



VOLUME - V.3
NÚMERO - N.2
DEZ. - 2025
ISSN: 2966-1439
P.324-348

PARQUE DAS RUÍNAS:

EM DEFESA DE UMA POÉTICA DO ARQUIVO EM MARÍLIA GARCIA

PARQUE DAS RUÍNAS: IN DEFENSE OF AN ARCHIVAL POETICS IN MARÍLIA GARCIA

João Marcos Luiz Marinho Costa Reis¹
Franklin Alves Dassie²

RESUMO: Este trabalho procurou estabelecer uma leitura de *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, considerando uma tendência à inespecificidade em certa literatura contemporânea, vista, sobretudo, em um desafio de categorização e na aproximação dessas produções com modos, formas e procedimentos de outros campos artísticos, em especial com a incorporação da imagem fotográfica e com o encontro à uma escrita ensaística. Para isso, mostra-se pertinente a montagem de um cenário com outras escritoras contemporâneas, como Ieda Magri e Aline Motta, que, assim como Garcia, também apostam em uma prática de entrecruzamento de imagem e palavra, tomando como ponto de partida — e como suporte a escrita literária — o registro fotográfico e um trabalho com o arquivo como dispositivos da memória e de narrativização. A partir da leitura do livro de Garcia, podemos localizar a construção de um projeto de obra que questiona alguns dos limites e possibilidades do espaço da poesia como também instrumento de pensamento e de elaboração de comentário crítico e reflexivo, a marca disso está, sobretudo, no empreendimento da poeta em mostrar o *meio*, o que podemos ler como o próprio processo de montagem do livro, bem como a marcação e exposição de um traço epistemológico e investigativo.

Palavras-chave: Marília Garcia. Literatura contemporânea. Imagem. Arquivo.

ABSTRACT: This paper aims to offer a reading of *Parque das Ruínas*, by Marília Garcia, considering a tendency toward indeterminacy in certain strands of contemporary literature. This tendency manifests primarily in challenges to categorization and in the

¹ Mestre, com pesquisa financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), em Literatura, Teoria e Crítica no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: joaomreis@gmail.com; Orcid iD: <https://orcid.org/0009-0008-7615-2971>.

² Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: franklin.alves@hotmail.com; Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-4729-9815>.

convergence of literary works with modes, forms, and techniques from other artistic fields — especially through the incorporation of photographic imagery and the approach to an essayistic mode of writing. To support this perspective, the study draws parallels with other contemporary women writers, such as Ieda Magri and Aline Motta, who, like Garcia, engage in a practice that intertwines image and text, using photographic records and archival work as tools for memory and narrative construction, and as foundations for literary creation. Through a close reading of Garcia's book, the study identifies the development of a literary project that questions the limits and possibilities of poetry — not only as a space for poetic expression but also as a means of critical and reflective thought. This is especially evident in the poet's effort to reveal the medium itself, which can be understood as the book's own compositional process, and in the foregrounding of an epistemological and investigative approach.

Keywords: Marília Garcia. Contemporary literature. Image. Archive.

INTRODUÇÃO

Há, em larga escala, na obra da poeta e tradutora brasileira Marília Garcia, práticas de escrita que motivam reflexões sobre a poesia como método e espaço de construção de um arquivo no que diz respeito a, sobretudo, um gesto de documentação — ou registro — dos espaços e experiências, bem como as possibilidades de uso da memória, e de sua articulação, como procedimento poético. A leitura desses aspectos, e de seus desdobramentos, abre espaço para investigar um processo de criação que coloca em relação o gesto de olhar, marcado pela experiência perceptiva, e um trabalho com as possibilidades de sua manifestação no texto literário, de modo a motivar uma leitura que nos permita pensar nas relações entre o projeto poético de Garcia e a feitura de um arquivo como dispositivo da memória.

É possível localizar algumas das práticas já mencionadas a partir da leitura de poemas de Garcia presentes em *Câmera Lenta* (2017) e *Parque das ruínas* (2018) — publicações marcadas pela descrição, e repetição, de uma prática fotográfica, bem como, no caso do segundo, sua incorporação na página do livro. Neles, encontramos alguns dos objetos reflexivos centrais de sua produção, sobretudo a investigação de caráter ensaístico somada a uma voz em constante movimento pelos espaços narrados, como também uma elaboração/montagem de diálogos com escritores, poetas e com formas de outros campos artísticos. Além disso, ao considerarmos a construção de um projeto de obra, é adotada por Garcia a reescritura como método de composição, considerando que em muitos dos seus poemas são retomadas e ampliadas temáticas, práticas e

questionamentos encontrados em suas versões e publicações anteriores. Partiremos, então, da montagem de um breve panorama de escritores contemporâneos — bem como de um pequeno levantamento crítico sobre aspectos ligados a essa literatura —, apostando na possibilidade de construção de um diálogo com práticas e questionamentos encontrados, e que irão compor a leitura e discussão, na poética de Garcia.

