

UMA FOTO DIÁRIA QUE POSSA ME DIZER ALGO SOBRE ESTAR AQUI:

A IMAGEM COMO
RECURSO TÉCNICO NA
ESCRITA DE *PARQUE
DAS RUÍNAS* (2018), DE
MARÍLIA GARCIA

MAYARA FREITAS DE OLIVEIRA
QUEIROZ

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC), na linha de pesquisa Fotografia e Audiovisual. Desenvolve uma investigação sobre as relações entre imagem técnica e palavra na poesia contemporânea de Marília Garcia, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Gabriela Frota Reinaldo.

No ensaio *Pequena história da fotografia* ([1931] 1994), Walter Benjamin nos conta sobre David Octavius Hill — um pintor que, já em 1843, utilizou a fotografia como recurso técnico para produzir um afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, fazendo dos clichês de Daguerre guias para a sua pintura. Neste artigo, propomos refletir sobre a fotografia como ferramenta técnica para a escrita de Marília Garcia, concentrando-nos especialmente no poema *Parque das Ruínas* (2018), incluído em obra de mesmo título. A partir do conceito benjaminiano de inconsciente ótico, objetivamos investigar as motivações, implicações e particularidades de se escrever a partir da fotografia.

marília garcia,
fotografia,
poesia con-
temporânea,
inconsciente
ótico.

Em *Parque das Ruínas* (2018), poema publicado em obra de mesmo título, encontramos seções dedicadas ao *Diário Sentimental da Pont Marie* — uma sequência de textos numerados que surge a partir de um gesto performático de Marília Garcia, impulsionado pela seguinte questão: “Como ver o lugar?”. Na época da escrita do diário, estruturado em versos, a poeta participava de uma residência artística em Paris e propôs a si mesma um desafio: escrever a partir de fotografias que tiraria da Pont Marie, construção que atravessa o rio Sena. Para isso, estabeleceu uma regra — todas as imagens deveriam ser capturadas no mesmo horário, do mesmo ângulo, durante dias consecutivos. Destaco aqui um trecho que será fundamental para a análise desenvolvida neste artigo:

Todos os dias às 10h fazer uma foto
do mesmo ângulo da ponte
uma foto diária que possa me dizer algo sobre estar aqui:
qual a geometria da cidade a cor das placas
quem passa naquele exato momento

(...)

(GARCIA, 2018, p. 25)

Em Marília Garcia, o processo de escrita — que poderia ficar restrito ao “*making-of*” do livro — muitas vezes aparece como criação; de modo que a descrição generosa de sua metodologia já é também o poema. No *Diário Sentimental da Pont Marie*, essas descrições metodológicas se juntam ao que seriam as páginas propriamente ditas do diário, sinalizadas pela grafia em itálico e por informações como data e horário. Ao longo do texto, o diário/poema avança em interlocução com outras mídias e modalidades artísticas, como o filme *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni; a série de fotografias *The Topography of Tears* (2017), de Rose-Lynn Fisher; o longa-metragem *Smoke* (1995), de Wayne Wang e Paul Auster; algumas fotografias de Jorge Luis Borges analisadas por Ricardo Piglia; uma performance do dramaturgo francês Valère Novarina; entre outras obras e imagens que, embora pareçam muito distintas entre si, são conectadas por Marília Garcia a partir de uma evidenciação do fato de que todas elas trabalham com a ideia de que algo oculto ou misterioso pode se revelar, nas imagens, a partir de procedimentos que envolvem repetição, ampliação, distância espacial ou temporal.

Em *Blow-Up* (1966), por exemplo, acompanhamos um fotógrafo que, a certa altura do filme, captura o que parece ser um registro bucólico de um casal de amantes no parque. Ocorre que, ao revelar e ampliar uma das fotos, ele passa a desconfiar de que capturou a cena de um crime, talvez um assassinato. Algo que estava oculto na imagem se revela, então, pelo

Em *Parque das Ruínas* (2018), a poesia acontece justamente no espaço de ruminação de uma dúvida irresoluta, transformando a busca por respostas na própria matéria do poema.

