



## Linguagem em deslocamento: a palavra-imagem na poesia de Marília Garcia

### *Language in motion: the word-image in Marília Garcia's poetry*

Leandro Marinho Lares

Universidade Federal de Lavras (UFLA), Lavras, Minas Gerais / Brasil

leandromlares@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3296-6614>

Andréa Portolomeos

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), São João del-Rei, Minas Gerais / Brasil

portolomeos@ufs.br

<http://orcid.org/0000-0001-7298-5695>

**Resumo:** Inserido no campo da Literatura Comparada, este artigo tem o objetivo de estudar as interações entre linguagem poética e linguagem cinematográfica na poesia de Marília Garcia. A partir das considerações de Rosa Maria Martelo (2007, 2012), dissertamos sobre o caráter ontológico do diálogo entre poesia e cinema em “estereofonia”, poema do livro *Câmera Lenta* (2017). Na sequência, apresentamos algumas afinidades entre o referido poema e o *cinema de poesia*, gênero cinematográfico descrito por Pier Paolo Pasolini (1982). Para finalizar, recorremos ao conceito de exotopia, proposto por Mikhail Bakhtin (2010), para pensar sobre a palavra-imagem de Marília Garcia em duas interfaces. Na primeira, enfatizamos os deslocamentos interartísticos. Na segunda, os deslocamentos do sujeito-leitor no ato da leitura. Assim, o diálogo das artes recebe contornos sociais no polo da recepção, haja vista que, conforme Wolfgang Iser (1999, 2002), a imagem literária pode promover um “despertar” e se converter em vivência para o sujeito-leitor.

**Palavras-chave:** literatura comparada; poesia brasileira contemporânea; poesia e cinema; poesia e imagem; Marília Garcia.

**Abstract:** Inserted in the field of Comparative Literature, this article has the objective of studying the interactions between poetic and cinematographic languages in Marília's Garcia poetry. Considering the propositions of Rosa Maria Martelo (2007, 2012), we discuss the ontological aspect of the dialogue between poetry and cinema in “estereofonia”, a poem from the book *Câmera Lenta* (2017). In the sequence, we present some similarities between the mentioned poem and the *cinema of poetry*, the cinematographic genre described by

Pier Paolo Pasolini (1982). To conclude, we consider the concept of exotopy, proposed by Mikhail Bakhtin (2010), to think about Marília Garcia's word-image in two interfaces. In the first one, we emphasize the interart movements. In the second, we highlight the reader's movements in the act of reading. Thus, the dialogue between arts receives a social relevance in the reception pole, once, according to Wolfgang Iser (1999; 2002), the literary image can promote an "awakeness" and convert itself in life experience to the reader.

**Keywords:** comparative literature; contemporary Brazilian poetry; poetry and cinema; poetry and image; Marília Garcia.

## Introdução

O filme vai ser em duas partes.  
A segunda parte é igual à primeira.  
Uma dobra no espaço e no tempo.  
Emmanuel Hocquard, Um teste de solitude

De acordo com Tania Carvalhal (2006, p. 74), a literatura comparada corresponde ao "estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais [...], de outro". O presente artigo se insere nesse campo de pesquisa interdisciplinar com o objetivo de investigar a interação entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica no poema "estereofonia", presente no livro *Câmera Lenta*, de Marília Garcia (2017). Dessa comparação central, ramifica-se uma discussão sobre o papel social das imagens (fílmicas ou literárias) no ato da leitura.

O paralelo entre artes verbais e visuais lança raízes no famoso verso de Horácio: "*ut pictura poesis*", isto é, "a poesia é como a pintura". Em sua *Epístola aos Pisões*, o erudito romano constata que, apesar das semelhanças<sup>1</sup>, as linguagens artísticas também dispõem de suas especificidades:

esta adora o escuro, aquela se mostra nas luzes,  
pois não teme o agulhão agudo de quem a critica;  
esta agradou na primeira, aquela dez vezes seguidas.  
(FLORES, 2019, p. 264).

<sup>1</sup> Nos versos iniciais de sua *Poética*, Horácio escreve: "Porém ao pintor e ao poeta / sempre se deu o pleno direito de ousar o que queiram.". Tradução de Flores (2019, p. 250).

A partir do axioma horaciano, Jacques Rancière propõe dois pontos fundamentais para refletirmos sobre a problemática das visualidades na literatura:

Primeiramente, a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, **ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento.** (RANCIÈRE, 2012, p. 21, grifo nosso).

Através dos séculos, os versos de Horácio foram revisitados incontáveis vezes por estudiosos que ora buscavam aproximar as artes, ora tentavam afastá-las, estabelecendo rígidas linhas fronteiriças. No livro *A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes*, organizado por Jacqueline Lichtenstein (2005), podemos encontrar uma coleção de textos que se dedicam a pensar sobre os intercâmbios entre o verbal e o visual. Esses estudos são assinados por autores célebres de todos os tempos como Leonardo da Vinci, Denis Diderot, Charles Baudelaire, Wassily Kandinsky, André Breton, entre outros, o que evidencia que a relação entre as artes é objeto de reflexão ao longo da história da sociedade.

Apesar de constituir uma questão milenar, destacamos que os diálogos entre as artes passaram por uma significativa intensificação com o advento da modernidade, momento em que “as artes se nutrem umas das outras”. (ADORNO, 2018, p. 65). Nesse contexto, Theodor Adorno propõe que a arte tem “sua essência dialética no fato de que executa o seu movimento para a unidade apenas através da multiplicidade.” (ADORNO, 2018, p. 56). Com isso, podemos assinalar que o entrelaçamento interartístico é inevitável, haja vista que a *instituição arte* se estabelece a partir das expressões de diferentes linguagens estéticas<sup>2</sup>.

