

# O informativo e o *infraordinário* em poemas de Leila Danziger e Marília Garcia: algumas aproximações entre poesia e fotografia

## *The Informative and the Infraordinary in Leila Danziger and Marília Garcia's Poems: Some Encounters between Poetry and Photography*

**Mariane Rocha**

Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul)

Bagé | RS | BR

marianerocha@ifsul.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-0126-8063>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma análise comparativa dos poemas “Fato bruto” de Leila Danziger e “parque das ruínas” de Marília Garcia através de suas aproximações com a fotografia. Veremos, através dos estudos de intermedialidade, dois lados do mesmo fenômeno presentes nesses textos poéticos: em Garcia, a fotografia do banal e do cotidiano como forma de se contrapor às fotografias sensacionalistas e trágicas; em Danziger, a problematização da fotografia jornalística e sua perda de sentido na contemporaneidade. É objetivo desta pesquisa investigar de que modo a tematização da função das imagens contribui para a elaboração de uma poesia de cunho autorreflexivo. Além disso, buscamos averiguar quais concepções sobre a poesia e a linguagem poética se tornam explícitas quando as poetisas se propõem a debater o papel das imagens em nossa sociedade.

**Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea; poesia e fotografia; intermedialidade; fotografia e sensacionalismo.

**Abstract:** This work offers a comparative analysis of the poems “Fato Bruto”, by Leila Danziger, and “parque das ruínas”, by Marília Garcia, through their approaches to photography. It will be seen, through Intermediality Studies, that both poetics represent two sides of the same phenomenon: in Garcia, the photography of the banal and of the everyday as a way of opposing sensationalist and tragic photographs; in Danziger, the problematiza-



tion of journalistic photography and its loss of meaning in contemporary times. The aim of this research is to investigate how the thematization of the function of images contributes to the elaboration of a poetry of a self-reflexive nature. Furthermore, it is sought to ascertain which conceptions about poetry and poetic language become explicit when Garcia and Danziger propose to debate the role of images in our society.

**Keywords:** Contemporary brazilian poetry; poetry and photography; intermediality; photography and sensationalism.

## Considerações iniciais

Há, na literatura produzida no Brasil das últimas décadas, uma tendência à autorreflexão, ou seja, uma inclinação para a poesia que pensa e que problematiza a si mesma. Segundo Robert Stam, a capacidade de autorreflexão de qualquer meio, língua ou texto, refere-se ao “[...] processo pelo qual textos, literários ou fílmicos, são o prosaísmo de sua própria produção [...], de sua autoria [...], de seus procedimentos textuais [...] de suas influências intertextuais [...] ou de sua recepção” (Stam, 2008, p. 31).

Neste artigo, olharemos para a poesia de duas autoras do Rio de Janeiro: Marília Garcia e Leila Danziger. Com sua produção poética concentrada nas últimas duas décadas, ambas escritoras, como veremos, apresentam projetos literários bastante distintos, porém se encontram através de um modo específico de questionar a própria poesia: sua aproximação com outras mídias. Há, em seus livros, a presença de relações intermidiáticas, através da citação, menção, alusão e, em alguns momentos, da materialização de obras de arte, vídeos, filmes, performance, jornais e, de especial interesse para este trabalho, fotografias. A presença (implícita ou explícita) dessas outras midialidades de modo geral já impõe, desde o princípio, uma leitura autorreflexiva no que diz respeito à sua composição, levantando questões acerca das fronteiras entre mídias, dos limites do texto poético e das possibilidades de expansão da escrita. Em Garcia e em Danziger, contudo, esse processo parece ser ampliado: além da reflexividade já imposta pela intermedialidade, há a explicitação da discussão sobre os fazeres poéticos. Não coincidentemente, analisaremos nesta pesquisa poemas do livro *Três ensaios de fala* (2012) de Danziger, no qual o próprio título já remete a ideia de *ensaiar*, de testar modos de falar. Em Garcia, a ideia de “testar a poesia” será constantemente retomada, desde o livro *Um teste de resistores* (2014) até os testes que reiteradamente aparecem em *parque das ruínas* (2018), a partir do diálogo com Charles Bernstein. Sobre esses últimos, Joana Frias (2018) destaca: “há através dela (da palavra “teste”) a revelação de uma arte poética em diálogo com a crítica e a teoria [...] que não deixa de ser uma arte poética em diálogo com o mundo: ensaiar ‘uma leitura do mundo’” (2018, p. 92).

Desse modo, neste artigo, buscamos discutir qual a compreensão sobre poesia que subjaz os poemas de Garcia e de Danziger e como esse entendimento está relacionado com

as fotografias evocadas por ambas poetisas. Assim, estamos pensando os poemas selecionados como um lugar de crítica à própria poesia, bem como à determinada produção cultural imagética – especialmente a fotojornalística. Aliado a isso, queremos discutir as concepções sobre fotografia colocadas nos poemas, sendo assim, observaremos dois lados do mesmo fenômeno: em Garcia, a fotografia do banal e do cotidiano como forma de se contrapor às fotografias sensacionalistas e trágicas; em Danziger, a problematização da fotografia jornalística e sua perda de sentido na contemporaneidade.

Para isso, trabalharemos com os poemas “Fato bruto”, do livro *Três ensaios de fala* (2012), de Leila Danziger, e “parque das ruínas”, do homônimo *parque das ruínas* (2018), de Marília Garcia, através de uma abordagem comparada, pela perspectiva dos estudos de intermedialidade. Conforme reflete Irina Rajewsky (2005), assim como a intermedialidade pode investigar as evoluções das mídias através dos anos, refletindo sobre o fenômeno intermidiático enquanto uma “categoria ou condição fundamental” de cada mídia, pode também pensar tais relações como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos midiáticos ou configurações individuais” (2005, p. 47, tradução própria).<sup>1</sup> É a essa segunda abordagem que o presente trabalho se filia: olharemos para cada um dos poemas investigando quais as relações que estão postas nele, a partir das configurações midiáticas que eles apresentam, mais especificamente a partir dos sentidos criados no texto poético através do uso da fotografia.