Além do compromisso com um procedimento que envolve repetição e assiduidade, movido pelo desejo de transfigurar a aparente banalidade da vida cotidiana, o resultado formal das fotos de Garcia em muito se assemelha às fotos que compõem os álbuns de Auggie, o fotógrafo amador de *Smoke* (1995). Nos dois casos, os planos são abertos, em uma angulação de aproximadamente quarenta e cinco graus, com a câmera posicionada na altura dos olhos de quem fotografa (Figuras 1-3). São fotos que, devido a banalidade de seus motivos, revelam muito mais quando vistas em conjunto: instantes suspensos que, ao serem aproximados e dispostos em sequência, se transformam em uma espécie de “jogo dos sete erros” — conscientes da repetição, nós buscamos identificar as diferenças, aquilo que não se repete entre as imagens. Um transeunte que atravessa a faixa de pedestres ou um carro estacionado, na foto seguinte, desaparece ou se transforma em outro. Por meio da instabilidade do cenário, parece-nos revelar o invisível-implacável: o tempo.



FIGURAS 1 E 2.
FOTOGRAFIAS QUE COMPÕEM O DIÁRIO
SENTIMENTAL DA PONT MARIE. FONTE: *PARQUE DAS
RUÍNAS* (2018).



FIGURA 3.
MONTAGEM COM AS FOTOGRAFIAS DE AUGGIE, PERSONAGEM DE SMOKE
(1995). FONTE: FILME SMOKE (1995), DE WAYNE WANG E PAUL AUSTER.

No filme, essas fotos de Auggie são exibidas em tela cheia, uma após a outra, enquanto o fotógrafo faz um discurso elegíaco em defesa das diferenças que cada uma dessas imagens comporta, apesar do cenário e das condições que se repetem. Essa cena, que ocorre logo nos primeiros quinze minutos do filme, é o coração de uma sequência que começa com Paul — escritor que está com bloqueio criativo desde o falecimento de sua esposa — indo comprar cigarros na tabacaria de Auggie, e termina com os dois sentados à mesa, tomando uma cerveja e folheando os álbuns que guardam as mais de quatro mil fotografias de um cruzamento de avenidas no Brooklyn. Até Paul se deparar com a foto em que sua esposa aparece (última imagem do mosaico acima), ele avança as páginas do álbum de forma desinteressada e apressada. “São todas iguais”, ele fala mais de uma vez. Auggie, percebendo a velocidade com a qual o amigo folheia o álbum, adverte-o com uma fala que parece sintetizar o enredo central do filme: “Você nunca entenderá, se não olhar mais devagar, meu amigo”.

Em nossos dias, “olhar devagar” parece uma sugestão radical. No contexto contemporâneo de hiperinflação imagética, nosso olhar viciado já quase não enxerga. A quantidade e a fugacidade das imagens às quais somos diariamente expostos superestimulam, mas, paradoxalmente, atrofiam o sentido da visão — olhamos, mas não vemos. O projeto de Auggie, assim como o experimento de Garcia, nos convidam, por meio

do procedimento de repetição, a insistir no olhar, a ver mais uma vez. No próximo tópico nos deteremos nas diferentes formas de perceber um mesmo objeto/fenômeno a partir de uma distinção que Garcia estabelece entre os vocábulos “olhar” e “ver”.

UMA EXPERIÊNCIA DE OLHAR E VER

“Queria contar sobre *outra* experiência de olhar e ver” (GARCIA, 2018, p. 23, *grifo nosso*) — é assim que a poeta dá início às páginas do *Diário Sentimental da Pont Marie*: estabelecendo uma distinção entre palavras que podem parecer, à primeira vista, sinônimas. À medida que o poema avança, vamos recebendo as pistas que materializam essa diferença no universo conceitual e poético de Garcia. A palavra “outra”, presente no verso, pressupõe uma relação. Se é “outra”, é porque alguma experiência *de olhar e ver* nos foi apresentada anteriormente. Trata-se, no caso, da experiência do pintor francês Jean-Baptiste Debret, por ocasião da primeira Missão Artística Francesa, em 1816:

há 200 anos
debret chegou ao rio de janeiro
integrando a “primeira missão artística francesa”
expedição que pretendia criar no brasil uma escola de belas artes
e difundir uma nova imagem do novo mundo

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:

[]

ele começa pintando a corte imperial
ele começa pintando paisagens e embora não seja naturalista
também faz um pequeno inventário da fauna e da flora

(...)

debret começa com essas pinturas
mas logo se impressiona com o que vê nas ruas:
um grande número de escravos
convivendo com europeus recém-chegados
uma mistura de pessoas e temporalidades diferentes
e parece que é justo aí
que ele decide retratar o cotidiano e
fazer instantâneos

(GARCIA, 2018, p. 19 e 21).

