


A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia

The Cinematic Awareness in the Poetry of Marília Garcia

Autoria: Yasmin Bidim Pereira dos Santos

 <https://orcid.org/0000-0003-0726-5581>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180065>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180065>

Recebido em: 17/12/2020. Aprovado em: 16/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

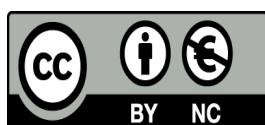
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

SANTOS, Yasmin Bidim Pereira dos. A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 388-409, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180065>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180065>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a consciência cinematográfica na poesia de marília garcia

The Cinematic Awareness in the Poetry of Marília Garcia

Yasmin Bidim Pereira dos Santos¹

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180065>

¹ Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É poeta, pesquisadora, artista multimídia e produtora cultural. E-mail: yasminbidim@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0726-5581>.

Resumo

Este artigo parte do conceito deleuziano de imagem-movimento para pensar a obra da poeta brasileira Marília Garcia. Parte-se do princípio que o cinema, enquanto arte industrial, trouxe um novo paradigma para o pensamento e para as artes no século XX. Tendo em vista esta mudança, pretende-se compreender brevemente como uma determinada poesia contemporânea se relaciona com conceitos como fora de campo, plano e montagem, partindo da premissa de que o regime da imagem-movimento não se manifesta exclusivamente no cinema e pode ser observado em outras artes, especialmente na poesia, arte que, assim como o cinema, opera a criação de imagens. Serão abordados poemas dos livros *Engano Geográfico* (2012) e *Um teste de resistores* (2014) levando em conta como conceitos predominantes do campo cinematográfico ou que foram observados por Deleuze por meio da análise cinematográfica podem ser, agora, observados numa determinada produção poética contemporânea.

Palavras-chave

Imagem-movimento. Poesia contemporânea. Poesia brasileira. Cinema. .

Abstract

This article assumes the Deleuzian concept of movement-image to observe the work of Brazilian poet Marília Garcia. It is assumed that cinema, as an industrial art, brought a new paradigm for thought and arts in the 20th century. Based on this change, we intend to briefly analyze how a given contemporary poetry relates to audiovisual concepts such as out-of-field, shot and montage, based on the premise that the regime of movement-image does not manifest itself exclusively in cinema and can be observed in other arts, notably in poetry, an art which, like cinema, operates in the creation of images. Poems from the books *Engano Geográfico* (2012) and *Um teste de resistores* (2016) will be addressed to consider how the predominant concepts of the cinematographic area, or the ones formulated by Deleuze through cinematographic analysis, can now be seen in contemporary poetic production.

Keywords

Movement-image. Contemporary poetry. Brazilian poetry. Cinema. Cinematic awareness.

Em *Cinema I – Imagem-movimento*, Deleuze, partindo da leitura de Bergson, define “o cinema como o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer” (2018a, p. 18). Mas o que está por trás dessa ideia de “instante qualquer”? Bergson (2005), em *A Evolução Criadora* compreende o cinema como uma tentativa de reconstruir o movimento, mas também assume que o movimento não pode ser reconstruído, pois constitui uma passagem, uma síntese que a consciência elabora ao presenciar o ato que dura. O movimento ele mesmo não pode ser divisível sem que sua natureza seja alterada. A tentativa de dividi-lo vai, necessariamente, descaracterizá-lo e criar uma situação de marcação de posições, que pode até nos remeter ao movimento (lembramos dele), mas não constitui o movimento em si. E sobre isso Deleuze fala:

Essa reconstituição (do movimento) só pode ser feita acrescentando-se às posições ou aos instantes a ideia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. E então, de ambas as maneiras, perde-se o movimento. De um lado, por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois, logo, às nossas costas. De outro, por mais que se tente dividir e subdividir o tempo, o movimento se fará sempre numa duração concreta; cada movimento terá, portanto, sua própria duração qualitativa (DELEUZE, 2018a, p. 13).

Então Deleuze apresenta as fórmulas “movimento real → duração concreta” e “cortes imóveis + tempos abstratos” (2018a, p. 13). Entendemos, então, que o movimento real pode ser percebido pelo corpo vivo pois há uma duração, há um tempo concreto experienciado pela própria consciência (a consciência dura). Assim, o movimento é uma ação que ocorre necessariamente no tempo presente, pois é passagem, processo. A reconstituição dessa experiência do “movimento que dura” só pode ser feita ao selecionarmos “cortes imóveis” (trechos, instantâneos) do processo que constitui o movimento e justapô-los criando um tempo abstrato. Na concepção de Bergson é deste modo que opera o cinema, na tentativa de reconstruir o movimento, assim ele afirma a “ilusão cinematográfica”, que Deleuze vai, por sua vez, nomear “infeliz” (2018a, p. 14).

Infeliz pois, para Deleuze, o cinema, ao oferecer-nos não os fotogramas estáticos, mas o que ele chama de imagem-média (2018a, p. 15), não trabalha com cortes imóveis, mas com imagens que carregam elas mesmas o movimento. O cinema ofereceria simultaneamente imagem e movimento, ou imagens-movimento (*idem*). Já a nossa consciência acrescentaria a ideia de movimento a partir de cortes imóveis (imagens selecionadas) do mundo material aos quais, não simultaneamente, mas com um breve intervalo que leva a correção da ilusão, ela elabora a percepção de um movimento abstrato. “(O cinema) oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato” (*ibidem*).

Deleuze, a respeito de *A evolução criadora*, comenta a reconstituição do movimento através de instantes ou posições e aponta duas maneiras pelas quais essa

tentativa pode ocorrer: a antiga e a moderna. A maneira antiga de compreender o movimento é descrita pelo filósofo como uma “dialética das formas”, essas “eternas e imóveis”: “o movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de poses ou de *instantes privilegiados*, como uma dança” (DELEUZE, 2018a, p. 17).

Neste modo antigo de pensar o movimento estaria a atualização das Formas em seus “pontos culminantes”, e o restante seria apenas “passagem, em si desprovida de interesse, de uma forma a uma outra forma...” (Bergson, 2005, p. 330, apud Deleuze, 2018a, p. 17). A ideia central que podemos extrair da maneira antiga de compreender o movimento é entender este com *ato de transformação de formas*, o que levará a ideia de instantes privilegiados, correspondendo a pontos culminantes nos quais uma determinada forma se destacaria das demais, tomada como essência do conjunto do movimento. Nesse sentido, o balé clássico, com sua marcação de poses seria um exemplo desta maneira antiga de conceber o movimento.