*Parque das ruínas* (2018) é o sexto livro publicado por Marília Garcia. Os três longos poemas que o compõem são multifacetados e têm como recursos principais a fragmentação, a proximidade com a oralidade e com a narrativa, bem como suas interfaces com outras mídias, especialmente, o cinema e a fotografia. Apesar de os livros anteriores de Garcia também apresentarem essa relação intensa com as imagens, *parque das ruínas* é o primeiro que apresenta uma combinação de mídias, ou seja, integra, de fato, fotografias e outras materialidades visuais às páginas do livro. As referências intermidiáticas, que já estavam presentes nas outras obras da poeta, são também bastante importantes em *parque das ruínas*.

Outro recurso importante nessa obra é a retomada de versos, estrofes e passagens que já haviam sido publicados em livros anteriores e em eventos literários. Assim, é possível perceber que *parque das ruínas* está em diálogo explícito com toda a obra de Garcia. Joana Frias (2018), no posfácio da obra, reflete que os poemas de *parque das ruínas* apresentam características importantes para pensar o conjunto da obra de Garcia. De acordo com a pesquisadora:

Aqui, o questionamento epistemológico subjacente aos versos [...] não deixa de reforçar aquilo que o leitor já conhece e aprecia nesta poesia — a sua incessante problematização dos meios e modos de expressão e de representação, flagrante numa auto-reflexividade ininterrupta que nunca prescinde da exposição dos poderes e fragilidades do dispositivo (Frias, 2018, p. 91).

Conforme veremos a seguir, no poema “parque das ruínas”, a partir dos exercícios fotográficos que executa na *Pont Marie*, em Paris, Garcia nos propõe questões sobre os modos de ver e apreender o lugar, sobre o que a fotografia é ou não capaz de mostrar e, principalmente, sobre o registro do cotidiano, daquilo que costumeiramente não prestamos atenção, mas que pode se tornar visível a partir de um registro fotográfico. Essa é uma

<sup>1</sup> “The first concentrates on *intermediality as a fundamental condition or category* while the second approaches *intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations*.”

discussão bastante importante também na poética de Leila Danziger, como poderemos ver em *Três ensaios de fala* (2012).

*Três ensaios de fala* é o primeiro livro de poemas publicado por Leila Danziger. Nele, encontramos poemas curtos, que constantemente fazem referências aos materiais que Danziger utiliza nas suas outras práticas artísticas, assim como aos arquivos, às fotografias, aos carimbos e aos jornais. Rosana Bines reflete que, nesse livro,

[...] percebem-se procedimentos análogos de transferência de matéria entre superfícies, que acabam por evidenciar canais de comunicação surpreendentes entre o espaço do estúdio – ambiente privilegiado das experimentações artísticas que geram os poemas – e o espaço do livro – nova superfície em que se carimba-rão, por assim dizer, os versos produzidos alhures (Bines, 2015, p. 4).

O título do livro parece evocar uma duplicidade que se repete nos poemas do livro: se, por um lado, o “ensaio” de fala se refere a um exercício de prática de fala, a uma tentativa de expor, de tornar explícitas muitas das questões íntimas e familiares que serão exploradas pela poeta, por outro, esse ensaio é também um estudo sobre os modos de dizer, um exercício de testar as aproximações, conforme Bines, entre o corpo do poema e os projetos artísticos que desenvolve.

## O heroísmo da visão

A sociedade do século XXI é a que mais fotografa, devido tanto à constante modernização das câmeras fotográficas, que reduz o preço e possibilita maior acesso às câmeras e a outros dispositivos fotográficos, esses cada vez mais portáteis, quanto às funções emocionais e sociais que as imagens assumem no nosso cotidiano, seja para recordar, para provar que determinado acontecimento realmente aconteceu, para compartilhar nas redes sociais, entre outros. Esses processos são acelerados e intensificados pelos meios de comunicação que, tendo como característica principal a imediatez e a constante atualização, nos interpelam com imagens incessantes de todos os eventos.

Susan Sontag (2004[1983]) explica como, ainda no início do século XX, a fotografia foi se apropriando dos temas insólitos e banais, em um procedimento que ela caracteriza como “heroísmo da visão”: logo que se entendeu que as câmeras não eram meras copiadoras da realidade, já que “ninguém tira a mesma foto da mesma coisa (2004, p. 105), mas sim que as fotos seriam “indícios não só do que existe, mas daquilo que um indivíduo vê” (p. 105), começou-se a buscar, dentro do campo fotográfico, por aquilo que ainda não foi visto, a partir de perspectivas inovadoras. Para a autora, então:

A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum. Esperava-se que os fotógrafos fizessem mais do que apenas ver o mundo como é, mesmo suas mara-

vilhas aclamadas; deveriam criar um interesse, por meio de novas decisões visuais (Sontag, 2004, p. 106).

Em busca do “heroísmo da visão”, começa-se a fotografar detalhes muito pequenos, objetos cotidianos inseridos em outros contextos, detalhes do dia a dia que não seriam percebidos a olho nu, “um recanto de realidade material que o olho não enxerga normalmente ou não consegue isolar; ou a visão de cima, como a de um avião, eis os alvos principais da conquista do fotógrafo” (Sontag, 2004, p. 106-107). É exemplo desse tipo de procedimento, o trabalho de Edward Weston que, especialmente através do uso do *close*, fez uma série de fotografias de vegetais, ampliados a ponto de não serem distinguíveis pelo que eram; essas imagens revelavam detalhes e texturas de cebolas, cogumelos e repolhos, resultando em um trabalho artístico e inusitado. Em um projeto similar, Paul Strand, a partir de objetos comuns, como tigelas ou peças de roupas, explorava ângulos e contornos para desenvolver fotografias que revelavam aspectos antes não vistos do banal.