Assim como o *Diário Sentimental da Pont Marie*, os versos selecionados sobre Debret também são parte constitutiva do poema *Parque das Ruínas*. Esta informação é importante de ser destacada, pois, embora o poema esteja subdividido em partes numeradas, há uma relação de interdependência e continuidade entre elas. Por essa razão, ao analisarmos determinados trechos, se faz necessário que tomemos nota das seções que os antecedem e os sucedem, de modo que, mesmo isolando alguns excertos para efeitos de uma análise mais acurada, não percamos de vista a tessitura do poema, isto é, sua composição e totalidade. Tendo isso em perspectiva, retomemos agora a reflexão sobre Debret, a fim de buscar pistas sobre a distinção que Marília Garcia faz entre os vocábulos “olhar” e “ver” — duas palavras-chave no léxico do poema *Parque das Ruínas*.

Após os versos sobre essa experiência do pintor francês no Rio de Janeiro, a poeta inclui a reprodução da obra *L'Exécution de la Punition de Fouet* (1830), uma pintura em aquarela assinada por Debret que registra a cena de um açoitamento em praça pública — punição senhorial dada aos escravizados em casos de deserção, roubo ou ferimentos em brigas. Em primeiro plano, destacado do fundo pelas cores mais acentuadas, vemos o capataz erguendo um chicote de tiras de couro seco, na iminência de golpear o corpo de um homem que está atado a um pelourinho, seminu. Ao chão, dois escravizados deitados de bruços, possivelmente já açoitados. No canto esquerdo, sob a escolta de dois guardas, um grupo espera a punição. Esta cena que nos é agora tão brutal e intolerável, era parte do cotidiano brasileiro nas primeiras décadas do século 19¹.

Ao compreendê-la como digna de ser pintada, Debret eleva aquilo que era ordinário para a época ao nível do pitoresco e do extraordinário. Assim, ao dizer que o pintor neoclassicista “olha e vê”, podemos suspeitar que, no universo conceitual de Garcia, olhar é um gesto irrefletido, enquanto ver seria uma atenção da visão voltada para aquilo que adquire certo grau de invisibilidade em decorrência de sua habitualidade — a recuperação do espanto diante do banal. “Ver”, em Garcia, é aquele olhar mais demorado que Auggie cobra de Paul em *Smoke* (1995). Esse entendimento da distinção entre “olhar” e “ver” é reforçado em vários outros momentos do poema, como quando Garcia menciona o documentário *Diário 1973-1983* (1983), de David Perlov, como uma obra que consegue capturar o infraordinário, categoria de Georges Perec — romancista francês também convocado no poema de Garcia analisado neste artigo:

1 A legislação vigente à época permitia que os senhores determinassem as penas aplicadas aos escravizados. Embora em 1886 tenha sido criada uma lei com o propósito de abolir os açoites, isso não representou o fim efetivo da prática (PIROLA, 2017).

“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?”

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente
e ver

nosso dia a dia é feito de ações que não nomeamos:
pegar um livro virar a página digitar essas letras
balançar a cabeça
— seria possível nomear isso que acontece?

o extraordinário comove fica evidente:
guerra desastres morte

mas como ver o *infraordinário*?

(GARCIA, 2018, p. 27).

O *Diário Sentimental da Pont Marie*, experimento fotográfico textual de Marília Garcia, é uma expedição em busca desse *infraordinário*. A fotografia é eleita, pela poeta, como método e ferramenta que pode dar a ver aquilo que o hábito torna imperceptível, funcionando como um recurso técnico para a escrita. Mas por que a fotografia? Antes de especularmos sobre os motivos de se escrever a partir dessas imagens técnicas, submetendo o relato da experiência à mediação do olho do aparelho, uma outra questão se mostra anterior e relevante: por que fotografar a Pont Marie? Em uma cidade com tantas construções icônicas, o que podemos conjecturar sobre a escolha desse local como ponto de partida para o procedimento poético de Garcia? Os versos do poema parecem remeter a questões de circunstancialidade e praticidade, uma vez que é explicitado que a ponte está situada logo em frente ao ateliê onde a poeta estava hospedada, na *Cité Internationale des Arts*. Há, no entanto, certo grau de arbitrariedade nessa escolha, já que, dentre os locais que lhe seriam convenientes pela proximidade, haveria outras possibilidades. Dessa forma, nos resta ainda uma outra questão, mais consequente para nossa análise: por que fotografar uma ponte?