Podemos localizar e aproximar, considerando uma literatura brasileira mais recente, alguns dos aspectos comentados da poética de Garcia, em especial de seu *Parque das ruínas*, a um cenário de escritoras contemporâneas. Os livros *Uma exposição* (2021), de Ieda Magri, e *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, também contam com um interesse particular em uma construção de livro em diálogo com a imagem fotográfica e com a incorporação do material registrado e/ou de arquivo no próprio espaço da página do livro, o que sinaliza uma proposta que tensiona as formas e limites ao colocar imagem e palavra em relação. Além disso, podemos destacar o uso desses dispositivos como suporte ao tratamento dado à linguagem, considerando que neles a escrita é alimentada pela materialidade das imagens produzidas/resgatadas, ao mesmo tempo em que estas produzem efeitos como a amplificação — em oposição a uma noção da imagem no livro como mera ilustração — da experiência de leitura e daquilo que corresponde a construção poética e narrativa.

DE QUE MODO LER ESSA LITERATURA?

Há em *Frutos Estranhos*, livro da argentina Florencia Garramuño, algumas proposições que podem indicar caminhos de leitura para pensarmos noções como uma ampliação ou “transbordamento” das categorias literárias estabelecidas e, ao mesmo tempo, dos modos de realização localizados em certa literatura contemporânea, considerando o recorte realizado por Garramuño — produções latino-americanas das últimas décadas. Segundo ela, é aspecto recorrente nessas obras uma qualidade multidirecional quanto ao uso de procedimentos estético-literários, sobretudo no que diz respeito ao acolhimento de práticas e modos de fazer de outros campos artísticos, o que pode também ser compreendido como um diálogo interartes. Ela diz o seguinte em um trecho localizado no primeiro capítulo do livro:

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. E é importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea (Garramuño, 2014, p. 15).

Podemos pensar em um estudo do “percurso desse entrecruzamento” a partir de uma prática de leitura comparatista debruçada, sobretudo, em como ocorrem, e quais seriam os efeitos causados por tais diálogos e pontos de intersecção localizados em certa produção literária contemporânea. Como propõe Garramuño, no artigo “La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo” (2009) a partir da compreensão de Rosalind Krauss sobre a “escultura no campo ampliado” (Krauss, 1984), ao pensar uma expansividade e o “extravasamento dos limites” acerca da noção de campo na literatura, neste caso, considerando uma proposta comparatista que relaciona aspectos como o hibridismo, a heterogeneidade e, sobretudo, aquilo que dialoga com um traço de inespecificidade que pode ser notado nessa literatura (Garramuño, 2009, p. 101). Esses aspectos são localizados, e montados, por ela em um panorama de procedimentos literários, considerando o recorte de alguns escritores latino-americanos contemporâneos que compõem a reflexão crítica proposta, como João Gilberto Noll, Martín Gambarotta, Bernardo Carvalho, entre outros.

Ieda Magri, em *Da dificuldade de nomear a produção do presente*, estabelece um diálogo com Garramuño ao comentar a questão de uma “crise da especificidade”. Magri diz o seguinte ao discutir a ideia de campo expandido:

O que me parece haver é um campo expandido muito mais que o fim do campo, já que esses “textos do presente” continuam reivindicando-se como literatura, exigindo um reacomodamento do conceito de literatura mais do que cessando as tensões e disputas. Não é que não importa se são ou não literatura, mas que incorporam, obrigam a incorporar, ao conceito moderno de literatura [...] “materiais” de fora dele (Magri, 2023, p. 18).