Esses procedimentos são intensificados com o advento da câmera digital que, além de avançar tecnicamente a capacidade de captura, multiplica o número de fotos possíveis sem aumentar os custos para o fotógrafo. Para Joan Fontcuberta (2010a), fazer do banal matéria fotográfica, desse modo, é uma característica que se intensifica na contemporaneidade. No nível das fotografias familiares, se antes elas ilustravam principalmente momentos especiais, retratavam as “exceções da cotidianidade: ritos, celebrações, viagens, férias etc.” (Fontcuberta, 2010b, p. 40), hoje tudo é fotografado à exaustão:

Há alguns anos fazer uma foto ainda era um ato solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje disparar a câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha. A fotografia se tornou onipresente, há câmeras por toda parte captando tudo. O que há meio século teria parecido uma sofisticada câmera de espião é hoje um padrão comum que carregamos no bolso (Fontcuberta, 2010a, p. 39).

Nesse contexto, o desenvolvimento do que Sontag definiu como “visão fotográfica”, uma “modalidade de visão ativa, aquisitiva, avaliadora” (2004, p. 106), se faz ainda mais presente dentro da fotografia. De fato, Charlotte Cotton identifica essa como uma das tendências da fotografia do início do século XXI: “A iconografia desta vertente da fotografia inclui objetos equilibrados e empilhados, bordas ou cantos das coisas, espaços abandonados, lixo e decomposição, e formas fugidias ou efêmeras, como neve, condensação e luz (2004, p. 115, tradução própria).<sup>2</sup> A autora ainda elucida que esse tipo de trabalho estimula nossa curiosidade visual, “encorajando-nos de maneira sutil e imaginativa a contemplar as coisas do mundo que nos rodeia em nossas vidas diárias de novas maneiras” (p. 115, tradução própria).<sup>3</sup>

Outra faceta importante pela qual o “heroísmo da visão” se manifesta é a busca pelas imagens mais chocantes, mais trágicas, que sensibilizem o espectador através do choque e do espanto. Esse procedimento parece ser cada vez mais apropriado pelos meios de comunicação que publicam fotos de acontecimentos trágicos e compartilham constantemente

<sup>2</sup> “The iconography for this strand of photography includes objects balanced and stacked, the edges or corners of things, abandoned spaces, rubbish and decay, and fugitive or ephemeral forms, such as snow, condensation and light.”

<sup>3</sup> “Encouraging us to contemplate the stuff of the world around us in our daily lives in new ways.”

informações sobre violências, guerras e mortes, sempre acompanhadas de imagens, fotográficas ou em vídeo, que, se por um lado corroboram a veracidade do acontecimento, por outro, contribuem para a dessensibilização dos leitores e espectadores que, aos poucos, se tornam incapazes de reagir diante dessas imagens.

Sobre essa insensibilização, a partir de sua leitura de Sigmund Freud, Walter Benjamin elucida que certas vivências traumáticas ou violentas, as quais chama de “choques”, são aparádas pelo nosso consciente, visto que “quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques” (2017a, p. 112). Dessa maneira, ao serem registrados no nível consciente, esses “choques” ficam inviabilizados para o campo da experiência, uma vez que, conforme explica o autor, para uma vivência se tornar experiência, ela precisa ser vinculada ao acervo da memória involuntária, aquela que não conseguimos acessar conscientemente, mas apenas através de algum estímulo, como um cheiro, um sabor ou um som. De acordo com o filósofo:

Só pode se tornar parte integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não foi “vivido” expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma “vivência” para o sujeito. [...] Ainda segundo Freud, a consciência enquanto tal não registraria absolutamente nenhum registro da memória. Teria antes outra função significativa, a de agir como proteção contra os estímulos (Benjamin, 2017a, p. 111).

O que as fotografias do trágico causariam, então, seria essa insensibilização para a experiência: ao nos depararmos diariamente com esses “choques” em formato visual tenderíamos a nos tornar, cada vez mais indiferentes a eles, visto que não conseguimos mais apreendê-los inconscientemente, transformá-los em memórias. Isso não significa dizer que as fotografias são, em si mesmas, responsáveis pela banalização da sociedade ou que teriam, intrinsecamente, características negativas. A própria Sontag, em *Diante da dor outros* (2003), revê alguns dos posicionamentos que tomou no livro *Sobre a fotografia* (2004 [1977]) acerca das fotografias contribuindo para a banalização do horror:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com outros (Sontag, 2003, p. 305).

A autora ainda afirma:

Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (Sontag, 2003, p. 307).

Jacques Rancière, no mesmo sentido, discute que as imagens não seriam sozinhas responsáveis pela banalização da violência ou, nas palavras do autor, do intolerável. Ele argumenta que o entendimento das imagens como exploração do horror é baseado em uma oposição entre imagem e narrativa que entende que apenas a segunda seria capaz de proporcionar uma reflexão sobre a violência sem, contudo, representá-la diretamente. Entretanto, Rancière afirma que

representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo e do cineasta (Rancière, 2012, p. 92).