Nosso esforço, aqui, não está na busca de uma explicação absoluta para as escolhas da poeta, mas em um exercício hermenêutico que nos permita estabelecer conexões entre os universos que coexistem no livro *Parque das Ruínas* (2018): o visual e o conceitual. Em seu sentido denotativo, pontes são construções que possibilitam a ligação entre dois pontos separados por um obstáculo físico, como rios, vales ou

depressões geográficas. Signo de transição e passagem, a ponte ocupa um lugar entrelugares, está no meio — posição que se manifesta de forma intensa na escrita de Garcia quando ela expõe, de forma generosa, o seu processo, fazendo dele a própria criação. No *Diário Sentimental da Pont Marie*, o “meio” é uma ideia que aparece não apenas como forma, mas também como motivo e conteúdo do poema:

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

sempre na vida tinha tentado pular etapas
apagar o meio o entre o processo
como fazer para atravessar e passar pelas coisas?

(GARCIA, 2018, p. 26).

A escolha de uma ponte como objeto das fotografias que compõem o experimento de Garcia pode ser interpretada, portanto, como uma maneira simbólica de evidenciar o “meio”, tornando-o visível. Ao interligar dois lugares, uma ponte pode perder seu estatuto de lugar, tornar-se um “entre”. Assim, ainda que esta escolha possa ter sido totalmente arbitrária, ela é coerente com o projeto ético-estético de Garcia, pois reitera seu compromisso com o “meio”, com o processo, com o imperceptível. Efeito semelhante dificilmente seria possível se, por exemplo, essas fotos fossem de pontos como a Torre Eiffel ou o Louvre, ou mesmo outras pontes parisienses com maior relevância histórica e apelo turístico, como a Pont Neuf ou a Pont des Arts — locais cuja força simbólica extrapola sua funcionalidade, seu propósito prático. Por esse caminho, é possível entendermos que as fotografias que Garcia faz da Pont Marie funcionam não apenas como recurso técnico para a criação do diário, mas também como um dispositivo conceitual que materializa as questões de visibilidade que acompanham todo o poema *Parque das Ruínas*. Para fazer o *Diário Sentimental da Pont Marie*, no entanto, a poeta poderia ter tomado notas a partir de uma observação direta da ponte. Mas ela opta pela mediação da fotografia. Assim, chegamos às questões centrais para este artigo: por que escrever pela fotografia? O que há de particular no olho da câmera que o distingue do olho humano? No tópico a seguir, trabalharemos com essas questões a partir de Walter Benjamin.

primeiro uma epígrafe em forma de imagem

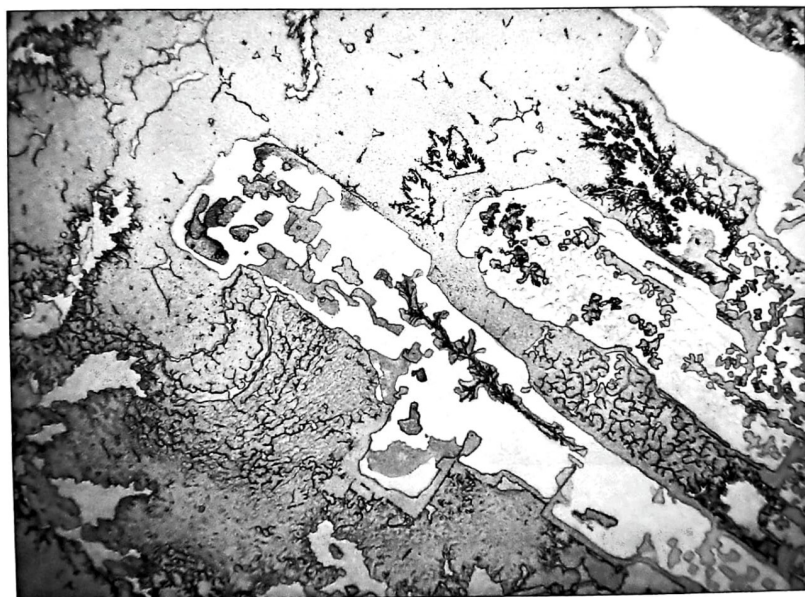


FIGURA 4
REPRODUÇÃO DA EPÍGRAFE DE *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018).
FONTE: *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018).