Magri prossegue dizendo que “a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso”, considerando alguma literatura das últimas décadas, que acolhe o “incorporar” como procedimento estético. Podemos localizar em *Parque das ruínas* uma proposta de livro que conjuga “fotografias, imagens”, além de indicar alguns “pontos de conexão” e a “fuga

entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros” (Magri, 2023, p. 19). Desse modo, tais aspectos indicam parte do desafio que pode surgir em uma tentativa de definição ou categorização mais restritiva de alguma literatura contemporânea, como no caso do livro de Garcia, em que o encontro entre diferentes linguagens e formas parece apontar justamente para uma construção poética pautada no questionamento das possibilidades e dos limites da poesia, bem como numa constante noção de teste. O que podemos notar nos seguintes versos: “será que o poema deixa de ser poema / porque se confunde com outro gênero? / será que esse teste poderia ser um ensaio? / quais os limites de cada um? / quais as medidas? / ferramentas? restrições?” (Garcia, 2018, p. 69).

BREVE PASSEIO POR ALGUMA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

Podemos localizar no livro *Uma exposição* (2021), da escritora e pesquisadora Ieda Magri, um constante tensionamento dos tempos, em que a experiência do presente é atravessada — em uma montagem circular do livro — por um passado resgatado pela memória. De modo que, as cenas narradas são marcadas por uma operação de interrupção, havendo uma espécie de ir e vir dos tempos em que a experiência de revisitar à casa dos pais se mistura às memórias da infância ligadas a esse espaço, como também às conturbadas e, ao mesmo tempo, ternas relações familiares. Nesse sentido, o seguinte trecho — retirado do segundo capítulo do livro — parece indicar uma voz em errância que presentifica a memória e a sobrepõe à percepção no presente, havendo na descrição dos espaços da casa o choque e o deslocamento entre as duas leituras:

Agora, da árvore, vemos, como da casa, a ruína. Um pedaço do tronco grosso deitado sobre as pedras com as raízes retorcidas. Apodrecido, caído, ainda precisando de meus braços e os de meu irmão para abraçá-lo inteiro. Sorrio com essa constatação porque todo o resto, absolutamente tudo, se tornou menor do que era há mais de trinta anos. Mesmo o tanque, onde podíamos nos afogar, agora não passa de um simples tanque, a água um pouco mais que nos joelhos, nem chega ao meio da coxa. As paredes meio destruídas do porão mostram uma casa pequena, o espaço construído não devia ter mais de duzentos metros quadrados. As escadas assustadoras em que morreríamos ao primeiro descuido não deviam ter mais de dez degraus (Magri, 2021, p. 18-19).

Outro aspecto que podemos destacar em *Uma exposição* diz respeito aos escritores e obras citados no livro, o que reverbera o traço ensaístico do texto, além de indicar a

intersecção entre as formas, em que a narrativa, de algum modo ficcional, encontra o relato e a crítica. Em diálogo com J. M. Coetzee, W. G. Sebald, Georges Bataille, entre outros, Magri solicita parte do pensamento crítico elaborado por eles em uma proposta de reflexão que parte da leitura do cotidiano e do familiar para, o que Paloma Vidal reconhece como, uma discussão e “investigação” sobre “a vulnerabilidade compartilhada com outros seres, cuja vida insistimos em categorizar de forma excludente e simplificadora” (Vidal, 2021, orelha). Nesse sentido, Magri emprega, como método, a investigação e o olhar, tanto sensibilizado quanto feroz, para tratar de temas como dor, crueldade, sofrimento e afeto, sendo os objetos de tal análise não só os homens, como também os animais e as plantas.

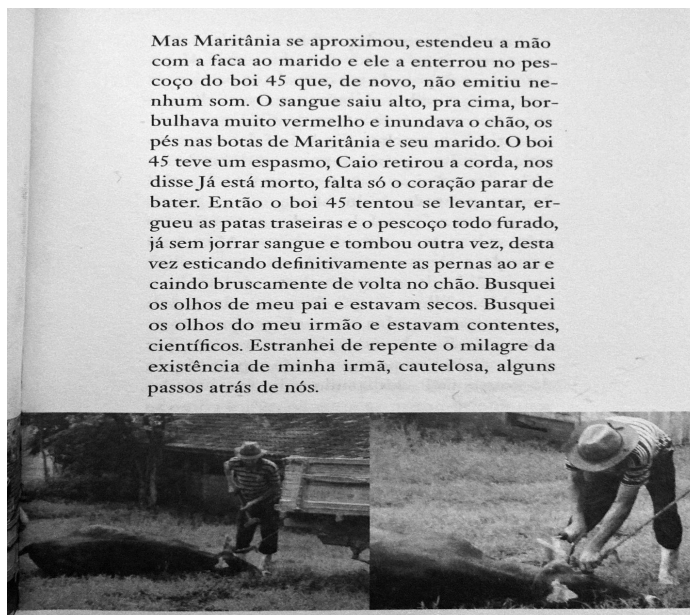
Além disso, a presença marcante do comentário crítico, junto com a operação de fotografar a viagem, desvelam o processo de elaboração do próprio livro enquanto o lemos, sendo o gesto da escrita animado pela leitura das imagens registradas durante a viagem, há, então, um movimento de “fotografar para escrever depois”³. Logo após uma das cenas que descrevem o coração do boi recém abatido — para alimentar a “grande festa” ou “banquete generoso” (Magri, 2021, p. 9) — como “quente, sangrento, e ainda pulsando” a narradora se questiona “como mostrar essas fotos às pessoas?” (Magri, 2021, p. 57), já no capítulo em que há o diálogo com Elizabeth Costello, personagem de *A vida dos animais* (2002), de Coetzee, a narradora volta a se questionar: “E então fico me perguntando, qual é a minha confissão neste caderno? Porque o escrevo? Por que a exposição precisa ser montada?” (Magri, 2021, p. 112).

