobre as linguagens, como ali palavras e imagens formam um todo em tela e como a palavra é reconstituída em ideograma. Volto ao diário que leio, essa obra porosa, essencialmente intersemiótica, e me permito a reflexão de que o que se lê é exatamente a dupla-busca

para tirar dos espaços a relação de ver, de rever e de “transver”, desautomatizando o gesto de olhar; me lembro, ainda, de um poema de Waly Salomão:



IMAGEM 3 - FOTOGRAFIA DE POEMA “MOSQUITO EXTRAORDINÁRIO” (1983).

O poeta é visto como esse *ser* que está à busca do extraordinário, da percepção dos espaços, menos como eles são olhados e mais como eles são vistos, no signo do subjetivo: “é preciso *transver* o mundo” (BARROS, 2000: 75, grifo nosso), verso de *Livro sobre o nada*, de Manoel de Barros.

Em seu paginário crítico-poético, Marília Garcia recolhe modos de nos lançar à reflexão sobre maneiras de lidar com os espaços, de perceber os espaços e de nos fazer compreender que a ação de ver implica a de ser visto. Portanto, “devemos fechar os olhos quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 31, grifos do autor), ou seja, devemos compreender no amálgama entre o espaço e o sujeito, na constituição entre a paisagem e o ser derivante, na percepção quase indistinta de que as nossas ações no mundo são fruto de um atravessamento espaço-temporal. Isto eu digo quando, citando as duas últimas referências fílmicas para a sua criação, a

poeta menciona o documentário de Harum Farocki, *Imagens do mundo e inscrições da guerra* — em que, anos depois, as fotografias aéreas, feitas por soldados estadunidenses, do que se parecia ser uma fábrica de borracha, revelam um campo de Auschwitz:

depois quando começam a ver
as fotografias com outros olhos
algo aparece:
uma verdade que ainda não existia
 aparição fantasma



neste caso
precisam de uma distância temporal
para ler
(GARCIA, 2018: 34)

Ela também menciona o diário de David Perlov, em que o registro cotidiano de uma década parece recalcar o extraordinário, representando a passagem do tempo e os registros dos espaços. Na seção 12, no entanto, todas as referências de ver o *infraordinário*, o espaço e o tempo em sua ordem natural, são sublimados em extraordinários, naquilo que podemos pensar como a ação

do *rever*, e o próprio diário de Perlov toca o “diário sentimental da pont marie”, quando a casa da infância da poeta é filmada, na passagem do artista pelo Rio de Janeiro, no bairro de Santa Teresa. Aqui, então, quando a escrita do diário começa a tocar aquilo que poderíamos chamar de “vida privada da persona que a escreve”, temos uma pausa e as três seções seguintes, exatamente aquelas que não fazem parte do “diário sentimental”, iniciam o processo de falar de uma memória da vida da poeta, e como essa memória toca aquele período de sua criação.

Antes de falar de uma memória de família, ilustrada por uma fotografia em preto e branco, e de contar como a sua mãe narrava a história do não ir de seu avô à Segunda Guerra, a poeta recorta comentários que as suas apresentações, as que ela lia exatamente o texto que leio, gerava. Uma das inquietações recortadas diz do caráter demasiado ilustrativo do texto e se encerra com estes versos: “qual a relação das imagens / com o texto?” (2018: 40). Naturalmente, a nossa relação com o mundo, e com os textos que o constituem, faz-nos repelir a noção de sentido das imagens: somos circulados por elas e não nos perguntamos o que elas significam, não nos interrogamos quanto à sua natureza, muitas vezes, não a vemos: somos por elas olhados. Parar e refletir sobre a relação entre textos, o verbal e o visual, é como possibilitar uma melhor compreensão do mundo, como ver o mundo por lentes que enxergam as naturezas híbridas de nossa produção, de modo que compreendo, ainda, o *parque das ruínas* como um texto que, ao capturar a duplicidade do caos no mundo por meio da ação da memória, campo vasto e fadado ao arruinação das imagens, desvela o caos e, de certo modo, organiza-o. Assim, “o mundo tornou-se um caos, mas o livro permanece imagem do mundo, caos-mos-radícula em vez de cosmos-raiz” (DELEUZE; GUATARRI, 2016: 16); isto é, a fragmentação da obra, a sua natureza de imbricamento “entre” linguagens é a forma encontrada para fazer dialogarem as memórias de uma experiência criativa com as relações de recepção daqueles que ouviram o “diário”, antes de sua forma em livro. Este que, por sua vez, faz tocar a memória da residência na França com as memórias de uma vida privada, na troca de correspondências e de postais entre parentes da poeta e de pessoas outras que ela

descobre folheando outros postais que, a contrapelo das mensagens de amor, figuram imagens de ruínas das cidades destruídas pela guerra.