ESCREVER COM OUTROS OLHOS: PERSCRUTAR O INCONSCIENTE

Começamos este tópico com a epígrafe que abre o livro *Parque das Ruínas* (2018). Essa imagem trata-se de uma das fotos da série *The Topography of Tears* (2017), da fotógrafa norte-americana Rose-Lynn Fisher. O projeto propõe uma investigação visual das lágrimas, capturando-as por um microscópio óptico equipado com uma câmera digital para microscopia. Seu objetivo era descobrir como a aparência das lágrimas poderia variar a depender da emoção ou da circunstância que as motivaram. Teriam as lágrimas de tristeza o mesmo desenho das lágrimas de alegria? Ou das “lágrimas de cebola”? Impulsionada por essa curiosidade, ela deu materialidade visível às emoções, capturando imagens que resultaram em uma espécie de oxímoro visual, uma plasticidade paradoxal:

essas imagens
que parecem feitas de longe
mostram algo que está muito
perto
tão perto
perto demais

(GARCIA, 2018, p. 11 e 13).

São imagens que constituem uma paisagem íntima. Lágrimas que, quando aproximadas em 100 ou 400 vezes pela lente do microscópio, se traduzem em cartas topográficas, uma espécie de atlas sentimental. Se desavisados, nossos olhos correm o risco de se enganar. Um efeito similar acontece nas fotografias botânicas capturadas por Karl Blossfeldt, fotógrafo alemão que Benjamin menciona em seu ensaio *Pequena História da Fotografia* ([1931] 1994), a fim de ilustrar a capacidade que a fotografia tem de fazer convergir magia e técnica — dois polos aparentemente opostos. Com seus recursos auxiliares, como *zoom*, câmera lenta e controle de exposição, por exemplo, o olho da câmera tem o potencial de revelar “mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas” (ibid., p. 94). No caso das fotografias botânicas de Blossfeldt, o reino vegetal é capturado em *close-up*, desvelando um mundo de formas, estruturas e texturas imperceptíveis a olho nu. Sob esta visão quase microscópica, se revela nas plantas imagens arquitetônicas e esculturais. Assim fala Benjamin:

(...) em suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt mostrou no equívoco as formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico. (BENJAMIN, [1931] 1994, p. 95).

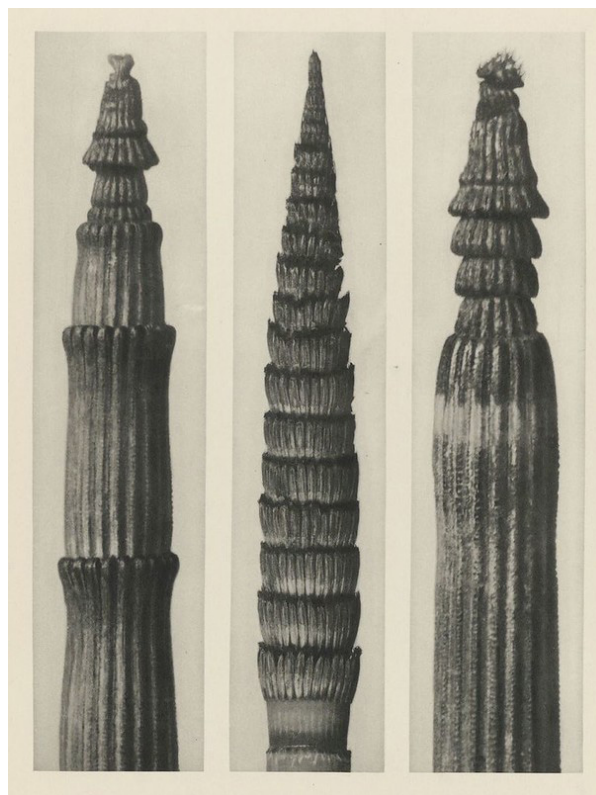


FIGURA 5
URFORMEN DER KUNST (1928), DE KARL BLOSSFELDT - “MASTROS TOTÊMICOS”

FIGURA 6
URFORMEN DER KUNST (1928), DE KARL BLOSSFELDT - “FORMAS MAIS ANTIGAS DE COLUNAS”.
FONTE: [HTTPS://PUBLIC.WORK](https://public.work)

Com sua precisão, fidelidade e recursos auxiliares, o olho da câmera é capaz de dar a ver o invisível ao olho humano, revelar mundos no mundo e capturar detalhes da realidade visível que escapam a nossa percepção consciente e imediata — a isto, Benjamin chama de *inconsciente ótico*. Não se trata apenas, como nos casos de Fisher e Blossfeldt, de uma técnica que se assemelha a uma ilusão de ótica, isto é, que confunde a vista e nos faz ver figuras diferentes do objeto que de fato foi capturado. Esta é apenas uma das formas que o *inconsciente ótico* tem de se manifestar, brincando com as escalas do mundo (SONTAG, 2004). Trata-se, em um sentido mais amplo, de um conceito que define uma visão exclusiva ao olho da câmera que, com o auxílio de seus recursos auxiliares, é capaz de perceber aquilo que não nos é imediatamente perceptível. Benjamin (ibid, p. 94) é didático quando diz que, com nossos olhos, até podemos ver um homem caminhando, mas só a fotografia pode revelar “sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo”.