Segundo o autor, então, o que trivializaria o sofrimento e a violência não seria o excesso de imagens e sim o silenciamento acerca das vítimas desses sofrimentos: “se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objetos de palavra sem terem a palavra” (Rancière, 2012, p. 94).<sup>4</sup>

## Entre as páginas do dilúvio

O jornal é um objeto de constante interesse artístico para Leila Danziger. Séries como *para-ninguém-e-nada-estar* (2006-2010) e *Pallaksch Pallaksch* (2010) são apenas algumas entre as tantas que utilizam jornais, evocando suas múltiplas possibilidades de sentido, como matéria principal de composição. Na poesia, o cotidiano retratado pela linguagem jornalística, o sensacionalismo e o objeto jornal como matéria são temáticas que se tornam presentes, como no poema “Fato bruto”, no qual podemos observar o movimento de apreensão da linguagem jornalística na esfera do poema:

---

<sup>4</sup> Para Rancière, o problema das imagens não diz respeito à pertinência de mostrar ou não os horrores das violências, mas sim à “construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível” (2012, p. 96). Esse conceito é explorado no livro *A partilha do sensível* (2005), no qual o autor elabora a hipótese de que há recortes na existência de um comum e, em tais recortes, são definidos lugares específicos que podem ser ocupados somente por determinados grupos de pessoas. Uma partilha do sensível redefiniria esses lugares e as formas de visibilidades deles. Para o autor, a partilha do sensível “se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005, p. 15).

A partir de uma foto do jornal O Globo,  
de 6 de agosto de 2005.

Encontrei a baleia encalhada  
entre um anúncio de eletrodomésticos  
e algumas notícias gastas.  
Palavras de puro mato  
envolviam sua carcaça triste e obscena.  
A baleia pedia crônicas de espanto  
mas nem as ondas revoltam-se –  
não há assombro por sua carne inerte.  
Na faixa de areia  
a moça dá as costas ao fato bruto  
que é uma baleia encalhada  
e continua tranquila  
seu bronzado.

(Mas o sol não esquece –  
naquele mesmo dia  
há sessenta anos  
– sobre o Pacífico –  
o calor de dez mil rivais.)

Minha dúvida é onde fazer um túmulo digno para baleia –  
que conhece as águas e as cinzas.  
Enterro seu corpo de imagem  
por entre as páginas que nos contam o dilúvio.  
Assinalo no calendário  
– agosto é mês de baleias mortas  
(Danziger, 2012, p. 11).

O poema tem uma nota inicial que o contextualiza: “A partir de uma foto do jornal O Globo/ de 6 de agosto de 2005”. Aqui já é possível observar a sugestão do jornal como ferramenta para a composição poética, afinal, é dele que vem a “inspiração”, a motivação inicial para a escrita. Sem essa informação que precede o poema, talvez a menção à baleia encalhada nos primeiros versos causasse confusão, visto que não há outras indicações de que se trata de uma fotografia encontrada em um jornal, “entre um anúncio de eletrodomésticos/ e algumas notícias gastas”.

Nessa primeira estrofe, fica explícita uma visão de jornal como meio no qual as notícias, mesmo as mais impactantes, são rapidamente substituídas por novas notícias, fazendo com que as anteriores sejam esquecidas. Assim, “a baleia pedia crônicas de espanto”, mas recebe indiferença dos espectadores – tanto daqueles que estão na cena quanto dos que, como a poeta, leem as páginas do jornal. Parece haver uma crítica aqui à rapidez com que as informações se sobrepõem e se tornam obsoletas, não apenas pela característica do jornal diário de trazer sempre informações mais recentes, mas também pela própria linguagem informativa, utilizada de forma a causar impacto de curto-prazo. Ao discutir a queda do valor da experiência<sup>5</sup> na modernidade, Walter Benjamin já refletia sobre essa característica do jornal:

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin diferencia “experiência” de “vivência”, definindo a primeira como “a matéria da tradição, na vida coletiva como na privada” (2017a, p. 107), ou seja, essa capacidade humana de dialogar e aprender com o passado. Capacidade essa que, na modernidade, começa a se esvaír. Segundo o autor: “está claro que as ações da



Se a imprensa tivesse se proposto como objetivo que o leitor incorporasse as suas informações como parte da sua própria experiência, não alcançaria seus fins. Essa intenção é a de isolar os acontecimentos em relação àquele domínio em que poderiam interferir na experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias umas com as outras) contribuem tanto para esse resultado quanto a paginação e o registro de linguagem. [...] Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência (Benjamin, 2017a, p. 109).

Para Benjamin, o afastamento entre informação e experiência se dá pelo fato de a informação não ter lugar na “tradição”, ou seja, não comunicar de forma que conduza a produção de uma memória e sensibilidade coletiva.

No poema acima transcrito, há a percepção de que, na linguagem informativa, todos os acontecimentos são brutos, como sugere o título, visto que na instância jornalística, os fatos não são trabalhados no nível da linguagem para gerar envolvimento, comover ou estabelecer laços; em suma, para criar experiência. Parece ser nesse sentido ainda que a poeta afirma que essas são “palavras de puro mato”, palavras que ainda não foram esculpidas, exploradas para ocuparem o campo artístico. Isso não significa dizer, entretanto, que essas sejam palavras neutras: o que está em jogo aqui é a utilização da linguagem ao nível da arte e ao nível informativo. Assim, na busca de fazer “um túmulo digno para a baleia”, há a indicação de que existem ressignificações possíveis para a informação que a tornam mais relevante.

Uma dessas possibilidades seria, evidentemente, o poema, materialização da reflexão da poeta. O poema enquanto elaboração lírica seria o contraponto imediato da linguagem do jornal, visto que, ainda quando informativo, não traz como característica a efemeridade através da suplementação das informações por novas informações. Ele é o espaço no qual a poeta é capaz de reativar e ressignificar as vidas que, no jornal, ficaram esquecidas. A foto da baleia alude, ainda, a outras fotos possíveis, tiradas, como a poeta nos lembra, “há sessenta anos/ – sobre o Pacífico –”. A data remete diretamente ao ataque com bomba atômica a Hiroshima, em 1945, cujas fotos são reproduzidas à exaustão até os dias de hoje, a ponto de perderem seu significado. Ao justapor essas “imagens” na estrutura do poema, Danziger tensiona a noção de temporalidade, contrapondo a fugacidade do jornal ao tempo mais denso da poesia. Enquanto o jornal se restringe a um presente rapidamente esquecível, o poema se expande para abarcar memórias e experiências que ultrapassam a cronologia imediata.