Novamente, são feitas muitas perguntas, de modo que a dúvida parece movimentar o gesto de escrita, bem como a escolha da “exposição” como formato, ou seja, da realização de uma montagem de texto e imagem — montar o livro e mostrar o livro (Fig. 1). Essa característica de *Uma exposição* dialoga com a passagem em que é citada e comentada a poeta polonesa Wisława Szymborska, no livro de Magri lemos o seguinte: “Um discurso em que ela fala de poesia, da inquietação que faz escrever, o que faz da escrita uma aventura constante impulsionada por um contínuo não saber” (Magri, 2021, p. 120-121). Seguindo essa linha, vemos que a série de interrogações sobre o processo de construção, e de escrita do livro, parecem indicar uma direção e um procedimento que conjuga tanto

³Em uma entrevista, Magri descreve esse procedimento, em que a escrita do texto para o livro foi alimentada pela documentação — registros fotográficos realizados durante a viagem. MAGRI, Ieda. “O livro trata dos limites entre verdade e imaginação”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 set. 2022.

pensamento e sensibilidade a uma narratividade animada pela inquietação causada pelo desconhecimento, pelas respostas não encontradas por uma voz inquieta:

Fig. 1 – Página 27 de *Uma exposição*.



Fonte: Magri, 2021, p. 27.

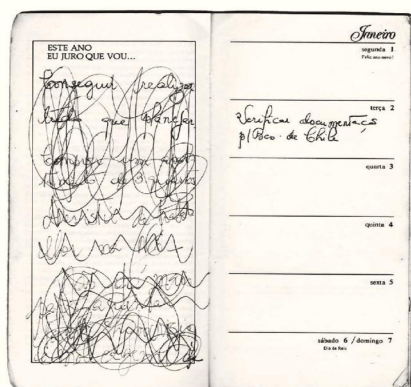
Em *A água é uma máquina do tempo* (2022), a artista visual e escritora Aline Motta solicita e incorpora em seu livro, além da palavra, arquivo, imagem fotográfica, mapa e documento. Motta, ao propor o encontro entre diferentes linguagens e formas, afirma se apoiar em uma “perspectiva de desenvolver uma criticidade em torno do material de arquivo” (Motta, 2021, p. 333)⁴. Nesse sentido, o uso do arquivo, composto tanto pelo resgate de documentos oficiais como recortes de jornais, mapas e fotografias da cidade do Rio de Janeiro, quanto pelo uso de cadernos, agendas, diários e fotografias que fazem parte da coleção da autora e, portanto, de sua história familiar (Fig. 2), são intercalados e investigados a partir de um procedimento que movimenta “inventar e inventário” (Motta, 2021, p. 334). A partir do gesto descrito por Motta, é possível localizar em *A água é uma máquina do tempo*, uma prática de escrita situada no espaço de intersecção entre o autobiográfico e a construção poética e narrativa, ela diz que as “lacunas, falhas e abismos desse arquivo são como cartografias sobrepostas de paisagens internas e externas ainda

⁴ Fragmento retirado do ensaio: MOTTA, Aline. “A água é uma máquina do tempo”. In: *Revista eLyra: Poesia e Arquivo*, n.18, dez. 2021, p. 333-337.

a serem desenhadas”, o que poderíamos compreender como uma necessidade de “ficcionalização da vida e uma textualização de elementos do cotidiano” (Motta, 202, p. 334).