É também no século XX que, alimentada pelas outras artes, uma nova se consolida: “em menos de meio século, o cinema passou por tudo

---

<sup>2</sup> O termo instituição arte é caro a Peter Bürger, que, em diálogo com Marcuse, o utiliza para dissertar sobre o fato de as obras artísticas estarem em constante diálogo: “as obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro deste marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida.” (BÜRGER, 2017, p. 37).

o que aconteceu entre os solilóquios de Racine e a poesia surrealista, entre os afrescos de Giotto e as pinturas de Kandinsky.” (CARRIÈRE, 2006, p. 23). Desde a realização dos primeiros filmes, as familiaridades entre cinema e poesia têm sido observadas. Basta recordar “a importância dada pelos formalistas russos às afinidades entre o cinema e a poesia, nos ensaios reunidos em *Poética Kino*.” (MARTELO, 2012, p. 16-17). Nesse sentido, Andrei Tarkovski sublinha, por exemplo, que o procedimento de montagem, tão estimado pela linguagem cinematográfica, conversa diretamente com o gênero haikai:

Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles. Uma vez que esse princípio já se encontrava no haikai, é evidente que não pertence exclusivamente ao cinema (TARKOVSKI, 1998, p. 76).

Em consonância com Rosa Maria Martelo (2012), este trabalho considera que o entrelaçamento entre a linguagem poética e a cinematográfica deve ser visto por uma lente ontológica, uma vez que ambas as artes compartilham problemáticas comuns: “as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque).” (MARTELO, 2012, p. 13). Em outras palavras, como também é observado por Martelo (2012, p. 13), embora o termo “imagem” signifique algo distinto para cada uma das artes, tanto poetas quanto cineastas trabalham com a criação imagética.

Para desenvolver questões relativas à palavra-imagem da poesia de Marília Garcia, dividimos este artigo em três seções. Na primeira seção, partimos das contribuições de Rosa Maria Martelo (2007; 2012), pesquisadora portuguesa especialista em estudos interartísticos, para discutir o caráter ontológico do diálogo entre poesia e cinema no poema “estereofonia”. Na segunda seção, veremos como o referenciado poema de Marília Garcia pode se aproximar de filmes característicos do *cinema de poesia*, gênero descrito pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1982). Na terceira seção, consideraremos o conceito de exotopia de Mikhail Bakhtin (2010) com a finalidade de verificar a ocorrência de processos exotópicos em dois níveis. O primeiro focaliza o diálogo entre as artes em “estereofonia”. O segundo destaca os deslocamentos do sujeito-leitor no ato

da leitora. Assim, para concluir, conduziremos o tema dos entrelaçamentos artísticos ao nível social, uma vez que, conforme Wolfgang Iser (1999), o contato com imagens literárias tem o potencial promover um “despertar” no sujeito-leitor que retorna à realidade vivencial após ter se distanciado dela, temporariamente, no ato da leitura.

## 1 Diálogos entre poesia e cinema

Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich destaca que *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, “são entrecortadas por um filamento temático que as tornam um organismo concentrado.” (FRIEDRICH, 1978, p. 38). Para a formação desse organismo, Baudelaire se preocupou, por exemplo, com a ordem de apresentação dos poemas em cada uma das seções de seu livro. Com efeito, podemos inferir que essa estruturação da obra de Baudelaire consolida “a distância que o separa do Romantismo, cujos livros são sempre simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração.” (FRIEDRICH, 1978, p. 40).

Dito isso, propomos que *Câmera Lenta*, de Marília Garcia (2017), seja visto por esse mesmo viés. Em outras palavras, a arquitetura do livro de Marília faz com que ele se afaste das coletâneas poéticas à moda romântica que ainda circulam no mercado literário. Não por acaso, Ítalo Moriconi (2017, Orelha do livro) sugere que os leitores sigam a ordem de leitura: “[...] a última parte deste *Câmera Lenta*, intitulada ‘epílogo’, opera como uma conclusão, brincando com a vontade de decifração. Vale a pena percorrer toda a sequência de poemas até chegar lá.” Sendo assim, bem como podemos observar no livro de Baudelaire, os poemas de Marília Garcia se interligam para formar uma unidade poética, um “organismo concentrado”.

Para Andréa Catrópa da Silva, a supracitada obra de Marília Garcia é “a revelação de um percurso que busca testar os limites da linguagem poética, ao mesmo tempo que, ludicamente, convida o leitor a participar dessa aventura.” (CATRÓPA DA SILVA, 2018, p. 314). Um dos resultados desse teste de poesia é o profundo entrelaçamento entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica que podemos encontrar em um poema como “estereofonia”. Nesse sentido, no decorrer deste estudo, veremos como o uso de procedimentos filmicos (montagem, corte e repetição) favorece a construção de uma poética que dialoga, especificamente, com o gênero

*cinema de poesia*, uma vez que, na leitura do poema de Marília Garcia, encontramos-nos diante de uma miríade de imagens e cenas fragmentárias.