O ano é 2015, o dia é 7 de fevereiro. O “diário sentimental da pont marie” começou a ser escrito em 1 de janeiro daquele ano e a busca por evidências do atentado ao Charlie Hebdo começa: os registros fotográficos de um mês antes são vistos, nada se encontra, além do *infraordinário* da ponte com pessoas passando. O ano 2015 é o ano da ruína também no Brasil, no Rio de Janeiro, isto a seção 16 de *parque das ruínas* registra. Agora, ao rever os espaços, temos um convite a rever o tempo: quando algo ocorre, em que lugar ele se põe? O quadro de Paul Klee e o adágio andino, que diz que o passado está à nossa frente, entram na seção última como forma de costurar as relações entre as noções de espaço e de tempo, a fim de dizer que o passado, constituição de variados “agoras”, é a temporalidade que se põe como lugar da certeza e da busca para interrogar o futuro, uma incógnita. Escrevo estas linhas em 6 de julho de 2020, o ano da suspensão do futuro, e me ponho a refletir sobre o tempo e como sucessões de ruínas nos fizeram chegar aqui. Não posso deixar de citar o emblema benjaminiano que fala do Anjo da História que vê o mundo a contrapelo de nossa visão:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés (BENJAMIN, 1987: 222).

A partir de Benjamin e de Garcia, podemos pensar no passado como uma presença do aqui-agora, um fantasma que circula nos espaços, evidenciado em ruínas. Em síntese, “[...] o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 151). Se o presente é uma emergência, precisamos pensá-lo por meio de ações que revisitem os espaços e que busquem dele a essência, aqui nomeada como o “extraordinário”. A criação crí-

tica de Marília Garcia é mais que uma súmula de referências, são recortes de obras que, ao longo da história, pensaram o tempo e os espaços, potencializaram as suas criações como notas de um fazer ver, lançando ao futuro elementos da cultura dotados de capacidade de interrogar a própria história. A história, aliás, é um jogo de poder: precisamos pensar nas narrativas em suas lacunas, a fim de vermos o que não se mostra.

4 A VOZ DO POEMA

Enquanto pensava esta nota, sua necessidade, sua relevância, lembrei de um procedimento recorrente em *20 poemas para o seu walkman* (2016: 53)⁰¹. Lá, com certa frequência, deparamo-nos com poemas em dupla-voz: ora temos aquela que encaideia as cenas, ora aquela que rompe a ordem do poema para a inserção de novas imagens, de observações e de interrogações. Recorto, para efeito de exemplificação, a parte I do poema “classificação da secura”:

agora já é quase amanhã mas queria
dizer apenas que é muito
tarde: acrescentar quatro horas ao relógio
indica que já é depois. lá é sempre
depois. parecia um nome
italiano com aquele som ecoando e a
resposta em outra língua mostrava
a cor das linhas, “é lilás”, para
não dizer algo preciso
para não terminar: *com ela*
saio cedo todos dias. fico de
vez em quando escondido
no porto. tomarei
o transmediterrâneo e comerei

01 Obra de 2007, aqui citada a partir da segunda edição, de 2016.

calçots,
até chegar o instante antes
do instante, momento em que vê o relógio
 e diz: *não*. já conhece todos os erros
 do sistema e a retina derretendo
 sempre que levanta
 para sair dali.
 (precisão é o retângulo do degrau
 Inferior)
 GARCIA, 2016: 53)

Se no poema lido observamos a passagem entre vozes por meio da marcação tipográfica em *itálico*, na leitura de uma espécie de voz *over* para contar a sua própria ação rememorando o poético enquanto atuação lírica que fala de si, em *parque das ruínas*, por sua escritura de caráter memorialístico, na inserção do diário em suas páginas, temos a presença de uma referencialidade marcante que diz do tempo e do espaço. No entanto, ao longo da escritura ao modo do diário, somos surpreendidos com a especular entrada de uma voz que ainda não disse, como lampejos poéticos para inserir na obra versos que potencializam a nossa relação com o próprio texto, fazendo-nos lembrar que o lido é criação poética em linguagem que desautomatiza, inclusive, a recepção leitora para a definição do que é literário. Essa voz, em *parque das ruínas*, diferente das obras anteriores, divide espaço com o *itálico* das vozes que são alocadas ali para a constituição de um texto que se põe como lugar para a reflexão acerca do olhar e do ver. Temos, nessas inscrições líricas, construções como: “é difícil olhar as coisas diretamente / ainda mais quando estão destruídas” (2018: 16). No conjunto de imagens em que elas se inserem, quase que na autonomia de refletir as linhas anteriores, temos a sequência narrada entre a memória do convite para a produção do texto que lemos e a própria lembrança do período em que a UERJ, instituição profundamente marcada pela crise econômica que se iniciou no Rio de Janeiro e tomou todo o país de 2015 em diante, era o lugar que abrigava o trânsito de estudantes, dentre os quais a poeta, que se insere por meio