Desse modo, assim como em *Uma exposição*, aspectos como a circularidade de tempos e a presentificação do passado, bem como seu constante questionamento e projeção, parecem caminhar juntamente a uma prática de escrita realizada a partir dos espaços rasurados e dos rastros da memória. De modo que, junto ao arquivo, o processo de narrativização da história familiar, ou seja, a “invenção” e a criação se apresentam como possibilidade de resgate à ancestralidade da autora:

Fig. 2 – Página 85 de *A água é uma máquina do tempo*.



Minha mãe tinha 40 anos em 1979, mesmo ano em que escrevia umas poucas entradas em um diário. Anotou em sua agenda: “Conseguir realizar tudo o que planejar”. Riscou. Depois escreveu: “Não dá mais para aguentar tanta hipocrisia e molecagem”. Riscou também.

Fonte: Motta, 2022, p. 85.

Em uma das passagens do conhecido ensaio “O que é o contemporâneo?”, de Giorgio Agamben, lemos o seguinte: “É como se aquela luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (Agamben, 2009, p. 72). Podemos compreender a partir dos apontamentos de Agamben, o contemporâneo também como modo de leitura e posicionamento do sujeito frente ao tempo presente, o que parece exigir sobretudo uma postura crítica e relacional com o passado. Nesse sentido, em diálogo com as proposições do filósofo italiano, Ieda Magri, em *Da dificuldade de nomear a produção do presente*, ao tratar da “exigência” de um tensionamento ou “desacordo com o tempo”

diz o seguinte: “ver no escuro, buscar sair do clarão das luzes do tempo do mercado, do fascismo, buscar as pequenas imagens contra o panorama” (Magri, 2023, p. 31). De modo que, essa leitura, feita também a partir de Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, contrapõe justamente uma noção de “nosso tempo como companheirismo” (Magri, 2023, p. 31). Considerando tal discussão, ao investigar certa literatura contemporânea, nos parece mais proveitosa, do que a afirmação de um sujeito em desacordo com o tempo, a realização de uma leitura das possibilidades criadas por um gesto que permita, dentro da esfera da produção literária e artística, o transitar entre os tempos, bem como o exame deste itinerário. Em que os tempos são colocados em relação, criticamente, numa proposta de fazer operar: um olhar que busca no presente realizar a leitura dos rastros e ruínas do passado, assim como um gesto questionador impulsionado por uma presentificação da memória e da história, em que a releitura e a reescrita se apresentam como procedimentos pertinentes.

Seguindo essa linha, em uma leitura de *Parque das ruínas* poderíamos pensar na proposta de Garcia como uma busca pelas “pequenas imagens contra o panorama”, ao comentar sobre o livro, Magri diz que a “experiência de olhar” é “provocada por uma residência na França, de onde surge o ‘diário sentimental da pont marie’, cujos trechos são ‘copiados’ para o poema” (Magri, 2023, p. 35). Ela dá continuidade localizando no poema “uma tentativa de definição da palavra ruína, alguns embates com leitores e/ou críticos e, por fim, muitas imagens” (Magri, 2021, p. 35). Em relação à presença das imagens, Magri reconhece uma “ideia de performance que sustenta todo o livro” (Magri, 2021, p. 36). Nesse sentido, a leitura de um traço performático localizado em *Parque das ruínas* pode indicar o gesto de mostrar o processo de construção do livro no próprio espaço de suas páginas, considerando uma compreensão de arquivo relacionada ao acesso que temos à pesquisa realizada para a construção do poema. Além disso, as muitas menções às situações de leitura do texto indicam a realização de performances e apresentações ao vivo, em que a leitura do material é feita junto à projeção das imagens.⁵

⁵ Foi realizada em 2017, no ciclo de palestras *Em obras* — curadoria de Paloma Vidal —, uma das apresentações de “Tem país na paisagem?”, trabalho multimodal de Garcia que conjuga a leitura do texto juntamente à apresentação de imagens ao vivo. Esse material foi posteriormente transformado em seu livro *Parque das ruínas*. Na edição de 2019 do ciclo *Em obras*, Magri apresenta, em uma proposta de performance da obra em processo, a leitura do material e arquivo de pesquisa de seu, até então trabalho em construção, *Uma exposição*. Sobre mostrar o processo, podemos destacar um fragmento interessante em que Magri, no seu já mencionado livro de ensaios sobre produções contemporâneas, diz o seguinte: O não-resolvido e o não-acabado estão presentes como características do contemporâneo tanto em um como em outro dos