Aliado a isso, é importante destacar que a relação do leitor com o poema exige uma postura distinta daquela que se estabelece com o jornal, cuja função utilitária é pautada pela busca por informações rápidas, consumidas de forma fragmentada e frequentemente sem grande engajamento reflexivo. A poesia, em contraste, demanda uma predisposição do leitor para ser afetado pela linguagem, que se apresenta a partir do trabalho com a linguagem, solicitando uma leitura mais atenta. Nos versos “Assinalo no calendário / – agosto é mês de baleias mortas” (Danziger, 2012, p. 11), podemos verificar essa característica, que transforma um dado temporal aparentemente simples em uma afirmação carregada de ressignificação e melancolia, nos convocando a refletir sobre a relação entre tempo e memória. Walter Benjamin observa que, na modernidade, a poesia “só excepcionalmente se encontra com a

---

experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (1985, p. 198). Estamos mais ricos em vivências, mas não conseguimos transformá-las em experiências.

experiência dos leitores” (Benjamin, 2017a, p. 106), pois o ritmo acelerado da vida contemporânea, associado à efemeridade das informações, dificulta a construção de experiências significativas. Assim, a poesia não apenas se distancia da lógica do consumo imediato, mas também resiste a ela, propondo um espaço em que o tempo do leitor e o tempo da leitura precisam se alinhar às especificidades da linguagem poética.

## Talvez com a foto pudesse recortar um instante

O poema “parque das ruínas”, dividido em 17 partes numeradas, também se inicia com uma nota, aqui, uma epígrafe: “primeiro uma epígrafe em forma de imagem” (Garcia, 2018, p. 11). Essa epígrafe discute o trabalho de Rose-Lynn Fisher, conforme vemos abaixo:

Figura 1: Página do livro parque das ruínas

primeiro uma epígrafe em forma de imagem



a artista americana rose-lynn fisher  
fez uma série de fotos  
que são como fotos aéreas:  
terrenos plantações uma cartografia vista de cima  
essas imagens poderiam ser uma espécie de  
“atlas temporário” pois consistem em registrar  
um pequeno instante na vida de uma lágrima

11

Fonte: Garcia, 2018, p. 11

Nesse poema, a epígrafe cumpre sua função tradicional – citar autores e textos com os quais o autor se identifica ou que estabelecem alguma relação com o texto em questão –, e, de modo parecido com o que acontece com a nota explicativa em “Fato bruto”, remete a outro meio, afinal, ela se constitui da citação de uma imagem. Se no poema de Danziger havia uma referência à fotografia do jornal, em Garcia, no entanto, essa imagem aparece como uma combinação de mídias ao incluir um trabalho artístico feito por Rose-Lynn Fisher. As imagens de Fisher, Garcia reflete, “são ‘atlas temporários’/ que registram um instante da vida das lágrimas” (2018, p. 13).

A citação de Fisher se justifica por dar início a uma reflexão que será importante durante todo o poema: as possibilidades de enxergarmos a realidade de outro modo a partir das fotografias. A abertura do poema propõe que pensemos na distinção entre a proximidade

que é necessário estabelecer para que se registre uma lágrima – a poeta nos conta que o trabalho de Fisher é feito em um microscópio – em oposição à impressão de que essas imagens guardam a aparência de cidades vistas de cima. A partir da citação, Garcia começa uma investigação sobre as leituras possíveis do espaço a partir das imagens.

Essa investigação assume um tom ensaístico e tem como centro a reflexão sobre a elaboração do que a poeta chama de “diário sentimental da pont marie”. No poema, vemos tanto a explicação do processo de criação do diário quanto excertos retirados dele. Os trechos do diário se distinguem dos demais versos por virem precedidos da inscrição [“diário sentimental da pont marie”] e da data na qual a entrada foi feita. A reflexão sobre as motivações iniciais da elaboração do diário tem início, não por acaso, a partir de uma foto da ponte que a poeta escolhe registrar:

Figura 2: Página do livro parque das ruínas



Fonte: Garcia, 2018, p. 22

Em seguida, Garcia conta mais sobre esse processo inicial:

como eu não sabia o que eu queria entender  
decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:  
todos os dias deveria tirar uma fotografia  
do mesmo lugar / na mesma hora  
e partir dela para fazer o diário  
a única regra era essa      o resto era livre  
e girava em torno da pergunta:  
como ver o lugar?

(Garcia, 2018, p. 23)

Nos versos acima, há um indício de que a fotografia, sozinha, não é suficiente para responder às suas perguntas acerca do lugar, pois além do processo fotográfico, há uma série de outros procedimentos que a poeta utiliza para a composição de seu diário. Ademais, é o “resto” que gira em torno da pergunta “como ver o lugar?”, e as fotografias constituem um hábito, uma forma de se relacionar com o espaço “para inventar uma rotina” (Garcia, 2018, p. 23), mais do que uma maneira de responder a suas inquietações. Logo adiante, há a seguinte reflexão:

queria fazer este diário para tentar entender alguma coisa  
e eu fiquei me perguntando  
é possível ver este lugar?  
não queria ver algo além mas o próprio lugar  
talvez com a foto pudesse recortar um instante  
um fotograma  
(Garcia, 2018, p. 26)