Em primeiro momento, é necessário identificar as formas com que poesia e cinema podem entrar em contato. Conforme Rosa Maria Martelo (2012), podemos falar em dois níveis de diálogo entre essas duas artes. No primeiro nível, estão os poemas pertencentes ao gênero ecfástico, isto é, “os poemas que falam de filmes, clássicos ou não, do acto de filmar, das salas de projecção, das divas do cinema, de realizadores, e assim por diante.” (MARTELO, 2012, p. 12). Para ilustrar, podemos recorrer aos poemas contemplados pela seção “Depois do Filme”, da antologia *Uma espécie de cinema*, organizada por Célia Pedrosa *et. al.* (2019). Nessa parte da coletânea, encontramos poemas marcados “pela tematização mais circunstanciada de filmes específicos, de cineastas, de atores e personagens de cinematografias variadas.” (PEDROSA *et. al.*, 2019, p. 8). Além disso, acrescentamos que a écfase costuma aparecer na poesia de Marília Garcia. Em “Blind light”, poema longo que carrega o mesmo título de uma das exposições do escultor inglês Antony Gormley, a poeta referencia o filme *La Jetée* (1962), do cineasta francês Chris Marker:

no filme do chris marker  
 ele usa a mesma imagem por vários segundos  
 deixando o espectador ver as imagens fixas  
 ele chama filme de *fotonovela*  
 uma linha aos olhos é uma sequência  
 de pontos.  
 (GARCIA, 2016, p. 19, grifo da autora).

No segundo nível de diálogo entre cinema e poesia, encontramos poemas que investem em interações mais profundas entre as duas linguagens estéticas, uma vez que “embora de maneiras diferentes, o cinema e a poesia trabalham, ambos, a imagem e a relação entre as imagens.” (MARTELO, 2007, p. 197). Para exemplificar, retornaremos à supracitada antologia, especificamente à seção “Filmagens”, na qual se insere o poema “Do outro lado da tela”, também escrito por Marília Garcia (2019). Esse poema supera o gênero ecfástico por desenvolver uma *escrita filmica* que confecciona imagens poéticas de sintaxe cinematográfica. A propósito, essa *escrita filmica* tem aparecido cada vez mais em produções literárias

contemporâneas, visto que “a literatura tem absorvido e adaptado motivos, enredos, e até mesmo modos de escrever (por exemplo, ‘a escrita filmica’) das artes visuais.” (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 14). No poema de Marília, lemos:

acontece de estar  
 num deserto de estar num  
 lugar inclassificável ao vê-lo  
 cruzar a praça arrastando  
 uma rede de memória no  
 momento em que o apito  
 marca os passos e você levanta a mão  
 para falar  
 como se precisasse  
 de um impulso ou dissesse  
 que *hacen falta los subtítulos*  
*al hablar*  
 (GARCIA, 2019, p. 139).

Com o uso de procedimentos de corte e de montagem, “Do outro lado da tela” nos revela um fluxo imagético projetado pela memória do eu lírico. Em resumo, a interação com a linguagem cinematográfica, nesse poema, garante celeridade e movimento às imagens evocadas pela poeta: a princípio, vemos um deserto; na sequência, uma praça; depois, um interlocutor falando em espanhol. No mais, enfatizamos que, embora seja possível entrever o gênero efrástico em certos momentos de *Câmera Lenta* – como no poema *noite americana*, que recebe o mesmo título do filme *La nuit américaine* (1973), de François Truffaut –, este artigo se dedica a dissertar somente sobre o segundo nível de diálogo entre poesia e cinema a partir da leitura do poema “estereofonia”.

## 2 A presença do cinema de poesia na lírica de Marília Garcia

Antes de tecer comentários sobre os traços cinematográficos de “estereofonia”, é preciso fornecer uma visão panorâmica da obra *Câmera Lenta*. Bem como *As Flores do Mal*, o livro de Marília Garcia também deve ser encarado como um “organismo concentrado”, para retomar a expressão empregada por Friedrich (1978, p. 38). Nesse organismo, o diálogo com a

linguagem cinematográfica é o meio pelo qual a singularidade dos poemas isolados se integra à totalidade da obra.

Em *A Linguagem Secreta do Cinema*, Jean Claude Carrière (2006, p. 30) vislumbra o processo referente à constante expansão da linguagem cinematográfica: “Linguagem viva, como nos informam os linguistas [...] Nenhum manual de gramática cinematográfica – estética, prática ou comercial – sobrevive a um período superior a dez anos”. Nesse contexto, Pier Paolo Pasolini (1982) também comenta sobre as ilimitadas possibilidades que artistas encontram tanto no mundo das imagens quanto no mundo das palavras: “se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um *dicionário infinito*, como infinito continua a ser o dicionário de *palavras possíveis*.” (PASOLINI, 1982, p. 139, grifos do autor).

Por universos artísticos em constante expansão, *Câmera Lenta* se desloca em busca de novas possibilidades para a linguagem poética. Não por acaso, é possível pensar sobre uma certa aproximação dos poemas de Marília Garcia com a poesia literal, corrente estética caracterizada pela “busca de referências a locais e fatos concretos, que se mesclam a procedimentos criativos advindos de outras linguagens artísticas – como o cinema e a fotografia – para driblar a recorrência de descrições típicas da linguagem poética.” (CATRÓPA DA SILVA, 2018, p. 314). Esse profundo diálogo entre linguagens estéticas abre espaço para investigarmos a questão da palavra-imagem na poesia de Marília Garcia a partir do prisma do *cinema de poesia*, gênero cinematográfico descrito por Pasolini (1982).

Conforme o poeta e cineasta italiano, o cinema, tradicionalmente, é dotado de uma vocação poética que, com o passar dos anos, foi sendo eclipsada pela narrativa naturalista:

(Todavia [...] até os filmes de arte adotaram como sua língua específica esta “língua de prosa”: esta convenção narrativa sem pontas expressivas, impressionistas, expressionistas, etc.). Contudo, pode-se afirmar que a tradição da linguagem cinematográfica, tal como historicamente se formou nos primeiros decênios, é tendencialmente naturalista e objetiva (PASOLINI, 1982, p. 141-142).

