

APROXIMAÇÕES ENTRE POESIA E CINEMA EM “BLIND LIGHT” DE MARÍLIA GARCIA

MARIANE PEREIRA ROCHA¹; AULUS MANDAGARÁ MARTINS²

¹*Universidade Federal de Pelotas – marianep.rocha@gmail.com*

²*Universidade Federal de Pelotas – aulus.mm@gmail.com*

1. INTRODUÇÃO

São comuns na poética de Marília Garcia os exercícios autorreflexivos e metalingüísticos e, muitas vezes, eles são motivados por reflexões feitas a partir das aproximações com os métodos e procedimentos do cinema e da fotografia. Celia Pedrosa afirma que há, na contemporaneidade, uma intensificação “dos processos de produção e reprodução tecnológica, a tensões próprias à arte moderna” (PEDROSA, 2010, p. 36) e, para ela, a poesia de Garcia “convive e se escreve” nessa intensificação, “transformando a materialidade desses processos em tema, questão e procedimento formal” (PEDROSA, 2010, p. 36).

Um desses procedimentos formais relacionados diretamente ao audiovisual que chama atenção em Garcia, especialmente no poema “Blind light” de *Um teste de resistores* (2016[2014]), objeto de análise do presente trabalho, é a montagem cinematográfica. Sendo assim, o objetivo desta pesquisa é discutir esse poema a partir das aproximações estabelecidas com o cinema, investigando de que maneiras a poeta se apropria das ferramentas audiovisuais e as incorpora em sua lírica, tanto a nível temático quanto estrutural.

2. METODOLOGIA

Beatriz Resende (2008) explica que para analisar a literatura contemporânea é preciso “deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás” (RESENDE, 2008, p. 15). Assim, iremos desenvolver este trabalho a partir da aproximação entre a poesia e a fotografia. Estudar a poesia a partir de seu encontro com as artes visuais é uma abordagem atual, que nos abre uma série de possibilidades de análise. Utilizaremos os procedimentos da literatura comparada como aporte para a relação que será necessária estabelecer entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

“Blind light”, poema dividido em vinte e quatro seções, inicia a partir de uma referência ao filme *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard. O eu lírico do poema, em um tom bastante ensaístico, explica que há um momento no filme em que a personagem Ferdinand olha em direção à câmera e fala com o espectador e esse movimento “contribui para dar ao filme sua dimensão de filme” (GARCIA, 2016, p. 14), visto que as personagens reconhecem serem parte de uma ficção. Esse gesto da personagem rompe com a suspensão da descrença, ou seja, desestabiliza o compromisso que o espectador estabelece de aceitar as asserções do filme, uma vez que o faz perceber as outras camadas existentes no filme: explicitamente, a câmera à qual Ferdinand se dirige; de forma implícita,



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

Esse tipo de rompimento ou, como a poeta chama, furo, seria mais naturalmente associado a um movimento de direção e de roteiro ou, até mesmo, de atuação, já que é ocasionado pelo diálogo de Ferdinand com o espectador através da câmera. Chama atenção, no entanto, o fato do eu lírico colocar esse artifício como capaz de dar a ver “a dimensão da *montagem* no cinema” (GARCIA, 2016, p. 15, grifo nosso). Durante as estrofes da primeira parte do poema, não há menção a nenhum procedimento específico da montagem, como os cortes, a articulação dos planos ou o ritmo do filme imposto por esses. O foco, nos versos, está no ponto de vista, na perspectiva e nos movimentos da câmera:

nesta cena de pierrot le fou
a câmera filma os dois a partir do banco de trás do carro
nesta cena de pierrot le fou
o ponto de vista do espectador é de quem está de fora
porque os dois estão de costas para a câmera
apesar disso a estrada vai se abrindo à frente
e o movimento carrega todo mundo pra dentro da história (GARCIA, 2016, p. 14)

Percebemos, dessa maneira, que a poeta entende a montagem como a instância do cinema capaz de conectar todos os elementos cinematográficos, estabelecendo a narrativa fílmica. Quando há um rompimento, um furo como o ocasionado pela conversa da personagem com o espectador, compreendemos que o filme é “montado”, ou seja, é possível depreender que aquela cena foi filmada de forma deslocada do enredo do filme, que o som foi inserido posteriormente, que várias tomadas podem ter sido necessárias para chegar ao produto final que está sendo exibido, entre outros aspectos. Para o eu lírico, então, a montagem é a instância do cinema que compõe o produto filme, que amarra as partes e as reposiciona em produto finalizado. A revelação da existência dela, “contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*” (GARCIA, 2016, p. 15), justamente porque traz à tona todos os processos envolvidos na produção cinematográfica. Esse entendimento se aproxima muito das noções teóricas desenvolvidas por Arlindo Machado, já que para ele desde o desenvolvimento da montagem paralela há uma indicação, no cinema, de um controle maior do fluxo narrativo, bem como de uma “instância narradora”. Segundo ele, através da montagem “o cinema aproxima-se cada vez mais do ideal literário dentro de uma narrativa controlada nos seus mínimos detalhes, capaz, ao mesmo tempo, de trabalhar os afetos do espectador na sala escura” (MACHADO, 1997, p. 140).