Já a maneira moderna de pensar o movimento vai renunciar aos instantes privilegiados e dar lugar ao instante qualquer: “mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes). Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível” (DELEUZE, 2018a, p. 17). Neste novo paradigma a passagem em si torna-se foco de atenção, todos os instantes são igualmente importantes, visto que não figuram mais formas transcendentais, mas uma ideia de movimento imanente, que é constante. Tudo muda o tempo todo.

Essa mudança, como aponta Deleuze, relaciona-se com a própria revolução científica moderna, e essa nova concepção do movimento estará presente na astronomia, na física e na geometria moderna, que vão pensar a partir de pontos quaisquer, seja ao analisar o movimento orbital ou a relação entre tempo e espaço percorrido por um corpo. A noção da dialética das poses dá lugar a de sucessão mecânica de instantes quaisquer (*ibidem*).

O cinema, então, surge como tecnologia concebida no centro desta concepção moderna de movimento. E Deleuze observa essa questão nos elementos que ele considera determinantes como constituidores do cinema: a fotografia instantânea; a disposição equidistante desses instantâneos na película; o mecanismo em si que permite tanto a captação das imagens quanto sua projeção (reprodutor de movimentos de translação) (*idem*, p.18).

Chegamos, então, a afirmação que se apresenta no início desse texto, que “o cinema é o sistema que reproduz o movimento em *função do instante qualquer*” (*ibidem*). Mas trabalhar em função do instante qualquer não significa que não haja, nesses instantes, aqueles que se destacam. Existem, mas constituem, ainda, instantes quaisquer na medida em que não constituem “momentos de atualização de uma forma transcendente” (*idem*, p.19), pois o cinema não nos oferece poses, oferece a imagem-movimento, o movimento imanente de sua própria natureza maquínica. E todo e qualquer instante que se tome ou se entenda como privilegiado somente o é pela relação de singularidade que estabelecem todos os instantes entre si, visto que a “produção de singularidades (o salto qualitativo) se dá por acumulação de

ordinários (processo quantitativo), de modo tal que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não ordinário ou não-regular” (*ibidem*).

Então, segundo Deleuze, o cinema se encontrava numa situação ambígua, em que não se constituía nem como processo de interesse científico, justamente por servir somente de modelo confirmador daquilo que a ciência já havia deduzido, e nem como interesse artístico, pois trabalhava justamente com um paradigma de movimento não assimilado ainda pelas outras artes. Essa ambiguidade marcaria a posição do cinema enquanto “arte industrial” e potencial transformadora do modelo clássico da reconstituição do movimento:

[...] os contemporâneos podiam ser sensíveis a uma evolução que carregava consigo as artes e mudava o estatuto do movimento, até na pintura. Com mais razão ainda, a dança, o balé, a mímica, abandonavam as figuras e as poses para liberar valores não posados, não pulsados, que reportavam o movimento ao instante qualquer. Por isso a dança, o balé e a mímica tornavam-se ações capazes de responder aos acidentes do meio, isto é, à repartição, dos pontos de um espaço ou dos momentos de um acontecimento. Tudo isso conspirava com o cinema (DELEUZE, 2018a, p. 20).

Ainda que, na compreensão de Deleuze, Bergson hesite em reconhecer no cinema um novo modo de pensar o movimento, Deleuze identifica um caminho que permite entender o cinema, não somente como mais uma tentativa ilusória de reconstituir o movimento, mas uma possibilidade de acesso a uma mudança, não só no campo da produção artística, mas do pensamento e da própria filosofia em si. Pois “quando reportamos o movimento a momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia” (DELEUZE, 2018a, p. 21). É a passagem da transcendência para a imanência.

Deleuze se apropria da crítica bergsoniana ao cinema para justamente tirar dela as bases que vão fazê-lo apontar o seu papel no “nascimento e formação de um novo modo de pensar” não sendo mais “o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoada” (*ibidem*). É justamente essa abordagem de Deleuze que vê no cinema um elemento transformador do pensamento e da arte no século XX que nos interessa neste artigo.

Bergson escreveu *Matéria e memória* em 1896 e *A evolução criadora* em 1907, ou seja, o que havia era ainda um cinema muito primordial. Deleuze, ao analisar a obra do filósofo compreende que ali havia uma ideia de devir do próprio cinema, e que Bergson tratava essencialmente do que era o cinema naquele momento: um cinema onde a mobilidade da câmera, a montagem, a decupagem, a profundidade de campo, não haviam ainda sido explorados de modo a constituir toda a complexidade do regime da imagem-movimento. A crítica bergsoniana, se exerce, então, num “estado primitivo de cinema, no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento” (DELEUZE, 2018a, p. 48).

Ainda que, em *Conversações*, Deleuze (1992), nos diga que não compreende a história da imagem – e a do cinema – numa perspectiva evolutiva, ele afirma também que ela é sim atravessada por fatores históricos e geográficos na sua relação com outras artes, sofrendo e exercendo influências (1992, p. 66). Talvez a negação de uma perspectiva evolutiva seja por não querer tratar a história do cinema como uma sucessão de episódios marcados por inovações técnicas e aperfeiçoamentos estéticos, mas sim numa perspectiva de constante combinação de elementos e signos que se renovam e se repetem, na qual o desenvolvimento de certos elementos não é possível de ocorrer a qualquer momento ou sob quaisquer condições, necessitando de circunstâncias históricas e políticas específicas.

Se assumimos, então, a tese de que o cinema foi a arte que possibilitou um novo estatuto da imagem, a partir de fundamentos modernos da concepção de movimento, seremos invariavelmente levados a compreender uma dimensão temporal de desenvolvimento de ideias e manifestações artísticas ao longo de todo o século XX, que tanto foram influenciadas como influenciaram o próprio cinema. E, se considerarmos que *Cinema – A imagem-movimento* foi publicado, originalmente, em 1983, antes da massificação do uso da internet, será que podemos questionar se o cinema se configura, ainda, como transformador do pensamento, como a arte que possibilitou uma nova maneira de compreender o movimento e conceber a imagem? Será que é possível falar em um cinema puro? Ou ainda, será que quando falamos em cinema estamos falando do mesmo cinema do qual fala Deleuze?

Não se trata de questionar o potencial transformador do cinema ou de questionar o que Deleuze entendia como cinema. Mas de apropriar-se de suas teses para compreender o que opera agora no universo das imagens-movimento. Algo mudou na maneira como percebemos as imagens-movimento no contexto da cibercultura e da cultura digital? É possível ainda encontrar no cinema – e na sua derivante contemporânea – o audiovisual – a singularidade que emana do instante qualquer? Será que é possível deslocar as imagens-movimento do cinema para outras expressões artísticas? Ou ainda, é possível detectar imagens-movimento fora do cinema, como, por exemplo, na poesia?