Não há uma narrativa bem delimitada em *Câmera Lenta*. Na verdade, o que temos é um amálgama de imagens fragmentárias que podem nos fornecer pistas sobre eventuais sucessões de acontecimentos. Seria possível



falar em enredos, no plural, uma vez que também cabe a nós, leitores, a tarefa de arquitetar a narrativa. O livro de Marília é segmentado em duas partes. Na primeira, o eu lírico aparenta se inserir na realidade latino-americana. Na segunda, desloca-se para o espaço europeu. Além disso, o livro ainda conta com duas pontas: o poema introdutório “hola, spleen” e o epílogo “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice”.

Ao longo do livro, os conflitos entre o eu lírico e seu interlocutor se instauram a partir do alargamento das distâncias, sejam as emocionais, sejam as físicas. Nesse sentido, as cenas de caráter fragmentário tendem a funcionar como peças de um complexo quebra-cabeça no ato da leitura. Na realidade latino-americana, o eu lírico de Marília Garcia se envolve em um acidente de carro (que também é uma *love story*), passeia pelas ruas de uma metrópole e se incomoda com o incessante barulho dos helicópteros no céu. Na realidade europeia, restam-lhe as memórias, um quadrado que cega e uma série de divagações sobre as possibilidades da linguagem. A transformação de fragmentos de mundo em imagem poética, que encontramos nos poemas de Marília Garcia, é também uma das bases do *cinema de poesia*. Para exemplificar essas transformações no espaço cinematográfico, podemos citar um dos princípios de composição de Godard, segundo o qual “tudo que for apanhado por uma câmera em movimento será belo [...]” (PASOLINI, 1982, p. 149). Em outras palavras, para o cineasta francês, toda imagem capturada pela câmera se transforma em matéria cinematográfica.

Aumont e Marie (2006, p. 233) resumem os três elementos básicos que integram o gênero cinematográfico que Pasolini denomina *cinema de poesia*: “uma tendência técnica-estilística neoformalista; a expressão na primeira pessoa, notadamente graças ao estilo indireto-livre; a existência de personagens porta-vozes do autor”. O primeiro elemento, a tendência técnica-estilística neoformalista, está ligado a um conjunto de operações que se colocam a favor da expansão dos campos semânticos de um filme. Na prática, Pasolini nos fornece o seguinte exemplo:

aproximação sucessiva de dois pontos de vista, cuja diferença é negligenciável, sobre uma mesma imagem, isto é, a sucessão de dois planos que enquadram o mesmo trecho de realidade, primeiramente de perto e depois um pouco mais de longe, ou ainda primeiramente de uma perspectiva frontal e depois de uma oblíqua, ou por último, simplesmente a partir de um só eixo, mas com duas objectivas diferentes. Nasce daqui uma insistência que se torna obsessiva:

enquanto mito da angustiante beleza substancial e autónoma das coisas. (PASOLINI, 1982, p. 147).

O segundo elemento cinematográfico característico do *cinema de poesia* é o monólogo interior que, em síntese, trata-se de um discurso “revivido pelo autor através de um personagem que é, pelo menos idealmente, da sua classe, da sua geração, da sua situação social [...]” (PASOLINI, 1976, p. 144). O último elemento a ser descrito é o estilo indireto-livre componente central para a formação da linguagem do *cinema de poesia*, haja vista que é a partir dele que o cineasta se dissolve em uma espécie de eu lírico imagético. Nas palavras de Pasolini, o discurso indireto-livre:

é um ‘monólogo interior’ em imagens [...]. Quando um escritor “revive o discurso” de uma das suas personagens, mergulha na sua psicologia, mas também na sua língua: o Discurso Indirecto Livre é, por isso, sempre linguisticamente diferenciado em relação à língua do escritor [...]. Porém [...] uma “língua institucional do cinema” não existe; ou, se houver, será infinita; e o autor tem que recordar em tão estranha língua o seu próprio vocabulário. Contudo, mesmo neste vocabulário, a língua continua forçosamente a ser interdialectal e internacional: porque os olhos são iguais em toda a parte do mundo. (PASOLINI, 1982, p. 145).

No panteão dos cineastas realizadores do *cinema de poesia*, Pasolini (1982, p. 146) inclui nomes como Michelangelo Antonioni, Glauber Rocha e Jean-Luc Godard. O último deles, já mencionado anteriormente, tem influenciado a produção de Marília Garcia de modo especial, sendo, por vezes, citado nominalmente, como no seguinte trecho de “Blind light”:

o filme *pierrot le fou* de jean-luc godard  
tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne  
estão fugindo em um carro conversível vermelho  
[...]  
nesse momento ferdinand se vira  
olhando para trás na direção da câmara  
e diz                   – *estão vendo*  
*ela só pensa em se divertir*  
[...]  
esse curto diálogo de *pierrot le fou*

contribui para dar ao filme sua dimensão de filme  
de algum modo essa menção ao espectador  
fura o filme e insere nele uma espécie de  
*corte*  
[...]  
se penso na poesia  
quais outros recursos                      ao lado do corte  
poderiam contribuir para tornar o poema  
um poema?  
(GARCIA, 2016, p. 13-15).

A seguir, verificaremos quais são os recursos que possibilitam uma reverberação do *cinema de poesia* na poética de Marília Garcia. No poema “estereofonia”, o sujeito lírico e seu interlocutor (o “ele”) estão no interior de um carro, talvez, podemos supor, o mesmo que se envolveria no acidente descrito no poema que o antecede: “é uma love story e é sobre um acidente”. No interior desse veículo, uma cena se repete algumas vezes: o eu lírico olha para cima, troca palavras com o “ele”, vê gotas de chuva no para-brisa:

*nunca falei tão sério*, disse e olhei  
pra cima: seu rosto no meio das gotas  
(GARCIA, 2017, p. 30).