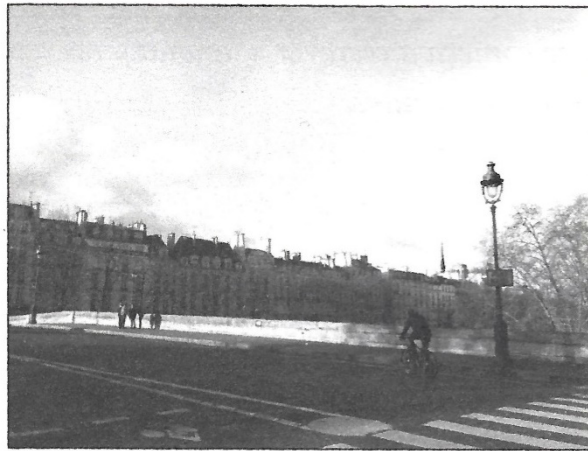
Assim, observamos que parte do processo de entendimento/reconhecimento do lugar passa pela fotografia, que recorta um instante, um fragmento da existência daquela ponte. A preocupação com o método se torna visível aqui, afinal, a poeta não está interessada pela ponte enquanto locação específica, visto que a sua escolha foi aleatória: “eu estava hospedada em um ateliê na cité internationale des arts/ e justo em frente tinha uma ponte” (Garcia, 2018, p. 23); a reflexão é sobre “como ver”, e, portanto, o lugar fotografado poderia ser qualquer um.

Além disso, o instante que a poeta quer recortar não é o “momento decisivo” da fotografia moderna que foi inserido na tradição por Henri Cartier-Bresson, explicitado por Arlindo Machado como “certo senso de oportunidade de que são dotados alguns fotógrafos mais perspicazes e que consiste em apertar o botão do obturador no instante mais adequado, naquele em que o motivo encontra-se mais carregado de significados” (Machado, 2015, p. 53). Pelo contrário, o instante desejado pela poeta é o fotograma, menor parte constituinte da imagem cinematográfica, como explicaram Jacques Aumont e Michel Marie em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*:

O fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição de cada película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundo) (2003, p. 136).

O fotograma é, então, um fragmento aleatório entre muitos, que registra uma fração do movimento e, portanto, depende dos demais para adquirir sentido completo. Desse modo, o registro em forma de fotograma não contém nada de decisivo em si mesmo, mas pode dar a ver o acaso do movimento, aquilo que o registro de um momento decisivo não necessariamente revelaria. De fato, as fotografias que vemos em “parque das ruínas” são momentos aleatórios, mostram pessoas na ponte, capturadas no meio de um gesto qualquer:

Figura 3: Página do livro parque das ruínas



Fonte: Garcia, 2018, p. 24

A captura dos gestos aleatórios, conforme explica Machado, é frequentemente rejeitada pelos fotógrafos, que consideram essa manifestação do acaso distante demais da fixação de um “tempo ideal e privilegiado, pleno de sentido e intenção” (Machado, 2015, p. 52) que seria registrado pela pintura e que até os dias de hoje ainda paira em torno das práticas fotográficas, formando um “ideal pictório”, como reflete o autor. Dessa forma, Machado explica que

[...] em todo momento decisivo há também uma alta porcentagem de acaso, não sendo raros os casos em que o que há de realmente decisivo na escolha do momento fotográfico é a felicidade da emergência do momento qualquer. Os acidentes do acaso são muito mais frequentes do que se possa imaginar, mas o espectador ou usuário da fotografia não chega a tomar consciência disso, porque as fotos que ele vê cotidianamente nos álbuns, nas revistas, nas galerias são quase sempre as fotos felizes, aquelas em que o controle estocástico surtiu efeito, recon-

ciliando a imagem com o modelo figurativo da pintura, ao passo que as demais são simplesmente destruídas ou negligenciadas (Machado, 2015, p. 53).

Em “parque das ruínas”, como vimos, a poeta não fotografa em busca desse “modelo figurativo da pintura” e sim para entender o lugar que a cerca, para refletir sobre maneiras de apreender o espaço. Assim, o acaso, o gesto incompleto e o movimento não concluído a interessam na medida em que revelam camadas de uma vivência do cotidiano. São esses pormenores que ela chama de *infraordinário*, a partir de uma reflexão do escritor francês Georges Perec:

georges perec define uma categoria  
que ele chama de *infraordinário*:

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias  
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário  
o *infraordinário*  
o barulho de fundo o hábito  
– como perceber todas essas coisas?  
como abordar e descrever aquilo que de fato  
preenche 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)

Segundo Andrea Silva (2018), o termo *infraordinário*, título de um dos livros de Perec,<sup>6</sup> foi cunhado por ele para refletir sobre o apagamento do banal e do cotidiano em detrimento do sensacionalismo do trágico em nossa sociedade: “A provocação lançada pelo autor francês volta-se contra o sequestro da rotina pela sociedade do espetáculo e das manchetes catastróficas, que parecem sempre desviar nossa atenção da progressão ordinária da vida” (2018, p. 317). Percebemos, então, que os dois poemas, “parque das ruínas” e “Fato bruto”, apesar de suas particularidades, evidenciam os funcionamentos da nossa sociedade em relação ao sensacionalismo promovido pelas imagens.

<sup>6</sup> Andrea Silva se refere a *L'infra-ordinaire* (1989), livro não publicado no Brasil. Os exercícios de ver o *infraordinário*, no entanto, estão bastante presentes também em livro anterior do autor, *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*, de 1974, publicado no Brasil em 2016 pela editora Gustavo Gili. Nele, Perec, durante três dias consecutivos, a partir da praça Saint-Sulpice, em Paris, descreve tudo que consegue enxergar, detalhadamente. Além de propor a reflexão sobre o termo *infraordinário* em sua poética, é fácil observar como os exercícios poético-imagéticos que Garcia faz em seu “diário da pont marie” também são influenciados pela obra de Georges Perec.