Em reforço poético ao conceito benjaminiano, lembramos aqui de Drummond, poeta-cronista sensível à arte da fotografia². Em 1982, ele recebeu um convite para prefaciar o álbum de seu colega Evandro Teixeira — fotógrafo baiano conhecido especialmente pelos registros do golpe militar de 1964 e das manifestações estudantis de 1968. À época, ambos eram colaboradores do *Jornal do Brasil*. Inicialmente, Drummond relutou em aceitar o convite, mas acabou cedendo sob a condição de não ser pressionado pelo fotógrafo (BEZERRA, 2023). Não tardou, e o que ele entregou não foi exatamente um prefácio, mas um poema intitulado “Diante das fotos de Evandro Teixeira”, incluído posteriormente em *Amar se Aprende Amando* (1985). Destacamos um trecho:

A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo sob a luz,
e dois olhos não são bastantes
para captar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.

É preciso que a *lente mágica*
enriqueça a visão humana
e do real de cada coisa
um mais seco real extraia
para que penetremos fundo
no puro enigma das figuras.

Fotografia — é o codinome
da mais aguda percepção

(ANDRADE, 2018, p. 52, grifo nosso).

2 Além do poema dedicado a Evandro Teixeira, Drummond escreveu outros textos que exploram questões ligadas à fotografia. Dois exemplos são os poemas “Os mortos de sobrecasaca”, publicado em *O Sentimento do Mundo* (1940), e “O que Alécio vê”, incluído em *Amar se Aprende Amando* (1985).

O olho da câmera é um reforço de uma visão insuficiente às minúcias do real — a nossa. A atitude da exata fração de um passo do homem que caminha, da qual fala Benjamin, é parte desse gesto que Drummond diz florescer tão rapidamente, visível apenas pelo que ele chama de “lente mágica”. Será que não foi justamente essa “aguda percepção” da câmera que motivou Garcia a escrever o *Diário Sentimental da Pont Marie* não a partir do que seus olhos eram capazes de ver diretamente naquela paisagem, mas sim a partir do que a fotografia era capaz de revelar? É isto que queremos defender neste tópico: confiar aos olhos da câmera a tarefa de ver pode ser entendido, no poema *Parque das Ruínas*, como uma espécie de consciência da autora sobre o *inconsciente ótico* das fotografias, um discernimento sobre essa capacidade que o olho da câmera tem de acurar e complementar nossa percepção sobre os fenômenos. Tal leitura se fortalece se levamos em conta as referências fílmicas e fotográficas que ela atesta como inspirações para seu método: *Blow Up* (1966), *Smoke* (1965), a série fotográfica de Fisher, os diários de David Perlov — todos tratam, ainda que de modos diferentes, de algo que se revela exclusivamente à lente da câmera.

Essa aparente consciência de um inconsciente ótico, que determina o método de escrita do *Diário Sentimental da Pont Marie*, não resulta, no entanto, em um momento de súbita e surpreendente descoberta — algo misterioso ou ambíguo que se revela a partir da sequência fotográfica da Pont Marie, como o borrão que sugere um assassinato em *Blow-Up* (1966), ou o “fantasma” da esposa de Paul em *Smoke* (1965). Também não há uma figura inusitada que surge de um trabalho criativo com os recursos auxiliares do aparelho, como nas lágrimas de Fisher. Além disso, nas poucas vezes em que Garcia se detém nos elementos que, de fato, estão nas fotos, não há informações que se assemelhem àquela atitude que se oculta na fração de um gesto, anunciada por Benjamin. São, ao contrário, notas breves sobre uma visibilidade já muito evidente aos olhos de qualquer um:

[diário sentimental da pont marie]
05 de fev • 9H58

um dos dias mais frios no mês mais curto do ano
de um lado da foto
o ciclista de gorro preto parado no tempo
do outro um grupo de 4 pessoas conversando

faço o mesmo trajeto todos os dias
e a rotina produz uma única imagem
do que acontece

(GARCIA, 2018, p. 30).