De súbito, um corte nos conduz para o que poderia ser lido como um *flashback* ou um devaneio no qual o sujeito lírico assiste a partida de seu interlocutor:

eu olhei para cima e você ia embora  
pelas escadas. no último degrau  
não se vira mais.  
(GARCIA, 2017, p. 31).

No desfecho, um curto diálogo parece trazer o eu lírico de volta ao *looping* inicial, cujo cenário é o interior de um carro:

- você vai sempre pelo som?  
- que som?  
(GARCIA, 2017, p. 31).

Nesse poema, podemos observar uma série de elementos característicos do *cinema de poesia*, como o discurso indireto-livre. Por exemplo, logo nos versos iniciais, o eu lírico parece promover uma espécie de delegação poética ao fluxo imagético:

o guarda-chuva preto como uma moldura redonda  
e você parado, cantando, virado para o vidro  
do carro, sem ouvir mais nada  
só a voz  
cantando no meio da chuva  
(GARCIA, 2017, p. 30).

No fragmento em análise, um certo estado de melancolia do sujeito lírico de Marília Garcia entra em harmonia com o monocromatismo das imagens que são projetadas no decorrer do poema: um guarda-chuva preto, uma cor malva “ou quase malva”, como diz um dos versos, e um céu nublado:

mas daquele dia só me lembro  
da **cor de chumbo** e a voz  
em eco no vidro do carro.  
(GARCIA, 2017, p. 31, negrito nosso).

Essa associação entre o *spleen* (tema levantado pelo primeiro poema da obra) e a paleta de “estereofonia”, por assim dizer, configura uma proposta de leitura entre tantas outras possíveis. É evidente que, no processo de construção de sentidos, outros caminhos serão tomados conforme as variações de sujeitos leitores e de seus lugares no tempo e no espaço. Em síntese, é importante enfatizar o fato de que os deslocamentos de linguagens performados por Marília Garcia ampliam os campos semânticos dos poemas de *Câmera Lenta*, bem como desafiam o leitor e a leitora a assumirem uma postura ativa durante a leitura. Nesse sentido, a consideração do polo da recepção nos conduz à categoria de *literatura pensante*, desenvolvida por Evando Nascimento (2016). De acordo com esse pesquisador brasileiro, em literatura, a questão do pensamento só existe “na relação tensa e decisiva

entre autor, texto e leitor”, de modo que todo texto literário pode ser *pensante*, “mas alguns trazem dispositivos mais aguçados para o pensamento inventivo” (NASCIMENTO, 2016, p. 10). Parece-nos que esse é o caso da literatura de Marília Garcia, na qual a alteridade proveniente de uma linguagem estética híbrida convida a alteridade dos leitores a caminhar por um verdadeiro *jardim de veredas que se bifurcam*, para evocar uma expressão do universo borgiano.

Assim, o elevado grau de pluralidade de sentidos é outro traço que aproxima “estereofonia” dos filmes contemplados pelo *cinema de poesia*, nos quais as imagens são “objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso ‘falam’ brutalmente através da sua presença” (PASOLINI, 1982, p. 138). Nesse espaço *pensante* consolidado pela poesia de Marília Garcia, os leitores se deslocam de suas realidades para entrar em contato com imagens literárias de sintaxe cinematográfica. Para Wolfgang Iser (1999), nos deslocamentos do ato da leitura, o sujeito-leitor pode experimentar um “despertar” quando, depois de fechar o livro, retorna à realidade vivencial:

A imagem representada e o sujeito-leitor são indivisíveis. [...]. Se os objetos de representação que criamos na leitura se caracterizam por presentificar algo ausente ou não-dado, isso significa que estamos sempre na presença do representado. No entanto, sendo afetados por uma representação, não estamos na realidade. Estar presente numa representação significa, portanto, experimentar uma certa irrealização, no sentido de que estamos preocupados com algo que nos separa de nossa realidade dada. [...]. Se o texto ficcional irrealiza o leitor por meio das representações que provoca, ao mesmo durante a leitura, então é apenas consequente que no final da leitura aconteça algo assim como um “despertar”. [...]. Independentemente da qualidade que tal despertar possa ter, despertamos para uma realidade da qual fomos afastados temporariamente por causa da formação de representações. (ISER, 1999, p. 63).

Para os fins deste artigo, faz-se relevante ressaltar que esse “despertar”, apontado por Wolfgang Iser (1999), pode conduzir o leitor a ressignificar suas relações com o mundo imagético. Tal assunto é relevante por conta do desenvolvimento de relações patológicas entre sujeito e imagem na sociedade contemporânea: “o choque imagético produzido pela sociedade excitada e consumido acriticamente causa o vício em estímulos audiovisuais

que tem contribuído para o enfraquecimento da experiência e da consciência crítica assim como para a capacidade de se manter concentrado.” (CASTRO; ZUIN, 2019). Esse *choque imagético* é forjado pela proliferação excessiva de imagens nas mídias, espaços nos quais “quem não chama a atenção constantemente para si, quem não causa uma sensação corre o risco de não ser percebido.” (TÜRCKE, 2010, p. 37). Essas constatações nos fornecem a abertura necessária para pensar sobre a questão do hibridismo artístico, característica da poética de Marília Garcia, no nível da recepção, tópico que será desenvolvido na próxima seção.