## Aproximações e afastamentos

Por um lado, principalmente através de seus usos jornalísticos, a fotografia afeta a forma como nos relacionamos com o trágico, já que o trabalho fotográfico é orientado pela busca de imagens cada vez mais dramáticas (Sontag, 2003). Essas fotografias que tematizam atrocidades causariam, a longo prazo, uma insensibilização nos espectadores, que já não são mais capazes de se comover com os acontecimentos. Tal visão é expressa em “Fato bruto”: “A baleia pedia crônicas de espanto/ mas nem as ondas revoltam-se – não há assombro por sua carne inerte” (Danziger, 2012, p. 11).

Garcia propõe a captura imagética do *infraordinário* como forma de contornar a espetacularização frequentemente promovida em nossa sociedade, que fotografa em excesso. Para isso, ironicamente, a poeta não reduz o número de imagens que utiliza, já que vemos em “parque das ruínas” uma profusão de imagens: “[eu costumo falar este texto/ mostrando imagens/ são ao todo 240 imagens]” (Garcia, 2018, p. 40). A estratégia utilizada no poema é, justamente, a problematização das funções da fotografia através do próprio excesso e da redundância. A poeta investiga os “modos de ver”, privilegiando os “instantes aleatórios”, os fotogramas, os gestos inacabados, o movimento, se desvinculando de uma tradição que antefere os aspectos estéticos da fotografia, que embeleza o mundo.<sup>7</sup>

Danziger, por sua vez, ressignifica as imagens já capturadas, se apropria das fotografias, especialmente daquelas que, em meio ao excesso de informação da linguagem jornalística, não receberam a devida atenção dos espectadores, e as insere em novos contextos, esses nomeadamente artísticos. Em “Fato bruto”, vimos a necessidade expressa pela poeta de reposicionar a imagem da baleia em um contexto que a valorizasse, simbolizando a atenção precária dada pelos leitores às informações que chegam até eles diariamente, mesmo as mais chocantes – fato que vimos ser reforçado pela inserção entre parênteses na segunda estrofe, relacionando a indiferença com a qual as pessoas olham para a notícia da baleia com a possível impassibilidade com que muitos encararam os acontecimentos de Hiroshima, que vieram ao conhecimento da população, de forma geral, através das notícias impressas. A arte é o meio através do qual a poeta acredita ser capaz de atribuir novos sentidos ao fluxo informativo, seja a partir do poema, seja a partir do desenvolvimento artístico de sua obra.

---

<sup>7</sup> Para Susan Sontag, as fotografias causam cerca estetização do mundo: “Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas” (Sontag, 2004, p. 25). As fotos, para a autora, ao transformarem o mundo em arte, se afastariam de um conteúdo político, associado normalmente ao realismo e, portanto, condicionado a uma existência política apropriada que só existiria no contexto em que determinada foto faz sentido realisticamente. Segundo a autora, “a capacidade que a câmera tem de transformar a realidade em algo belo decorre de sua relativa fraqueza como meio de comunicar a verdade” (2004, p. 128). Assim, Sontag parece questionar o valor político da arte ou, melhor, da fotografia dentro do campo da arte. Acreditamos, porém, que o fato de a fotografia ressignificar o entendimento de beleza, por si só, já é um gesto político, visto que questiona os parâmetros tradicionais e elitistas de arte, promovendo uma democratização de quem tem acesso e de quem é representado na/pela arte.

## Considerações finais

Segundo a própria Danziger, em suas produções visuais, ela se pergunta “como seria possível reverter a temporalidade linear dos jornais, salvá-los do esquecimento, conferir-lhes potência poética, transformá-los em pequenos monumentos” (2013, p. 38). Desse modo, para além dos poemas, visualizamos essa ressignificação da linguagem jornalística e das imagens nas práticas artísticas de Danziger. No texto “O jornal e o esquecimento” em *Diários públicos* (2013), a poeta-artista discute a icônica fotografia de Henry Cartier-Bresson da coroação do rei Georges VI em 1937<sup>8</sup> e, a partir dela, tece alguns comentários acerca dos significados do jornal – enquanto material e enquanto informação – na modernidade. Ela afirma:

Mais significativo do que o contraste entre as imagens, contudo, é a precariedade da própria matéria-jornal, o que se deve não apenas à ação da luz e do tempo –, mas também ao compromisso com a palavra informativa que torna o jornal tão rapidamente obsoleto. Sua entropia é brutal (Danziger, 2013, p. 36).

Sendo assim, vemos que Danziger, no plano textual, replica as operações propostas nas artes visuais. Se na obra artística ela literalmente modifica as páginas do jornal, transformando-as em matéria de sua composição, no poema, é a referência intermediática que está presente, já que a poeta traz, simbolicamente, a foto do jornal para os seus versos, através da descrição dessa imagem e das outras imagens ao redor. Danziger dá ênfase àquilo que ela não quer que se perca, àquilo que não merece ser esquecido na rapidez da linguagem informativa e, ao fazê-lo, transforma as imagens jornalísticas em “pequenos monumentos”. Nesse sentido, é significativo que, no texto poético, as imagens não estejam inseridas enquanto combinação de mídias. Parece ser uma posição contra o excesso de imagens, justamente, para evitar reproduzir a fotografia do jornal na esfera do poema.