Partimos da ideia de que o cinema, enquanto arte que ressignificou os paradigmas do pensamento e da arte no século XX, modificou radicalmente a maneira como percebemos o tempo e o espaço, e, após mais de um século de sua existência, nos propomos a observar o que há de cinema em outras linguagens artísticas, mais especificamente na poesia contemporânea.

Não se trata, apenas, de analisar como o cinema pode exercer uma influência estética na linguagem poética, mas de observar como essa mudança de paradigma no pensamento, na qual o cinema teve papel fundamental, pode produzir choques e colisões que reverberam numa dada produção poética contemporânea. E aqui tratamos da obra da poeta brasileira contemporânea Marília Garcia.

Trata-se de apropriarmos-nos da própria ideia de imagem-movimento como conceito que extrapola o cinema em si e pode ser detectado em outras artes, não como um conceito aplicado a uma linguagem artística, mas ao próprio pensamento, ao próprio ato de criação. E este movimento pode ser identificado internamente na poética de Marília Garcia que “parece propor [...] a eleição dos conceitos de corte

e repetição a um estatuto transmedial que propicie a sua utilização pertinente face a diversos objectos estéticos, oriundos de diferentes práticas criativas [...]” (FRIAS, 2016, p. 150). Assumir este “poder transmedial” (Ibid., p. 155) faz-se a partir da compreensão de que há um certo tipo de relação entre poesia e cinema que “diz respeito às complicitades entre duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem” (MARTELO, 2012, p. 12). Assim como no cinema, a poesia nos oferece imagens. A poesia, assim como o cinema, opera o agenciamento de imagens. E a imagem-movimento constitui um tipo específico de regime da imagem, que segundo Deleuze, não é observado exclusivamente no cinema:

Não creio numa especificidade do imaginário, mas em dois regimes de imagem: um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo...). E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir. Precisamente porque o cinema colocava a imagem em movimento, possuía meios próprios para se deparar com esse problema dos dois regimes. Mas o reencontramos em outro lugar com outros meios (DELEUZE, 1992, p. 86).

O cinema é meio privilegiado no qual o regime da imagem-movimento se torna visível, e Deleuze faz, em *Cinema I – Imagem-Movimento*, uma classificação dos tipos de imagens que surgem deste regime. Ele observa como, no cinema, esse regime se faz ver. Mas o regime em si transcende o próprio cinema, é problema muito mais filosófico que específico do cinema. E, ao fazer sua classificação, ao agir como um observador da manifestação da imagem, ele torna o cinema em si um assunto de interesse filosófico. Assim, nos propomos a também observar o regime da imagem-movimento, só que teremos a poesia como meio de manifestação da imagem e nos utilizaremos de classificações e ideias que Deleuze já observara na imagem cinematográfica, mas que agora serão observadas a partir da imagem poética.

A primeira reflexão da obra de Garcia que podemos aproximar das contribuições de Deleuze para o cinema gira em torno da ideia de Aberto, um conceito também importante para Bergson. Em *Cinema I – Imagem-Movimento* a ideia de Aberto aparece quando Deleuze explora os conceitos de fora de campo e de plano no cinema: “o fora de campo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê” (DELEUZE, 2018a, p. 35).

Para o filósofo o fora de campo (ou extracampo) constitui não somente o que “o quadro não mostra”, ou o que o quadro evoca ou sugere ao não mostrar. Mas o extracampo denunciaria, ou originaria, o enquadramento em si, ao designar a extensão do conjunto fechado delimitado pelo plano. Ele vê, então, um caminho que, a semelhança da percepção, vai do fora para o dentro: “todo enquadramento

determinará um extracampo. Não há dois tipos de quadro, dos quais apenas um remeteria ao extracampo, mas sim dois aspectos muito diferentes do extracampo, remetendo cada um a um modo de enquadrar” (Ibid., p. 36). Desse modo, o enquadramento é determinado justamente por tudo aquilo que ele não enquadra, e não contrário, a saber, o que está em quadro que determina aquilo que não vemos.

Além disso, o fora de campo não só remeteria àquilo que não se vê ou àquilo que não é propositalmente incluído na composição do quadro – ou seja, aquilo que não pertence aquele conjunto fechado mas que é da mesma natureza que este – mas também o fora de campo constitui o que não necessariamente integra aquele sistema fechado do plano; o fora de campo também é o Aberto, o plano de imanência que pode ser entendido não como um conjunto de conjuntos, mas o fio condutor onde se elabora o movimento que conecta os conjuntos. Como se o fora de campo fosse também este ecrã infinito no qual os conjuntos fechados (enquadramentos) se materializam, mas que contém ele mesmo, em potencial, todos os enquadramentos possíveis.

Assim, um conjunto-enquadramento sempre evoca um fora de campo, um conjunto maior, que por sua vez, se for realizado – se for transformado efetivamente em novo enquadramento – poderá evocar outro conjunto, outro fora de campo, e essa sucessão extensiva durará o tempo do filme. Esta dimensão do fora de campo remete sempre a um conjunto maior para além do que é visto, e se comunica com elementos da mesma natureza, na natureza interna desse sistema fechado (iluminação, ângulo da câmera, cenário, etc). Este primeiro aspecto do enquadramento diz respeito ao plano espacial, ao movimento da matéria-filme. Já a duração desse movimento é o que caracteriza o segundo aspecto do fora do campo. É a dimensão temporal que permite que o fora de campo seja também o Aberto e assumam outra natureza, muito mais da ordem do espírito que da matéria (DELEUZE, 2018a, p. 36).

O aspecto absoluto do fora de campo, ou seja, sua dimensão que se refere ao Aberto, ao plano de imanência, “que não é mais um conjunto e não pertence a ordem do visível”, está sempre presente nos enquadramentos, e, principalmente, quando esses não justificam seu ponto de vista, não tem um referencial pragmático (DELEUZE, 2018a, p. 37).

A ideia de fora de campo pode se relacionar com a compreensão de que um conjunto determinado na unidade do plano (enquadramento) faz parte de um conjunto mais amplo que se estende para aquilo que não está em quadro mas que, de certa maneira, sabe-se que está lá, que pode ser atualizado em um novo conjunto, que se insere no domínio das mesmas dimensões espaciais e da mesma matéria. Mas o fora de campo também indica que os conjuntos apresentados estão imersos em um todo-Aberto, que se insere no domínio da temporalidade e não é da ordem do visível.