### 3 Processos exotópicos: poesia-cinema e arte-leitor

Partindo das distâncias observáveis na tríade formada por real, fictício e imaginário, sobre a qual nos fala Wolfgang Iser (2002) ao dissertar sobre os *atos de fingir* do texto literário, a consideração do conceito bakhtiniano de exotopia nos revela, pelo menos, duas camadas de análise para a questão da linguagem em deslocamento em “estereofonia”. Na primeira, o diálogo entre poesia e cinema entra em cena. Na segunda, o foco incide sobre as interações entre o leitor e a imagem literária de sintaxe cinematográfica.

Mikhail Bakhtin considera que a alteridade é condição *sine qua non* para a constituição do sujeito, pois somente “tomo consciência de mim através dos outros: deles recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formatação da primeira noção de mim mesmo.” (BAKHTIN, 2010, p. 373). Levando isso em conta, a exotopia (ou distância) parte do pressuposto que um sujeito depende do outro para formar considerações sobre si mesmo. Em outras palavras, todos nós temos um excedente de visão em relação ao outro e vice-versa, uma vez que “cada um de nós ocupa um lugar único num determinado momento da existência, o que, segundo Bakhtin, nos confere uma singularidade intransferível.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 16-17). Portanto, os processos exotópicos correspondem às trocas contínuas de excedentes de visão entre o *eu* e o *outro*, sendo que os excedentes coletados pelo *eu*, enquanto este se desloca para a posição do *outro*, são responsáveis por ressignificarem a ótica com que esse *eu* vê o mundo e a si próprio. Na sequência, o próprio pensador russo nos apresenta detalhes consoantes ao processo exotópico:

O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar – ver e conhecer – o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele [...] Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive. [...] após nos termos identificado com o outro, devemos voltar a nós mesmos, recuperar nosso próprio lugar fora daquele que sofre, sendo somente então que o material recolhido com a identificação poderá ser pensado nos planos ético, cognitivo ou estético. Se não houver essa volta a si mesmo, fica-se diante de um fenômeno patológico que consiste em viver a dor alheia como a própria dor, de um fenômeno de contaminação pela dor alheia, e nada mais. (BAKHTIN, 1992, p. 45-46 *apud* MAGALHÃES FILHO, 2010, p. 23-25).

É esse movimento, de coincidência com a ótica adjacente seguida de um retorno ao ponto de origem, que nos interessa quando pensamos no entrelaçamento das artes na contemporaneidade. Em “estereofonia”, poesia e cinema participam de um processo exotópico na medida em que a interação entre suas linguagens estéticas engendra em uma poética provida de olhar cinematográfico. Na prática, temos que uma das ideias centrais do poema, os ecos em constante reiteração, lança alicerces, justamente, em uma unidade filmica:

“nunca falei tão sério,  
disse e, no meio da chuva,  
a **cena** se repete”  
(GARCIA, 2017, p. 30, negrito nosso).

Conversemos sobre essa cena que ecoa ao longo de todo o poema: o eu lírico olha para cima, interage com um interlocutor, percebe a chuva. Como vimos, o uso da repetição (recurso milenar da tradição poética) costuma ser explorado pela tendência técnico-estilística neoforalista presente nos filmes do gênero *cinema de poesia*. Sendo assim, a cena do interior do carro, em “estereofonia”, propõe novos sentidos a cada vez que é projetada no imaginário dos leitores.

Na ontologia da repetição, encontramos o *tempo*. Por conta disso, é relevante investigar qual é o papel desempenhado por ele neste diálogo entre poesia e cinema. Para conjecturar sobre essa questão, as palavras de Herberto Helder são incontornáveis: “qualquer poema é um filme, e o único elemento

que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo.” (HELDER, 1995 apud MARTELO, 2007, p. 206). Para Martelo (2012, p. 18), essa proposição de Helder “transporta a ideia de imagem em movimento para o âmbito das imagens verbais”. Assim, sublinhamos a condição cinematográfica das imagens de “estereofonia”: um carro corre contra a chuva, o sujeito lírico ergue a cabeça, alguém desce as escadas.

Do que foi dito, depreendemos uma comparação: assim como o poeta, o cineasta também tem o tempo como matéria-prima. Por isso, as reflexões de Tarkovski sobre o trabalho do diretor são, em boa medida, extensíveis ao poeta:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1998, p. 72).

Ao interagir com a linguagem cinematográfica para transformar o prosaico (o bloco de mármore) em estético (a imagem poética), Marília Garcia também realiza essa tarefa artística de *esculpir o tempo*. Dessa escultura temporal, desenrolam-se as imagens literárias de “estereofonia”, enquadradas por um olhar filmico e carregadas de movimento. Com isso, o poema se insere em uma tradição poética, de raízes modernistas, que preza por uma atitude experimental no que diz respeito à relação entre literatura e cinema.

Nesse ponto, há dois movimentos fundamentais, da poesia de tradição moderna em direção ao cinema, que são dignos de menção, ambos propostos por Martelo (2012, p. 29-30). O primeiro diz respeito ao estranhamento provocado pela imagem do poema. Nessa linha de raciocínio, a simples menção do termo “estranhamento” nos remete diretamente ao formalismo russo:

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranenie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a



duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. *A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte.* (CHKLOVSKI, 2019, p. 161-162, grifo do autor).

No início de “estereofonia”, um guarda-chuva fornece enquadramento à cena: “o guarda-chuva preto como uma moldura redonda” (GARCIA, 2017, p. 30). Essa visão, digamos, fílmica é capaz de gerar certo estranhamento em nós, leitores, uma vez que a reprodução da imagem literária é feita a partir de uma perspectiva cinematográfica. Em linhas breves e sumárias, esta é a cinematografia da poética de Marília Garcia: na leitura, é como se uma espécie de filmagem se propagasse na tela do poema.