É preciso haver certa credulidade no potencial revelador das imagens para assumi-las como mediadoras entre a realidade e o texto a ser escrito. No entanto, na metapoesia autorreflexiva de *Parque das Ruínas* (2018), importa menos as revelações potenciais da fotografia. Seu interesse está, sobretudo, no processo, naquele “meio” do qual falávamos algumas páginas atrás. No experimento do *Diário Sentimental da Pont Marie*, as fotografias são, simultaneamente, método de escrita e um modo de escrutinar esse método, na medida em que permitem também a interlocução com a metodologia criativa de personagens, diretores, fotógrafos e artistas que conseguem fazer surgir o imperceptível-improvável ou aquilo que é invisibilizado por sua banalidade: Debret, Rose-Lynn Fisher, o fotógrafo de *Blow-Up*, entre outras referências já mencionadas. Não é por acaso que, no registro do dia 8 de fevereiro de 2015, Garcia faça uma citação direta de David Perlov a respeito de seu método:

[diário sentimental da pont marie]
8 de fev 15 • 10H

copio um trecho do diário 1973-1983 do david perlov:

“maio de 1973 compro uma câmera
começo a filmar sozinho o cinema profissional não me
interessa mais eu filmo dia após dia em busca de alguma
coisa. (...)

leva tempo aprender como fazer”

(GARCIA, 2018, p. 35).

Voltemos ao início do artigo: Garcia inicia esse experimento fototextual partindo da seguinte questão: “Como ver o lugar?”. Assim como Perlov, a poeta busca algo que não sabe bem como definir, mas confia que o olho da câmera possa lhe revelar — e isso acaba determinando seu método: fotografar por vários dias consecutivos a Pont Marie, respeitando um padrão de horário e ângulo, para então escrever a partir dessas imagens. A aparente confiança no inconsciente ótico é determinante para a definição desse método, mas o poema *Parque das Ruínas* surge não porque as fotografias subitamente lhe revelam o invisível ou porque ela encontra alguma resposta; ele se consubstancia, ao contrário, na dúvida que não se resolve, mas se multiplica. O texto se constrói na busca incessante por algo que, afinal, não pode ser encontrado, pois o que interessa à autora não é a descoberta, mas a investigação, o método, o “meio” e as interlocuções envolvidas nesse processo — esta é a matéria do seu poema. Em Garcia, as fotografias são um pretexto para um texto que está sempre correndo para fora, buscando diálogo com outras imagens e linguagens artísticas. Escrever com outros olhos — título deste tópico — é não apenas contar com a visão complementar da câmera, mas também com o olhar de todas as referências que a poeta convoca ao longo de seu texto.

Para encerrarmos este tópico, concentremo-nos no registro de 7 de janeiro de 2015 — data do ataque terrorista à redação do jornal Charlie Hebdo —, com atenção especial ao trecho que destaco a seguir:

*então volto até a foto do dia do atentado: 7 jan 15.
seria possível ver algum indício do que aconteceu?
e na foto do dia seguinte? vejo apenas um caminhão com a
caçamba amarela 4 pessoas andando*



*tento ver alguma coisa diferente: nada
será que à noite seria possível perceber alguma mudança?*

FIGURA 7
REPRODUÇÃO DE TRECHO DO DIÁRIO SENTIMENTAL DA PONT
MARIE. FONTE: PARQUE DAS RUÍNAS (2018)

Para Benjamin ([1931] 1994), esse exercício que Garcia faz, de retornar à foto em busca de indícios do futuro da imagem é um impulso consequente do *valor mágico* da fotografia, que a distingue de outras formas de representação visual, como a pintura. Nos quadros que integravam o patrimônio de uma família, por exemplo, o interesse pelos que ali estavam retratados ia se dissipando à medida que as gerações avançavam. E as telas, no limite, reduziam-se ao registro do gênio artístico de quem as criou, como uma prova de suas habilidades. A fotografia altera essa relação: pela precisão de sua técnica e pelo caráter indicial de suas imagens, os fenômenos e as pessoas retratadas — mesmo as anônimas! — reivindicam uma existência real, resistindo à passagem do tempo sem se deixar reduzir à mera habilidade daquele que fez o retrato, o fotógrafo.