Assim, chegamos a ideia de plano, que é o enquadramento que dura entre um corte e outro, o conjunto fechado determinado pelo enquadramento posto em movimento:

(O plano) está sempre dividindo a duração em sub durações, elas próprias heterogêneas, e reunindo-as numa mesma duração

imane ao todo do universo. Posto que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do que ele age como uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica – não somos nós, o espectador, nem o herói – é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana (DELEUZE, 2018a, p. 41).

À semelhança da percepção, o plano opera um corte no mundo material. Um plano é uma seleção de elementos, objetos e corpos dispostos no espaço que são recortados de um todo maior. Se para Bergson a percepção opera por cortes imóveis, se o corpo vivo apreende da matéria um recorte específico a partir do que lhe interessa (2006, p. 38 e 39), para Deleuze o plano também opera um corte, mas um corte móvel, pois há movimento contido dentro do enquadramento. Esse corte móvel opera a semelhança da percepção, fazendo uma seleção do que interessa ser visto a partir de um todo. É então que surge a ideia de uma consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia, uma consciência perceptiva que opera cortes móveis no poema à semelhança do cinema.

Ao operar assim um corte móvel dos movimentos, o plano não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto de imagens (DELEUZE, 2018a, p. 46).

Aqui nos interessa pensar como essa variação dos corpos aparece em alguns poemas de *Um teste de resistores*, de Marília Garcia. Temos que cada poema em si pode atuar como sistema quase fechado, como conjunto, mas não deixando de reportar-se a outros conjuntos e ao todo do universo, ao Aberto. Alguns poemas apresentam-se como composições narrativas de acontecimentos fragmentados, e os movimentos contidos nos trechos são frequentemente soltos, abertos, continuando ou se atualizando mais adiante no próprio poema, ou em outro poema dentro do mesmo livro ou até mesmo em um vídeopoema feito pela autora e divulgado na internet em seu canal no YouTube.

Ao criar a imagem de corpos em movimento e sua ação no espaço – o corpo atravessando a rua do fragmento 15 do poema “Blind Light” e do poema “A poesia é uma forma de resistores”, ambos de *Um teste de resistores* –, Garcia traz para a poesia uma espécie de imagem-movimento. E como ela trabalha com a repetição dessas cenas de corpos em deslocamento, o movimento de um determinado conjunto (poema, ou livro) atualiza-se em outros conjuntos, no fora de campo que posteriormente se transforma em enquadramento, em outro poema, ou em um vídeopoema.

A diferença é que no cinema temos uma imagem ótica, uma imagem-movimento que é assimilada no olho, produzida pela câmera. Na poesia, a imagem é criada mentalmente, produzida no leitor a partir da leitura do conjunto de palavras do poema. Essa imagem mental é alcançada pelos referenciais de imagens óticas do mundo material já percebidas (memória) pelo leitor, e foram também criadas pelo mesmo processo de ativação da memória da própria autora. Então, o

poema opera uma dupla conversão: primeiro, o poeta converte em imagem verbal a imagem que cria em seu pensamento a partir de seus referenciais óticos – de sua percepção; a segunda conversão se dá no momento da leitura: o leitor converte em imagem mental a imagem verbal que oferece o poema. E também essa imagem mental será formada a partir dos referenciais óticos, de sua percepção. O que acontece em alguns poemas de Garcia é que a composição verbal é criada como se o referencial ótico fosse, ele mesmo, uma imagem de cinema ou uma imagem técnica. Observemos um fragmento do já mencionado “Blind Light”:

15.
[...]
atravessei a rua na conselheiro rodrigues alves
ao atravessar a rua estava fora da faixa de pedestre
olhei e não vinha carro
os carros estavam parados num sinal lá longe
[...]
quando estava no meio da rua
já chegando na última pista
saiu um carro do estacionamento do supermercado
a motorista estava olhando na direção oposta
[...]
não viu que eu estava entrando com toda pressa
na frente do carro dela
eu estava correndo e não tinha mais como parar
já tinha entrado na frente do carro dela
foi por um triz o pipoqueiro na calçada em frente
deu um grito eu fiquei com a perna bamba
porque senti o deslocamento

de ar

provocado pelo carro nas minhas costas
o motorista não viu nada
eu entrei no buraco do metrô
[...]
pensando que ainda estava viva
(GARCIA, 2016, p. 27)

A forma como a qual o poema faz a descrição de um corpo atravessando a rua suscita a criação de uma imagem mental que é como se estivéssemos assistindo a uma cena, como se olhássemos uma tela de cinema. Essa imagem, no entanto, será sempre variável, ao contrário do cinema que nos oferece uma imagem ótica precisa, uma captura de um referencial real. Assim, se a consciência cinematográfica é a câmera, que se comporta como objeto ótico, capaz de apreender a imagem ótica das coisas, onde estaria a consciência poética, já que não existe uma câmera propriamente dita?

A mesma imagem do corpo atravessando a rua aparece posteriormente no mesmo livro dentro do poema “A poesia é uma forma de resistores”, desta vez com algumas alterações:

atravesso a rua na conselheiro rodrigues alves
 atravesso fora da faixa de pedestre
 eu olho e não vem carro
 os carros estão parados no sinal
 [...]
 atravesso a rua correndo pois estou fora da
 faixa de pedestre e quando já estou chegando na última pista
 sai um carro do estacionamento do supermercado
 a motorista olha na direção oposta a da mão da rua
 [...]
 como ela olha para trás
 não vê que eu estou entrando com toda pressa
 bem na frente do seu carro
 eu estou correndo não tenho mais
 como parar ela também não
 golpe vibrando no ar lâmina de vento no
 pescoço
 [...]
 e o surdo estrondo a última coisa que ouvi
 foi o grito do pipoqueiro
 som onda longitudinal se propagando
 surdo estrondo a poeira e a última coisa aquele grito
 NÃO.
 (GARCIA, 2016, p. 121)

E volta a aparecer novamente no videopoema “A poesia é uma forma de resistores?” apresentado no canal de Youtube² da própria autora, desta vez em outra mídia, em outro sistema. Essa repetição (ou reaparição) da cena para fora de um único poema remete às duas dimensões do enquadramento cinematográfico descritas por Deleuze: A primeira é a dimensão que concerne a comunicação dos conjuntos, a mesma imagem que se atualiza em dois poemas diferentes, mas, ainda assim, dois poemas, dois sistemas de mesma natureza. Nesta dimensão, temos o movimento de um corpo vivo – um *centro de indeterminação* (BERGSON, 2005, p. 34) – que se desloca no espaço físico, mas também se desloca no espaço poético. Ainda que o poema não nos ofereça uma imagem ótica como oferece o cinema, a imagem virtual que ele nos oferece e se atualiza em imagem mental quando da sua leitura é sim passível de conter movimento, seja o movimento em si que o texto

² GARCIA, Marília. “A poesia é uma forma de resistores?”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmIUHhtqlx0>. Acesso em 19 out. 2020.

descreve, seja o movimento entre os conjuntos que são atravessados pela mesma imagem.