Ainda em consonância com Martelo (2012, p. 30), o segundo movimento da poesia em direção ao cinema se traduz no “fluxo das imagens em relações de contiguidade, de choque, de tensão”. Para Jacques Rancière (2012, p. 11), a imagem cinematográfica é tecida por um jogo de operações que, nas palavras do filósofo francês, corresponde às “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”. No coração desse jogo, que conecta o micro ao macrocosmo, estão os procedimentos de montagem e o estabelecimento dos fluxos imagéticos. Em “estereofonia”, configurados pela montagem, os fluxos imagéticos são renovados em *looping*. Nesse compasso, em dado momento, a partir da transição conjugada ao corte (o nublado do céu chuvoso parece transportar o sujeito lírico para um outro tempo), o poema nos redireciona à cena das escadas:

era o nublado daquele dia,  
a única cor era  
chumbo daquela vez:

eu olhei para cima e você  
ia embora pelas escadas [...]  
(GARCIA, 2017, p. 31).

Não obstante, pensemos também na confluência desses dois movimentos (o estranhamento e o fluxo das imagens) em “estereofonia”. Para isso, sugerimos que o fluxo de imagens repetidas pode promover certo

estranhamento durante a leitura, dando aos leitores a impressão de já terem visto os objetos poéticos, envolvendo-os em um tipo de reminiscência:

*nunca falei tão sério*, disse e olhei  
para cima: seu rosto no meio das gotas,  
o guarda-chuva como uma moldura redonda  
[...]

cantando no meio da chuva  
e o eco no vidro do carro  
[...]

e eu olhei para cima:  
*nunca falei tão sério*

[...]  
olho para cima outra vez e  
vejo sempre o mesmo  
guarda-chuva preto, moldura para  
descongelar cada um dos degraus  
para descongelar a ordem  
do verso seguinte:  
panorâmica, golpe e caixa-preta  
(GARCIA, 2017, p. 30-31).

Para além disso, a consideração do conceito bakhtiniano de exotopia também nos revela uma segunda camada para a discussão do poema “estereofonia”. Nessa camada, a recepção é o elemento central: no ato da leitura, encontramos a possibilidade de nos deslocarmos para o interior do poema de Marília Garcia, espaço no qual temos contato com o que estamos chamando de imagens poéticas de sintaxe cinematográfica. Esse contato, por ser tão singular para cada sujeito-leitor, guarda um enorme potencial emancipador. No mais, a fim de justificar o sintagma “imagem poética de sintaxe cinematográfica”, destacamos que muitas das imagens de *Câmera Lenta* não parecem ter sido observadas a olho nu, pelo sujeito lírico, mas sim pelas lentes de uma câmera, o que altera a perspectiva de captura das imagens poéticas. Em “estereofonia”, como já vimos, a repetição das imagens ocorre no interior de uma cena na qual um objeto poético (o guarda-chuva) funciona como moldura filmica. No poema que sucede “estereofonia”, intitulado “em loop, a fala do soldado”, a câmera é o instrumento intermediário entre o eu lírico e o mundo:

vejo o mundo em um visor  
no meio uma cruz para mirar as coisas  
(GARCIA, 2017, p. 32).

O horizonte artificial é diferente do natural. Por isso, Walter Benjamin (2017, p. 55) reconhece que “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente”. No polo da produção dos poemas de Marília Garcia, podemos sugerir que uma série de imagens são compostas como se a poeta estivesse observando o mundo através da lente de uma câmera. Em “estereofonia”, por exemplo, o guarda-chuva fornece *enquadramento* e delimita o escopo de visão das cenas projetadas. Esses experimentos de *escrita filmica*, de tessitura de imagens poéticas como se vistas pela lente e não pelo olho nu, abrem espaço para uma proliferação de sentidos no polo da recepção. Sendo assim, com uma atitude *pensante* no ato da leitura, o sujeito-leitor consolida fluxos imagéticos que, por serem capazes de deslocá-lo para o interior do poema, possibilitam o “despertar” sobre o qual disserta Iser (1999, p. 63).

Em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, Iser (2002, p. 959) destaca a confluência de dois processos fundamentais durante a leitura de um texto literário: a irrealização do real e a realização do imaginário:

Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário. (ISER, 2002, p. 959).

Para ilustrar, voltemos, novamente, ao poema de Marília Garcia. O processo de *irrealização do real* ocorre quando a poeta transforma a realidade vivencial em matéria-prima para a produção literária. Com isso, no espaço poético, surgem objetos imaginários que, por serem resultantes da *mimesis*, distinguem-se dos objetos empíricos. Pensemos, agora, sobre um objeto poético: o guarda-chuva que nos é apresentado logo no início de “estereofonia”. Considerando o conceito aristotélico de *mimesis*, torna-se evidente que esse guarda-chuva, feito de palavras, é totalmente diferente

de um guarda-chuva real, feito de matéria, que as pessoas costumam usar durante os dias chuvosos. Na concepção de Iser (2002), o processo de *realização do imaginário* ocorre porque a conferência de predicados à imaginação possibilita que os objetos estéticos ganhem vida no ato da leitura. No poema em questão, o guarda-chuva não é um objeto qualquer, mas sim um signo estético que funciona “como uma moldura redonda” para a cena de abertura do poema.

Em “estereofonia”, tanto a *irrealização do real* quanto a *realização do imaginário* parecem contar com contribuições da linguagem cinematográfica. Para *irrealizar o real*, por exemplo, Marília Garcia toma emprestado termos pertencentes ao léxico fílmico:

para descongelar  
a ordem do verso seguinte:  
panorâmica, golpe e caixa preta  
(GARCIA, 2017, p. 31).