Garcia faz o movimento contrário, investe na própria banalização, na repetição, na exaustão dos procedimentos, na redundância. Ao longo do poema, encontramos dez fotografias da *Pont Marie*. Essas fotos, capturadas pela própria poeta, muito parecidas entre si, pontuam a repetição do cotidiano, aquilo que há de igual no transcorrer do tempo, enfatizando apenas pequenas modificações do dia a dia. A compreensão sobre os processos fotográficos que está expressa no poema não se torna, por isso, simplista ou reducionista. Pelo contrário, Garcia mostra a duplicidade que o dispositivo pode assumir: a fotografia é constantemente colocada como dispositivo capaz de revelar aspectos da realidade não vistos pelo observador, ao mesmo tempo em que a poeta assume que não consegue ver nelas indícios acerca do atentado ao *Charlie Hebdo*; ela a escolhe e a elenca como ferramenta que promove reflexão acerca do lugar e de sua própria existência, mas insiste em um diário que narra verbalmente aquilo que as imagens já mostravam; o poema evidencia o poder da fotografia de capturar o real, em

<sup>8</sup> A foto pode ser visualizada aqui: <https://www.phillips.com/detail/henri-cartierbresson/NY040517/54/>. Acesso em: 02 dez. 2024. Para Danziger: “Na foto de Bresson, os elementos que representam a vaidade – os signos da realeza – estão ocultos, porém atuantes, atraindo os olhares daqueles que estão na parte superior da imagem. Eles organizam a festa e a própria imagem fotográfica. Os jornais amassados, contudo, assinalam a precariedade, o caráter efêmero de todas as coisas, pois a novidade da notícia desaparece ainda mais rapidamente do que o frescor das flores” (Danziger, 2013, p. 35-36).



seu aspecto mais documental, mas a poeta escolhe também enfatizar seus aspectos ocultos, valorizar a aura de mistério construída acerca das imagens fotográficas.

De maneira similar, “Fato bruto” também cria uma espécie de tensão entre as diferentes linguagens. Nele, se evidencia a discussão acerca das funções da linguagem poética e de suas especificidades, a partir da problematização da linguagem jornalística. Se, em “parque das ruínas”, vemos a união de uma Garcia fotógrafa – as fotos da *Pont Marie* são tiradas por ela – à Garcia poeta, apresentadas juntas na materialidade do poema, em “Fato bruto” as fotos não estão presentes, mas os versos constantemente nos remetem às práticas artísticas da poeta, lugar no qual as imagens se encontram. Sendo assim, o poema funciona paralelamente às artes visuais de Danziger – o texto não precisa das obras artísticas para ter seu sentido completo, mas, com certeza, ao trazermos os procedimentos de suas produções visuais para o debate, a compreensão acerca do poema se amplia. Como vimos, o poema, assim como as artes visuais, é espaço de ressignificação da linguagem meramente informativa e utilitária.

Por fim, em “parque das ruínas”, a linguagem lírica como uma possibilidade de ressignificação também está colocada. Aqui, contudo, esse é um horizonte posto como sugestão pela poeta, em forma de pergunta. Como vimos, ao tentar encontrar alguma coisa significativa nas fotos da ponte do dia do atentado, a poeta se questiona acerca do próprio poema: “olho agora para esta página em que estamos/ e para essas letras impressas sobre o papel:/ será que *aqui* temos como ver/ alguma coisa além deste instante?” (Garcia, 2018, p. 47, grifo nosso). Sendo assim, percebemos que “parque das ruínas” é, fundamentalmente, local de reflexão, que ao promover o encontro das imagens com o diário e com uma diversidade de procedimentos, vai deixando uma série de questões em aberto aos leitores. Muito mais do que apresentar respostas únicas sobre a função das imagens em nossa sociedade ou de propor apenas uma possibilidade de leitura sobre a *Pont Marie*, o poema expõe mecanismos e estratégias de experimentação e testagem dos limites do poético e do imagético.

Em Leila Danziger, foi possível depreender que, apesar de todos os processos intermediários presentes em sua poética, o poema ainda parece estar colocado como elemento central, de maior importância. Vimos, em “Fato bruto”, a colocação da linguagem poética como instância capaz de ressignificar as imagens jornalísticas que, por princípio do próprio meio, são facilmente ignoradas e esquecidas. No poema, contudo, essas imagens se tornariam perenes, já que estabelecem outro tipo de relação com o leitor, uma que independe da insensibilização ocasionada pelo cotidiano. O poema seria responsável por “salvar” as imagens, colocando-as em contexto poético. Na poesia de Garcia, em seu turno, poesia e outras mídias parecem ocupar um lugar mais igualitário, não encontramos a tematização da poesia como um horizonte de ressignificação de outras linguagens e meios. Apesar de em “parque das ruínas” haver uma ênfase naquilo que as imagens não são capazes de capturar, a escrita não aparece como solução definitiva para a apreensão da realidade, mas, em forma de pergunta, a poeta pondera se o poema teria, afinal, alguma função diferente daquela cumprida pelas imagens.

Nas duas poetas vimos a utilização da intermedialidade como ferramenta para pensar a própria poesia. Embora tenhamos encontrados raciocínios diferentes – em Danziger, o poema assume uma aura poética que o coloca em posição superior às demais mídias, em Garcia todas as mídias estariam em posição mais igualitária –, as duas poéticas desenvolvem um processo autorreflexivo: a poesia pensando a própria poesia, repensando a si mesma, identificando e testando seus limites.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: Baudelaire e a modernidade. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BINES, Rosana Kohl. No estúdio verbal de Leila Danziger. *Cadernos de língua e literatura hebraica*, v. 1, n. 12, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cllh/article/view/97636>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- COTTON, Charlotte. *The Photography as Contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- DANZIGER, Leila. *Três ensaios de fala*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.
- DANZIGER, Leila. *Diários públicos: sobre a memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contracapa; FAPERJ, 2013.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. Tradução de Maria Alzira. São Paulo: Gustavo Gili, 2010a.
- FRIAS, Joana. Apesar das ruínas, testar a memória. In: GARCIA, Marília. *parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018. p. 89-94.
- GARCIA, Marília. *parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MEDEIROS, Margarida. Espectros revisitados: da fotografia espírita ao digital. In: GUERREIRO, Fernando; BÉRTOLO, José (org). *Morte e espectralidade nas artes e na literatura*. Lisboa: Edições Húmus, 2019. p. 121-129.
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, n. 6, 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [Kindle edition].
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.