Agamben aponta que o “o caráter mais próprio do cinema é a montagem” (AGAMBEN, 1998, p. 3), a partir de duas características que ele reconhece a priori em todo cinema, mas que se mostram especialmente no cinema moderno, em cineastas como Guy Debord e Godard: a repetição e a paragem. Para o autor, “A técnica composicional não mudou, é ainda a montagem, mas agora a montagem passa para primeiro plano, e mostra-se enquanto tal” (AGAMBEN, 1998, p. 3, grifo nosso). É o que o eu lírico de “Blind light” indica na sexta estrofe: “interrupção que dá a ver mais concretamente/ a dimensão da montagem no cinema/ a mídia que poderia passar desapercebida”. No poema, interessa à poeta a possibilidade da montagem como elemento que revela a linguagem ao espectador. É o filme em sua “dimensão de filme” que é problematizado pelo eu



lírico, muito mais do que seu enredo ou sua proximidade com a realidade. No entanto, essa linguagem só é revelada a partir do “rompimento” ou “furo”, acontecendo, em *Pierrot le fou*, quando há uma interferência na realidade diegética e o espectador é, afinal, lembrado de que aquilo que assiste não se trata de uma experiência real, é uma ficção elaborada, um filme e, portanto, sua suspensão de descrença é interrompida. Para a poeta, isso “fura o filme e insere nele uma espécie de/ corte”.

4. CONCLUSÕES

Se, para o eu lírico de Marília Garcia, o que revela a dimensão do filme no cinema é o rompimento da suspensão da descrença, ou seja, aquele momento em que o espectador se dá conta que o filme é um filme através das personagens que se entendem como personagens, poderíamos dizer que aquilo que tornaria o poema *um poema*, respondendo à pergunta proposta por ela “se penso na poesia/ quais recursos ao lado do corte/ poderiam contribuir para tornar o poema/ um poema? (GARCIA, 2016, p. 14-15)” seria uma espécie de diálogo e/ou reconhecimento por parte dos leitores da existência do poema. Assim, parece haver um paralelo entre a ruptura da diegese que contribui para dar ao filme a dimensão de filme e a ruptura que acontece na lírica de Marília, quando o eu lírico insere diálogos com os leitores e mostra o poema enquanto processo, como vemos no próprio “*Blind light*”, mas também em livros mais recentes da poeta, como *Câmera lenta* (2017) e *parque das ruínas* (2018).

Discutir os procedimentos cinematográficos utilizados por Godard interessam a poeta como uma maneira de refletir sobre os mecanismos da linguagem. No cinema, a montagem representa esse trabalho com a linguagem, o lugar em que se pensa e se elabora o filme e, portanto, quando essa instância se revela a partir de um deslocamento, de um desvio, de uma escolha do diretor em elaborá-la, o filme para de funcionar apenas no plano ficcional para funcionar também no plano da linguagem. Marília reflete sobre esses recursos na tentativa de entender como eles se dão na poesia, de investigar as possibilidades de transposição de ferramentas do cinema para a poesia. Ao mesmo tempo em que essa reflexão acontece no plano teórico, ou seja, através da reflexão sobre os procedimentos materializada pelo eu lírico, acontece também de forma prática, enquanto a poeta repete esses procedimentos no seu próprio fazer poético.

Nesse sentido, é importante retomar o nome do livro no qual o poema “*Blind light*” se insere, *Um teste de resistores*, bem como os vocábulos “teste, ensaio”, que aparecem repetidamente no poema “O poema no tubo de ensaio” de *parque das ruínas* (2018). Tendo a palavra “ensaio” essa dupla conotação, de teste/tentativa e de um gênero textual acadêmico, acreditamos que Marília executa os dois: mede os limites da linguagem, seja ela poética ou visual – fotográfica e cinematográfica – através de um procedimento que se aproxima muito da pesquisa acadêmica, utilizando inclusive de práticas que são próprias da crítica e da teoria literária, como as referências constantes a teóricos, as comparações entre poetas e artistas e a reflexão sobre os próprios processos de escrita.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: **Image et mémoire**. Hoëbeke, 1998. Disponível online em português: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/ocinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 12 julho 2021.

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

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

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