Por um lado, um procedimento técnico pertencente à realidade vivencial, a panoramização, serve de matéria-prima para a construção do verso e, posteriormente, para a confecção da imagem literária. Por outro lado, para *realizar o imaginário*, o leitor se depara com procedimentos comuns à poesia e ao cinema (corte e repetição) para colocar o verbo em movimento durante a leitura. A fim de complementar essa reflexão, façamos a leitura dos seguintes versos de tom ensaístico, escritos pela própria Marília:

giorgio agamben diz que  
no cinema  
a montagem é feita de dois processos      *corte*  
*e repetição*  
parece que o giorgio agamben está falando de poesia  
posso deslocar a leitura do giorgio agamben  
(ou *cortar*)  
e repetir para pensar na poesia  
corte e repetição  
(GARCIA, 2016, p. 16).

Durante a leitura, o corte e a repetição nos conduzem a *realizar* a tessitura de uma imagem literária que está em deslocamento. Assim,

propomos que, bem como em outras expressões artísticas, essa palavra-imagem, da poesia de Marília Garcia, tem um potencial sensibilizador. Isso porque, conforme Iser, uma leitura pode se converter em experiência de vida:

Se o leitor se irrealiza na imagem representada, a irrealização é a condição sob a qual o não-dito da relação entre os signos aparece na imagem como real para o leitor. Desse modo, a configuração de sentido produzida pelo leitor pode tornar-se experiência (ISER, 1999, p. 63).

Em última análise, nesse processo exotópico – no qual leitores entram em contato com a palavra-imagem e, depois de um “despertar”, retornam à realidade vivencial – podemos entrever que a arte pavimentada não somente uma via de acesso ao conhecimento, mas também um caminho para a humanização. Com a finalidade de conferir maior nitidez ao termo “humanização”, leiamos um fragmento de “O direito à literatura”, de Antonio Candido:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos momentos da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2004, p. 180).

Assim, a questão do diálogo das artes (poesia e cinema), que serviu de ponto de partida para o presente artigo, ganha contornos sociais quando consideramos o conceito bakhtiniano de exotopia na esfera da leitura. A ocorrência dessas interações entre o estético e o social pode ser resumida pelo fato de que as atividades reflexivas proporcionadas por uma *literatura pensante* – para retomarmos o termo de Nascimento (2016) – engendram em jogos de deslocamentos – entre o real, o fictício e o imaginário, a referida tríade de Iser (2002) – capazes de promover a emancipação do sujeito-leitor.

## Considerações finais

Neste artigo, dialogamos sobre o entrelaçamento entre linguagem poética e linguagem cinematográfica na poesia de Marília Garcia. Na primeira seção, conferimos as razões de o diálogo entre poesia e cinema ser de tipo ontológico no poema “estereofonia”. Na segunda seção, a partir da leitura do referido poema, vimos como elementos pertencentes ao gênero *cinema de poesia* reverberam na produção lírica da poeta brasileira em questão. Na terceira seção, considerando o conceito bakhtiniano de exotopia, conduzimos o debate por dois caminhos. No primeiro, conversamos sobre como a distância entre as artes pode resultar em uma linguagem estética híbrida, isto é, uma linguagem poética acrescida de um olhar cinematográfico. No segundo, falamos sobre como a leitura literária pode constituir uma experiência de vida e promover a emancipação do sujeito-leitor. Por fim, podemos assinalar que os diálogos interartísticos da contemporaneidade, muito presentes na poética de Marília Garcia, convidam o sujeito-leitor a assumir um papel ativo e *pensante* no ato da leitura. Assim, construindo sentidos singulares e próprios, os leitores encontram a oportunidade de se emanciparem nos jogos de linguagem em deslocamento que encontramos em produções contemporâneas experimentais como as de Marília Garcia.

## Referências

- ADORNO, T. W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução Rodrigo Duarte. 2 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática: 2006.
- CASTRO, C. S.; ZUIN, A. A. S. O trabalho pedagógico com imagens na contramão do choque imagético. *Devir Educação*, v. 2, n. 2, p. 16-32, 2018. Disponível em: <<http://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/102>>. Acesso em: 8 ago. 2021.
- FLORES, G. G. A arte poética de Horácio: uma nova tradução poética. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 234-268, 2019. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/15087>>. Acesso em: 31 jul. 2021.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCIA, M. *Um teste de resistores*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- GARCIA, M. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, M. Do outro lado da tela. In: PEDROSA, Celia *et al* (org.). *Uma espécie de cinema*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura – Vol 7: O paralelo das artes*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.
- MAGALHÃES JÚNIOR, C. P. *O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza*. 2010. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24251?show=full>>. Acesso em: 29 set. 2021.
- MARTELO, R. M. Poesia: imagem, cinema. In: MARTELO, R. M (org.). *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MARTELO, R. M. Poesia, Imagem e Cinema: “Qualquer Poema é um Filme?”. *Cadernos De Literatura Comparada*, [S. l.], n. 17, p. 195-212, dez.

2007. Disponível em: <<https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/201>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

NASCIMENTO, E. Literatura no século XXI: expansões, heteronímias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, A. C. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 55, p. 309–323, set./dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15636>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

PASOLINI, P. P. O cinema de poesia. In: PASOLINI, P. P. *Empirismo herege*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. A poesia e as outras artes. *Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada*, [s.l.], v. 9, n. 2, p. 1-17, 21 nov. 2011. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v9i2.4725>. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/4725>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

TARKOVSKI, A. A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução Antonio A. S. Zuin et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.