da reminiscência de seu período de aulas. A passagem é marcada pelos espaços Chácara do Céu e Parque das ruínas. Este último é o lugar onde a poeta estava quando o e-mail convite chegou. As palavras “céu” e “ruína” recebem destaques ao longo das linhas, como forma, penso, de dizer que do funcionamento pleno, daquela que cumpria a função formativa, restava, naquele momento e quase agora, apenas a memória. Ainda que o prédio esteja lá, aparentemente intacto, a ruína de sua existência é uma potência que, com o passar dos dias, tomaria corpo empírico.

A palavra “ruína” deixou inclusive de ser uma espécie de imagem remota para se consolidar enquanto imagem do agora, no arruinamento institucional que, pouco a pouco, contamina toda a existência física: a ruína do país que sofre com rupturas diversas, passando do alegórico “céu” para o percebido *parque das ruínas*. De certo modo, penso em *parque das ruínas* como uma obra que tenta rever aquele período, e também ver este, a contrapelo da narrativa corrente e em parte das produções de imagens, que dizem: tudo está normal, o país tem todas as suas instituições em pleno funcionamento e tudo vai bem, apesar de termos derrubado a voz divergente. O segundo conjunto de versos, dessa voz “entre”, me ajuda a pensar dessa forma:

(se a gente começa a escrever anotar
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?)
(GARCIA, M. 2018: 23)

Nomeadas, as coisas se inscrevem na história e se lançam como disputa narrativa de um dado evento. Se não tivéssemos a passagem do pitoresco em frutas e animais, em Debret, por exemplo, para as cenas da exploração escravista do período colonial, não teríamos a incontestável evidência dos mecanismos de violência que foram aqueles dias, de modo que, talvez, a narrativa atenuadora e negacionista da história, para o afago inconsciente da herança daqueles dias na estrutura atual da sociedade, fosse dotada de força e chegasse ao absurdo de ser posta como a verdade absoluta (como o é

para alguns). A arte, em toda a sua dimensão, põe em dialética a potência monumental das linguagens e a apreensão do tempo, inscrevendo-se na história por meio da duplicidade entre ação criadora e ação documental; logo, é preciso que se diga sobre o tempo para que os dizeres correntes sejam repensados, para que as imagens existentes sejam revisitadas, olhadas e vistas.

Isso, a seção 4, início do “diário sentimental da pont marie”, acaba por reforçar, quando, entre recortes de informações enciclopédicas daquele monumento e a descrição do procedimento da poeta para rever aquele lugar, é atravessada por versos que apontam para a imprecisão dos registros e para ação de ser aquilo uma expedição diferente daquelas em que se sabe relativamente o que se busca, pois o que se evidencia em imagens é o que seria posto para revisionamentos: “o lugar faz parte da experiência / e do acontecimento” (2018: 26). Estes são os versos na seção 5, como forma de dizer que o lugar se mostra por imagens distintas daquelas já conhecidas — como em *Smoke*, em que uma das fotos revela a existência de alguém que ainda não existia para quem a vê. Logo, mais do que ver o lugar, esses lampejos líricos e marcados em itálicos nos remetem a como vê-los, compreendendo que a prática de sempre ocupá-los precisa ser substituídas pela ação de vivê-los, de desautomatizá-los, de aproximar o olho na compreensão de que a nossa relação com o visual é mediada pelo distanciamento. Mas, vez ou outra, é preciso distanciar o olhar, de forma consciente, para ter a visão do todo: construir imagens sobre as imagens, linguagem sobre linguagem.

Apesar desse indicativo pedagógico que faço, destaco que não há uma relação direta, ao longo da obra, que aponte para o revisionamento dos lugares. É na sutileza e até na ação oposta em que isso se inscreve, fazendo-nos ler o que fazer a partir do que é feito, como nos três últimos versos da seção 7: “faço o mesmo trajeto todos os dias / e a rotina produz uma única imagem/ do que acontece” (2018: 30). A entrada dessa voz que porta uma subjetividade lírica chega até ao poema intitulado “despedida”, quando a história do fantasma da Pont Marie é apresentada numa guinada fabular ao modo de fazer se encontrar o referencial e a criação, no uso da sequência de quatro fotografias que captam o movimento de ida de uma mulher — o fantasma da ponte que ali se inscreveu quando

morreu de frio à espera por seu amante: “olho para a esquina em busca do espectro dela / e não vejo vocês veem alguma coisa?” (2018: 50), seguindo-se com a interrogativa “*tem país na paisagem?*”, que intitula a versão compacta do poema, presente no *Câmera lenta*. As cenas da mulher caminhando até sumir potencializam a ideia da fotografia enquanto deslumbre e mistério, enquanto elemento gerador do real, além de tornarem a apreensão de um instante em ato irrepetível e intrinsecamente marcado pelo signo da ausência; ou, como nos diz Susan Sontag (1983: 18):

A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. (SONTAG, 1983: 18).