A imagem do corpo atravessando a rua é uma imagem que dura para além do tempo do poema. Primeiro porque a imagem em si já é dada como imagem-movimento. Se retornarmos ao fragmento 15 do poema “Blind Light”, de onde foi retirado o primeiro trecho aqui citado, veremos que é difícil precisar onde começa a ação do corpo atravessando a rua, pois os versos em primeira pessoa dão a sensação de um sujeito em constante movimento, mesmo quando ainda não descreve um movimento propriamente dito. E quando o sujeito poético começa a descrever o trajeto feito até atravessar a rua não parece que a ação efetivamente começou ali, mas que foi percebida ali naquele momento, como se a poeta flagrasse a ação já em curso e a enquadrasse no poema, como uma câmera subjetiva que vê a si mesma. E é da mesma forma que o poema sai da cena, deixando o movimento pendurado, sem interrompê-lo.

Então, ainda que não haja uma imagem ótica, é possível detectar uma consciência que faz alusão, que *simula* uma consciência cinematográfica, esta dimensão temporal pela qual o movimento desliza de um conjunto ao outro, mas que é de natureza distinta dos conjuntos em si. É necessário um tempo para que todas as aparições da mesma imagem se atualizem. É preciso que o leitor se desloque pelo livro, pelas mídias, para se deparar novamente com a mesma imagem. E é preciso também, para que esse deslocamento funcione, que Garcia cria essa imagem-movimento que, à semelhança do cinema, transborda para além do quadro, para além do poema, que faz um corte na duração da imagem poética dura. Esse aspecto é o que corresponde a dimensão de Aberto, aquilo que não é da ordem da matéria poética, mas que atua para que ela se materialize. Se refere àquilo tudo que não é poema propriamente dito, mas que, de algum modo contém a poesia em potência.

Assim voltamos à pergunta: se a câmera, no cinema, opera como uma espécie de consciência, o que na poesia faria as vezes dessa consciência? Se observarmos especificamente a poesia de Marília Garcia, talvez possamos pensar que o que chamamos de consciência cinematográfica em sua poesia seja o modo como ela opera uma dessubjetivação da linguagem poética, uma linguagem-consciência, autônoma, que, imanente, encontra no poeta o meio pelo qual torna-se poesia. Sua poesia parece vir sempre de fora pra dentro, baseada numa exterioridade poética na qual o sujeito poeta é um mediador da poesia que já está nas coisas. “No ideas but in things” (não há ideias se não nas coisas), no mantra de William Carlos Williams (WILLIAMS, 1987), que poderíamos reformular como *não há poesia se não nas coisas*. Na poesia de Garcia, o poeta é muito mais alguém que organiza as imagens poéticas do mundo do que alguém que as cria. A ideia de uma escrita cinematográfica ganha, então, amplas camadas de sentido, já que a câmera é essencialmente esse equipamento que não cria nenhuma imagem, mas que registra as imagens do mundo. Não é coincidência que o livro de Garcia posterior a *Um teste de resistores* tenha o título de *Câmera lenta* (2017). E de fato a intensa presença do cinema em Garcia não se restringe só a *Um teste de resistores*, mas é característica que permeia, de modo bastante complexo, toda sua obra.

Em *Um teste de resistores* outra evidência da consciência cinematográfica aparece quando observamos que há, assim como no cinema deleuziano, o movimento sendo reportado ao instante qualquer, de modo que tanto que a mesma imagem do corpo atravessando a rua, com pequenas variações – mudanças qualitativas! –, é reportada em conjuntos que existem simultaneamente³ no espaço-tempo. Como vimos, o desfecho do atravessar a rua se atualiza, ele é variável, na medida em que a mesma imagem do corpo se desloca internamente no conjunto e externamente no todo. Não temos a câmera e a imagem ótica, mas temos sua simulação. Temos, talvez, a transposição da imagem-movimento cinematográfica para a poesia. Uma simulação do movimento puro, que não reproduz nem a percepção natural e nem o mecanismo cinematográfico, mas cria um terceiro fluxo, uma outra natureza de restituição do movimento que interrompe a continuidade e a duração no plano espacial-temporal, mas, justamente pela quebra, reafirma a existência dos movimentos no plano de imanência.

Assim, para a poesia de Marília Garcia – compreendendo aqui não seus poemas isolados mas a dimensão de uma obra conjunta que estabelece relações e diálogos consigo mesma e com outras obras e autores, e principalmente, com o cinema – a ideia de *montagem* é muito importante. A montagem como organização das partes do conjunto é um conceito claramente observável em *Um teste de resistores*. É neste livro que está presente a já citada cena da poeta atravessando a rua, a qual podemos relacionar diretamente com o conceito cinematográfico de sequência tal como Deleuze o compreendia: tanto uma sequência de planos separados por cortes quanto também os planos-sequência, que podem apresentar uma imagem sem cortes, que pode ser fixa e conter movimentos nos objetos dentro do quadro, a exemplo dos filmes de Jean Renoir, mas também podem ser ela mesma móvel, com a câmera passeando pelo espaço, escaneando o conjunto todo de objetos e de personagens que serão reenquadrados pelo movimento que está na câmera (DELEUZE, 2018a, p. 50). Se retomarmos o fragmento número 15 de “Blind Light”, podemos observar a ideia de montagem.

O fragmento em questão pode ser observado de diversas formas como uma sequência cinematográfica. A sua imagem virtual, que se atualiza no momento de sua leitura, pode ganhar diversos tipos de montagem cinematográfica a partir das classificações de tipos de sequência trazidas por Deleuze. Pode ser transposta como plano sequência, como uma sequência de vários planos intercalados por cortes, mostrando os pontos de vistas das personagens e pode ainda ser uma combinação das duas situações. Como essa imagem mental irá se formar não importa, seja como for que façamos essa conversão imagética da ação descrita no poema, sempre encontraremos movimento além do movimento feito pela própria personagem e dos outros elementos, pois a forma do poema confere qualidades cinematográficas que vão além de uma simples ação descrita, cuja principal qualidade talvez possa

3 A ideia de existências simultâneas, de diversidade, do E, é uma ideia bastante importante por Deleuze e trazido no livro *Conversações*: “O E não é nem um nem outro, é sempre o entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível possível” (DELEUZE, 1992, p. 60). Essa ideia do entre, daquilo que não se vê está diretamente ligado à concepção cinematográfica de corte que, pelo menos no cinema clássico, deve ser imperceptível, o corte como catalisador do movimento, do fluxo de imagens no cinema.

ser a evocação de uma imagem-movimento e, principalmente, a relação com o todo que compreende as partes agindo entre si. E para Deleuze a ideia de todo e o conceito de montagem cinematográfica estavam intimamente ligados:

É preciso, portanto, que o todo renuncie à sua idealidade e se torne o todo sintético do filme que se realiza na montagem das partes; e, inversamente, que as partes se relacionem, se coordenem, entrem em *raccords* e ligações que reconstituem pela montagem o plano sequência virtual ou o todo analítico do cinema (DELEUZE, 2018a, pp. 52-53).