Enquanto vestígio físico do real, a fotografia seduz e conduz o observador a uma investigação retrospectiva, na qual busca-se no passado fotografado indícios de um presente que, para aquele instante capturado, era ainda um futuro à espreita. Como exemplo, Benjamin menciona uma foto do fotógrafo Karl Dauthendey com sua noiva, que anos depois ele encontraria morta, com os pulsos cortados, em um quarto de Moscou. Na leitura do filósofo, o olhar da Sra. Friedrich, fixado em um ponto fora da cena, cifra uma tragédia iminente. Ciente do seu desfecho trágico, Benjamin vê nesse olhar uma espécie de presságio — como se da foto pudéssemos pescar indícios de um futuro que já aconteceu.

Da mesma forma, Marília Garcia, ciente do ataque terrorista ao jornal *Charlie Hebdo*, empreende uma investigação retrospectiva, analisando a foto da ponte feita no dia do atentado em busca de vestígios de um presente que, naquela fração de tempo capturada, era ainda um futuro latente. Ela não apenas faz esse retorno à fotografia, como registra esse gesto no diário — reforçando nossa ideia do processo como criação. É uma poesia que reafirma, na medida em que “encena”, esse feitiço irresistível que a fotografia exerce sobre seu observador, levando-o a “procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (BENJAMIN, [1931] 1994, p. 95). Essa questão do instante fotografado que contém indícios do futuro (em relação à imagem) é, de certa maneira, retomada em seu poema *paisagem com futuro dentro*, incluído em *Expedição: Nebulosa* (2023), seu livro mais recente. Destacamos aqui um trecho:

todo dia a paisagem é a mesma
mas a cada vez que olho ganha
nova camada

fecho os olhos e agora é paisagem na
memória superfícies
sobrepostas

buscar nessas camadas
um detalhe que venha do futuro
um grão de estrela pairando ali
discreto no ar
uma pequena diferença que mostre
o que está a caminho

ler a paisagem com o futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que não vejo

(GARCIA, 2023, p. 10).

Benjamin fala sobre um impulso que o observador tem de buscar na fotografia “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje” ([1931] 1994, p. 94). Nesse sentido, “uma foto diária que possa me dizer

algo sobre estar aqui” — verso que intitula este artigo — pode ser pensada também como uma foto que pode nos dizer, em indícios, o que estará e o que acontecerá: futuro do presente do indicativo. Dito de outra maneira, uma foto pode cifrar uma mensagem sobre o porvir, que só decifraremos quando esse futuro for, para nós, um presente confesso. Escrever com a mediação de uma imagem é poder manipular a paisagem — ampliar, ver de muito perto, ver anos depois, ver repetidas vezes —, mas é, também, poder brincar com as temporalidades: esse futuro que Garcia diz, nos versos acima destacados, querer fazer entrar na linguagem, já não se anuncia na imagem? Com a foto, talvez seja possível arrancá-lo ao poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No *Diário Sentimental da Pont Marie*, o exercício de confiar aos olhos da câmera a tarefa de “dizer algo sobre estar aqui” pode ser entendido como uma espécie de consciência da autora sobre o inconsciente ótico das fotografias — um discernimento dessa capacidade que o olho da câmera tem de apurar e complementar nossa percepção dos fenômenos. No entanto, na obra de Garcia, o compromisso de mediar o gesto da escrita pela fotografia não significa necessariamente escrever sobre aquilo que nela está. A éfrase é um dispositivo retórico recorrente em sua obra, mas, em seu experimento com a ponte, essa descrição detalhada de objetos visuais aplica-se mais frequentemente a outras referências imagéticas que a autora mobiliza — como no caso dos filmes referidos ao longo do artigo. Assim, é possível afirmar que, no *Diário Sentimental da Pont Marie*, as fotografias são, sobretudo, um pretexto para um texto que está quase sempre correndo para fora, isto é, buscando diálogo com outras imagens, outras linguagens artísticas e outros autores. É um poema que se faz com muitos olhos.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando*: poesia de convívio e de humor. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 52.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Obras Escolhidas, Vol. I – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 93-95.

BEZERRA, Elvia. *Drummond, Evandro Teixeira e Ela*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 10 de abril de 2023. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/drummond-evandro-teixeira-e-ela/>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

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

_____. *Expedição: Nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 10.

PIROLA, Ricardo Figueiredo. O castigo senhorial e a abolição da pena de açoites no Brasil: Justiça, imprensa e política no século XIX. *Revista de História São Paulo*, n. 176, 2017, p. 1-34.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 15.