Logo, o fantasma, em Garcia, que encerra as páginas da primeira seção da obra de mesmo nome do conjunto do texto, faz-nos vê-lo como algo criado em intersecção com a história não oficial. A lenda em torno daquela ponte pode, por meio da organização narrativa e da ilustração visual, tomar ares de verdade, pois a verdade é uma questão de comprovação que, muitas vezes, flerta com o ficcional. Inclusive, a dita história oficial, que tomou legitimidade conceitual, é forjada por pequenos quadros pintados pelos vencedores, ao modo benjaminiano.

Ao fim, podemos lançar as seguintes interrogativas: qual a verdade acerca dos fatos que marcaram o Brasil e a França no ano de 2015? Que país podemos ver quando retratada as suas paisagens? A voz que corta o poema desvela a profundidade de suas escrituras: lança-nos ao momento de questionar o que se apresenta como cena cotidiana, enfaticamente repetida até se tornar real. É preciso olhar as coisas e buscar vê-las, para delas tirar o véu que anuvia as nossas percepções.

5 DO FIM ENQUANTO INÍCIO

Ler o conjunto de textos de Marília Garcia é um teste de memória, de modo que podemos pensar num projeto poético cuidadoso e lançado como um “contínuo descontínuo”: cada obra, mais do que tocar na anterior, imbrica-se com ela, cria uma sensação de leitura especular. Desfaz-se, por assim dizer, o lugar da reflexão, do abismo, enquanto potência metafísica, e podemos perceber o acontecimento de obras dentro de obras, de textos dentro de textos, de vozes que chamam outras vozes e fazem da obra um paginário entre a crítica e a criação. A poeta, quando se afigura no texto, numa espécie de corpo em transe, lança formas de se perguntar menos da verdade daquele acontecimento, mais do porquê daquela entrada, fazendo-se persona de uma crônica cortada em verso e desfazendo a imagem anteriormente estruturada. É uma relação plena de rever, de desestruturar e de conceber a criação como gesto que não se encerra.

Além disso, é uma relação de linguagem e de problematização com a própria linguagem; afinal, o que define um texto enquanto literário, ou um poema enquanto poema? Quais os limites entre a linguagem cotidiana e a linguagem poética, entre a criação do mundo e o mundo criado? Ler *parque das ruínas* é um “já estive aqui”, sim, porque já estive ali, no seu antecessor, e já ouvi o livro antes de ser uma edição impressa. A linguagem sobre a linguagem, o livro sobre o livro e as imagens sobre as imagens constituem, em meu modo de serem lidas, a síntese geracional da poesia de Garcia. Apesar disso, não existe a repetição da forma, existe a ênfase do gesto criativo: é uma poética em processo, em trânsito e que traz vozes para dizer que o movimento do poema é o movimento do mundo. Como querer outra obra quando nos encontramos em ruínas? Não intento aqui a verdade crítica, ensaio modos de ler e de experienciar *parque das ruínas* no conjunto que o possibilita, de modo que se o ver parece ser o convite indiretamente lançado, o ouvir é uma urgência de leitura: ouçamos, pois, as vozes que vêm do poema, lancemos para elas atentas escutas.

REFERÊNCIAS

ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A reflexão especular na pintura e literatura recentes, Tradução: Maria do Carmo Nino, **Art. Internacional**, vol. XIX/2, fevereiro 1975.

BENJAMIN, WALTER. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

----- . **Revisor de livros juramentados**. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. (org.). **Mallarmé**. Tradução Haroldo de Campos e Flávio Kothe. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. Publicado originalmente em 1926.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Tradução Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Rizoma**. Tradução: Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FISHER, Rose-Lynn. **The topography of tears**. Disponível em: <http://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>. Acesso em: 12 de jul. 2020.

FRIAS, Joana Matos. Apesar das ruínas, testar a memória. In: GARCIA, Marília. **parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2016.

_____. **um teste de resistores.** Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2014.

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

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

_____. **tem país na paisagem?** Cultura Brasileira Hoje: Diálogos. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=CG=-nTXq9SEk&t=3455s>. Acesso em: 12 de jul. 2020.

NINO, Maria do Carmo. **American Splendor:** uma estrutura moebiana. Revista de Letras, v. 1, n. 35, 11. 2016.

PAZ, Octávio. Os signos em rotação. *In:* _____. **O arco e a lira.** São Paulo: Cosac Naify, 2013. Na tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.