Essa relação com o todo observada por Deleuze no cinema – “ele surge na dimensão de uma duração que muda e não para de mudar” – é, claramente, notada no livro *Um teste de resistores*. Há os elementos do poema: as palavras, os versos, as expressões, as ações e sequências que adquirem uma forma específica, intencional. Esses elementos agem entre si para criar um conjunto quase fechado que é o poema. Quase fechado, pois as rupturas – os falsos *raccords* – e as continuidades estão presentes a todo momento. E acontece que os poemas também atuam, eles próprios, como elementos de um conjunto maior que é o próprio livro, e a continuidade se estabelece quando os poemas relacionam-se entre si, eles continuam uns nos outros, exprimindo uma duração caracterizada pela mudança, pois o mesmo elemento – uma ação ou cena – começa num poema e é retomada em outro, às vezes repetindo-se, às vezes alterando seu elemento conclusivo, como observamos nos dois poemas analisados anteriormente.

E, em último caso, o próprio livro é um elemento do todo, pois as ações-elementos estendem-se para fora dele, para o YouTube, para uma leitura ao vivo, para o trabalho de outros artistas. E a todo momento os elementos da obra organizam-se entre si de modo a criar uma continuidade, uma extensão, mas os cortes e rupturas – os furos, como diz a própria autora – estão sempre presentes para impedir o fechamento total dos conjuntos, reportando o movimento a um todo maior, ao Aberto. Os poemas de Garcia estão sempre se reportando para fora, para o outro: para outro poeta, outro poema, outro artista, outra cidade, outro país, outra arte. Assim nos apropriamos do conceito de montagem para observá-lo também na poesia: “a montagem é esta operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo” (DELEUZE, 2018a, p. 55). A ideia de Aberto diz respeito precisamente a essa imagem do tempo, a essa síntese, a abstração da duração.

Em *Um teste de resistores* podemos observar os três níveis da montagem cinematográfica que nos aponta Deleuze: a determinação dos sistemas fechados, que podem ser entendidos como os livros e os poemas e suas sub partes (verso, estrofe); o todo cambiante que se exprime no movimento, que aparece quando tomamos a totalidade da obra e os vazamentos de elementos de uma parte a outra parte, ou seja, o movimento que se estabelece entre as partes do sistema, a relação entre as partes em si, aquilo que se desloca de um poema a outro, de um verso a outro, de um suporte a outro; e a relação com o Aberto, com aquilo que não é da ordem do enunciável, que não pode ser atualizado em palavras, em imagem verbal,

mas que constitui o meio no qual o movimento ocorre, aquilo de que é poesia mas não necessariamente poema, aquilo que é da ordem do pensamento, da imanência. Aqui não estamos entendendo que há uma transposição idêntica da técnica da montagem do cinema para a poesia, mas estamos identificando a presença de uma consciência cinematográfica nesta obra poética, que nos leva a observar a existência de um pensamento impregnado pela presença do cinema e da criação de imagens-movimento.

Podemos falar também da presença de uma consciência cinematográfica nos poemas de *Um teste de resistores* partindo das considerações que Deleuze faz no capítulo 5 de *Cinema I – Imagem-movimento* no qual ele trabalha com um tipo específico de imagem-movimento que é a *imagem-percepção*. Ele retoma a tese bergsoniana do duplo regime da percepção, em que temos a possibilidade de uma percepção objetiva, quando falamos de um regime acentrado, da variação universal, onde “todas as imagens variam umas com as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes” (2018a, p. 132); e um regime cujo centro é o corpo vivo, a imagem privilegiada para a qual todas as outras imagens se orientam. O primeiro regime coincide com a percepção objetiva, a percepção que reina num universo anterior ao ser vivo – ou num universo onde o ser humano não se destaca de outras coisas do mundo –; o segundo regime coincide com a percepção subjetiva, num sistema universal onde há a introdução do corpo vivo, uma imagem privilegiada dentre as outras.

Ao retomar esta tese Deleuze busca compreender como se apresentam, no cinema, as imagens-percepção correspondentes aos dois regimes, ou seja, as objetivas e as subjetivas. Ele afirma, então, que a “imagem-percepção cinematográfica está sempre passando do subjetivo ao objetivo e vice e versa” e traz de Jean Mitry a noção de imagem *semi-subjetiva* para designar a imagem-percepção cinematográfica. E sobre essa imagem semi-subjetiva Deleuze diz:

Suponhamos então que a imagem-percepção seja semi-subjetiva. O difícil é encontrar um estatuto para tal semi-subjetividade, já que ela não tem equivalente na percepção natural. Aliás, a esse respeito, Pasolini recorria a uma analogia linguística. Pode-se dizer que uma imagem-percepção subjetiva é um discurso direto; e, de uma maneira mais complicada, que uma imagem-percepção objetiva é como um discurso indireto (o espectador vê o personagem de modo a poder, mais cedo ou mais tarde, enunciar o que este espontaneamente vê). Ora, Pasolini pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto nem a um discurso indireto, mas a um *discurso indireto livre*. (DELEUZE, 2018a, p. 121).

Essa noção da imagem cinematográfica que Deleuze vai buscar no cineasta Pier Paolo Pasolini nos é particularmente importante, pois Marília Garcia, ainda que não faça uso exclusivo do discurso indireto livre, utiliza-se, em *Um teste de resistores*, de um *sistema heterogêneo de enunciação do discurso*. Na prática, o que

temos é tanto a existência de um autor personagem, que narra em primeira pessoa suas ações no espaço e discorre sobre o próprio fazer poético, quanto a presença de um narrador que inclui outros agentes no poema, transcrevendo suas falas e compondo diálogos que vão novamente tematizar o próprio fazer poético e, simultaneamente, compor o poema em si.

Esses sistemas, que ora podem estar presente num único poema, ora podem ser vistos na relação entre poemas dentro do livro e até mesmo na extrapolação do texto para um vídeo na internet – pois a heterogeneidade presente em sua obra inclui também as mídias, os suportes dos quais ela se utiliza para fazer correr o discurso, fazer movimentarem-se as imagens – configura justamente o “agenciamento da enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui uma personagem em primeira pessoa, enquanto o outro que assiste ao seu nascimento e o encena” (DELEUZE, 2018a, p. 121).

Pode parecer contraditório que agora falemos em semi-subjetiva ou subjetiva indireta livre, já que antes falamos de como Garcia opera uma dessubjetivação em sua poesia. Mas se observamos com atenção, veremos que não há contradição: ela opera a dessubjetivação sem abstrair o sujeito. O sujeito – o eu-poeta – existe, mas ele não deixa de ser esse mediador da realidade, esse eu-instrumento da imanência. E não importa se o eu do poema está em primeira pessoa ou se é um terceiro que age. Falar em termos de “eu” é uma característica desse corpo vivo, é a condição desse sujeito imanente e sua forma de dizer a si mesmo no mundo, é uma convenção da linguagem. A ideia de sujeito ou de subjetividade corresponde aqui a “processo de subjetivação”, nos termos foucaultianos compreendidos por Deleuze:

Um processo de subjetivação, isso é, um modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder (DELEUZE, 1992, p. 127).

Não por acaso muitos poemas de Marília Garcia, tanto em *Um teste de resistores* como também em *Câmera lenta*, são narrativas de pequenos acontecimentos cotidianos, que passam do banal ao extraordinário, que caracterizam precisamente esse modo intensivo de perceber o mundo. São poemas que descrevem um episódio de uma viagem, como é o caso de “Você chorou em Bruxelas?” (GARCIA, 2016, p. 47), no qual a poeta (aqui a poeta coincide com o eu-lírico) descreve o dia em que viajaria para Bruxelas para participar de um festival de literatura e ao chegar no aeroporto descobre que seu passaporte esta vencido; ou ainda “Na 19ª edição da Meia Maratona de Lisboa”, na qual a poeta narra o episódio em que pediu um suco de mamão num café da capital portuguesa e surpreendeu-se com a resposta da atendente de que “– mas isso é uma fruta trop’cal / só usamos

alguns pedaços / na salada de frutas / mas que desperdício” (GARCIA, 2016, p. 67). Nesses e em muitos outros poemas da autora é possível observar essa narrativa indireta livre na qual quase sempre poeta e eu-lírico coincidem, assim como não fica evidente a distinção entre o que essa poeta personagem vê (subjetiva) ou que é construído como uma cena na qual o leitor vê essa personagem agindo (objetiva), pois há uma mistura entre esses dois modos de narrar/filmar o poema de modo que a poeta é sujeito, mas também sempre objeto de seus próprios poemas.

Ainda em *Um teste de resistores*, no já mencionado “Blind Light”, temos ao todo vinte e cinco fragmentos independentes, mas cujos assuntos e temas se relacionam e se retomam. Esses fragmentos não só trazem enunciados em primeira pessoa que descrevem os processos de criação da poeta como introduzem personagens, alguns sujeitos reais, tais como a escritora e tradutora americana Hillary Kaplan e a poeta polonesa Wislawa Szymborska, e outros personagens retirados de filmes, como Marianne e Ferdinand, do filme de Jean-Luc Godard, *Pierrot Le Fou*.

8.
 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)

São todos personagens deste universo poético-documental, onde não só a própria poeta é sujeito e objeto, mas também a própria poesia é tema e assunto tratados nos poemas. As personagens externas, a personagem-autora, os acontecimentos protagonizados por esses agentes, as palavras e seus deslocamentos, tudo isso é material poético em *Um teste de resistores*. E todas essas personagens que aparecem, ora a autora, ora seus pares, amigos e referências são, simultaneamente, testemunhas do ato poético e seus agentes.

Esse desdobramento ou essa diferenciação do sujeito na linguagem não é o que encontramos no pensamento e na arte? É *o cogito*: um sujeito empírico não pode nascer para o mundo sem se referir ao mesmo tempo a um sujeito transcendental que o pensa, e no qual ele pensa. É *o cogito* da arte: não há sujeito

agindo sem um outro que o veja agir, e que o apreenda enquanto aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa (DELEUZE, 2018a, p. 121).

Esse autor que é um agente duplo, que ora observa e descreve o fazer poético, ora o protagoniza, é o que permite a simulação do *olho da câmera*, a criação de imagens-movimento, mais especificamente imagens-percepção, nas quais manifestam-se o *cogito da arte*. Mas o sujeito transcendente converte-se num eu imanente mediador da realidade, simultaneamente operando em sua posição de narradora dos fatos, onde tematiza o próprio fazer poético, fazer artístico, apresentando outros personagens – poetas, músicos, cineastas – também atores e testemunhas do fazer poético e atuando como atriz, criando cenas e ações – ela age como atriz, diretora, montadora – e sendo protagonista e personagem da própria matéria poética.

É de certa forma uma performance poética muito semelhante ao que faziam os diretores do cinema verdade, que se colocavam ativamente na cena. Em *Crônicas de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960), por exemplo, no qual o diretor Edgar Morin é também personagem do documentário, e aparece ativamente fazendo a pergunta “você é feliz?” a pessoas aleatórias na rua, questão essa que funciona como disparador da narrativa indireta livre do filme. Não é coincidência que a poesia de Garcia tenha esse tom documental, na medida que traz para a poesia a narração de acontecimentos vividos por ela, imagens poéticas que carregam um indício de realidade, de mundo material.

Esta performance poética revela-se modo bastante intenso em *Engano Geográfico*, livro no qual a poeta narra sua viagem ao encontro do poeta francês Emmanuel Hocquard pelo interior da França. No livro, lemos um único poema longo que começa com uma viagem de trem e acaba na casa do poeta. Toda essa ação é apresentada de forma contínua, à semelhança de um *road movie*, onde as ações vão se desenrolando. Também neste *road poem* ela faz uso intenso de um sistema heterogêneo de enunciação, introduzindo múltiplas vozes e múltiplos pontos de vista no poema, inclusive através do discurso indireto livre. Mas não é um uso convencional deste, no qual conseguimos diferenciar narrador e personagem, mas um tipo de construção verbal na qual não fica claro se a narradora-poeta fala de um terceiro alguém ou fala de si na primeira pessoa:

vai cruzar o túnel pensando nos ouriços
e ouvi-lo dizer que mais importante da viagem
terá sido o poço
os vizinhos o deixavam vazio porque tinham muitos animais
vai saber o que dizer na hora certa
fazer as fotos
e sorrir para a câmera
vai entender porque segue o mesmo caminho até chegar
café com bolo catalão
vai saber que viviane é viviane
em geografia há muitos sulcos na terra

pra que lado fica perpignan?
 aqui parece que estamos em outra época não fossem os carros
 e quando percebe já não tem mais para onde ir
 controle dos bilhetes dizem
 mais uma hora até toulouse
 de que cor é essa cidade?
 Vivíamos a infância de modo muito mediterrâneo
 gostávamos de festa era tudo animado
 (2012, p. 35)

Ao longo do poema não sabemos quem fala e quem vê o quê “Somos apanhados numa relação entre uma imagem-percepção e uma consciência-câmera que a transforma (portanto, a questão de saber se a imagem era objetiva ou subjetiva não se coloca mais)” (DELEUZE, 2018a, p. 124), e assim, esse efeito de múltiplas vozes é alcançado por Garcia mesmo quando ela não faz uso do discurso indireto livre, pois a subjetividade indireta não está presente apenas no seu equivalente literário, mas na existência desse eu-poético duplo que protagoniza o fazer poético, ora encenando-o, ora descrevendo-o, e no fato de esse agente incluir outros atores poéticos como protagonistas e testemunhas do ato da criação. “Em suma, a imagem-percepção encontra seu estatuto, como subjetiva indireta livre, assim que reflete seu conteúdo numa consciência câmera que se tornou autônoma (‘cinema de poesia’)” (*ibidem*).

Ora, se é com essa afirmação que Deleuze define o “cinema de poesia” de Pasolini, é possível, a partir dessa mesma afirmação, fazendo o caminho inverso, compreender a obra de Garcia como uma “poesia de cinema”, ou, ainda, uma “poesia cinematográfica”?

A princípio, pela leitura da obra, o que se pode afirmar é a existência de uma consciência cinematográfica que a caracteriza. A partir do reconhecimento dessa consciência, é que podemos propor uma análise das imagens poéticas criadas por Marília Garcia nos utilizando do estatuto da imagem-movimento e suas variações apresentadas por Deleuze. Por certo, a ampliação do campo de análise para outras obras de Garcia irá nos levar para o regime da imagem-tempo, um segundo regime da imagem cinematográfica descrito por Deleuze que está presente no já mencionado cinema verdade e também no cinema de Godard, um cineasta com o qual Marília Garcia estabelece diálogos diretos em sua obra.

Sobre o cinema verdade, a respeito de Jean Rouch especificamente, Deleuze diz que tanto as personagens quanto o diretor estão em constante devir, sempre tornando-se Outro, nunca estabelecendo uma identidade fixa, ao contrário do que se passava em documentários clássicos, como *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), que assumiam uma narrativa na qual a narração em voz over - a voz de Deus - delimitava uma diferença irreduzível entre documentado e documentarista.

Para Rouch, a questão reside em sair de sua civilização dominante, e em alcançar as premissas de uma outra identidade. [...] A célebre fórmula - “o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e o que filmamos” deixa de valer. A forma

da identidade Eu = Eu (ou sua forma degenerada, Eles = Eles) deixa de valer para as personagens e para a cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud (DELEUZE, 2018b, p. 221).

É essa não identificação que também observamos em Garcia. A possibilidade de ser criadora e personagens de seus próprios poemas, de ficcionalizar suas experiências de “realidade”, os personagens reais com os quais interage, sejam eles outros poetas e artistas ou amigos e familiares. Essa possibilidade de estar em constante devir, de ser outro sem deixar de ser o que é, é muito próxima ao que Octavio Paz descreve como *outridade*: “experiência feita tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte” (PAZ, 1996, p. 107).

Ainda que a poesia não nos ofereça uma imagem ótica como faz o cinema, ela trabalha sim com imagens, mesmo que sejam imagens mentais formadas a partir de imagens verbais. A questão que nos é dada é se podemos reconhecer as imagens poéticas não óticas também como imagens-movimento e imagens-tempo. Para isso, é preciso explorar as diferenças de natureza entre a imagem cinematográfica e a imagem poética.

Podemos observar que aqui se desenha a busca por um novo estatuto da imagem poética encarnado na obra da autora, caracterizada pela presença de uma consciência cinematográfica. Essa consciência cinematográfica caracteriza-se pela presença da ideia de Aberto; pela criação de sequências dentro dos poemas; pela presença de uma organização dos elementos constitutivos da obra que atuam à semelhança da montagem; e, por fim, pela utilização de um sistema híbrido de enunciação, evocando a ideia de uma narrativa indireta livre. Esses elementos destacam-se como síntese formal em poemas de *Um teste de resistores* e *Engano Geográfico*, conferindo aos livros a emulação de uma consciência cinematográfica, de uma câmera-olho que, ao mesmo tempo que enquadra os elementos desses conjuntos que são os poemas, destacando seus movimentos, é também testemunha de um todo cambiante, desses conjuntos que duram no tempo e reportam-se a uma temporalidade absoluta.

No entanto, vale ressaltar que a obra de Marília Garcia como um todo apresenta relações com o cinema e que, se neste artigo nos restringimos a apenas dois livros e concentramos as análises partindo do regime da imagem-movimento, foi por uma questão metodológica. É certo que a obra de Garcia apresenta ainda mais afinidades com o regime da imagem-tempo. No entanto, assim como Deleuze parte da imagem-movimento para depois deduzir a imagem-tempo, consideramos importante analisar a obra da poeta partindo inicialmente deste primeiro conceito, já que eles não necessariamente se excluem ou são contraditórios, mas se constituem mais como formas de análise e de observação do que características intrínsecas e imutáveis das obras às quais se aplicam.

referências bibliográficas

- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CRÔNICA de um Verão. Direção de Jean Rouch e Edgar Morin. Paris: Argos Films, 1961. (86 min)
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018a.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- FRIAS, Joana Matos. O corpo em câmera lenta caindo (depois do filme fez um poema). In. BERTOLO, José; ROWLAND, Clara. (Orgs.) *A escrita do cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.
- FRIAS, Joana Matos. Tudo o que em mim pensa está filmando: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea. *Relâmpago*, n. 38, pp. 147-165, 2016.
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.
- GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia da Letras, 2017.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- PAZ, Octavio. *Os Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PIERROT Le Fou. Direção de Jean-Luc Godard. Paris: Janus Films, 1965. (110 min).
- WILLIAMS, William Carlos. Paterson. New York: New Directions, 1992.