Tais aspectos comentados por Magri destacam o que poderíamos ler também como um traço ensaístico na poética de Garcia, construída em torno de uma voz que solicita diferentes formas, pensadores, poetas e artistas, ao mesmo tempo em que convoca a imagem fotográfica, em uma escrita motivada por um constante questionamento tanto dos temas por ela abordados, sobretudo o que diz respeito aos modos de ler o lugar e passagem do tempo, quanto aos próprios limites e possibilidades do livro de poemas — e por que não da própria construção poética? — como espaço de elaboração de pensamento e criticidade.

ARQUIVO E UMA ESCRITA DA MEMÓRIA

Nos ensaios de *Imagens imóveis* (2024), a escritora e jornalista americana Janet Malcolm propõe uma análise direcionada à relação entre fotografia e memória. Neles, ela parece consciente da necessidade de alguns dispositivos que possibilitam o resgate de uma lembrança dos acontecimentos do passado, entre eles estão a fotografia, a carta e o diário, instrumentos que, por vezes, ela se refere a partir do diálogo com Proust, como “uma madeleine” (Malcolm, p. 60, 2024). Considerando que o terreno da memória se configura como escorregadio e impreciso, Malcolm declara a ficcionalização como um caminho possível para a escrita, o que pode ser notado em sua descrença na própria ideia de uma categoria fechada e nomeada como “autobiográfica” — *memoir* — que é tida em sua leitura usual como testemunho. Para Malcolm, esse relato solicita o apoio do arquivo como modo de alimentar a escrita e o próprio gesto de rememoração e presentificação de um passado distante e, portanto, acessível sempre de modo mitigado. Sobre esses aspectos ela diz o seguinte:

A autobiografia é um gênero com nome impróprio; a memória só é responsável por uma parte do que acaba sendo escrito nas obras assim classificadas. Tal como a biografia, ela utiliza cartas e depoimentos de contemporâneos para realizar um *empreendimento ficcional*. Revirando a caixa, não demorei para encontrar uma pepita de ouro: uma carta que confirmava e amplificava o retrato do tio Paul que estou tentando traçar agora, setenta anos depois (Malcolm, 2024, p. 38, *grifos nossos*).

textos teóricos e também nas incursões teóricas dos escritores que, por sua vez, ultrapassam a fronteira entre crítica e literatura, entre crítica e arte, entre literatura e arte contemporânea (Magri, 2023, p. 33).

Malcolm dá continuidade afirmando que: “O ouro é ouropel. O brilho da memória pode ser igualmente enganador. O passado é um país que não emite vistos. Só podemos entrar nele clandestinamente” (Malcolm, 2024, p. 39). Tal leitura parece apontar para uma direção que afirma o deslocamento até o passado como intimamente marcado por um gesto agressivo e tensionado por forças que se opõem. Ao retomar a discussão sobre o lugar da fotografia como catalisador da memória, a escritora revela, ao narrar sobre um episódio experienciado, não se lembrar “de quase nada a respeito desses verões” além de afirmar que “a maior parte das coisas que acontecem conosco cai no esquecimento”, daí, Malcolm aloca o espaço do arquivo e da imagem fotográfica como dispositivos que permitem — ao mesmo tempo em que atestam a efemeridade do acontecimento — o entrelaçamento dos tempos, ela conclui da seguinte forma: “Os eventos das nossas vidas são como negativos de fotos. Os poucos que acabam virando cópias impressas são o que chamamos de nossas lembranças” (Malcolm, 2024, p. 58).

Seguindo essa linha, a relação e o espaço de intersecção entre o arquivo e a prática literária podem demarcar, na poética de Garcia, e em um cenário de escritores contemporâneos, uma espécie de busca por uma escrita capaz de oferecer novos contornos e condições de invenção. Essa aposta pode ser aproximada da noção de uma “dimensão propriamente fantasmal do arquivo” (Margel, 2017, p. 112), como define Margel em *Arqueologias do fantasma*, considerando um traço de criação e da ficcionalização em que o arquivo “elabora uma memória” (Margel, 2017, p. 112) no processo de tornar documento aquilo que é arquivável. Além disso, tal proposta reafirma a capacidade de subverter o arquivo como procedimento estético e político, a fim de contestar e/ou oferecer uma resposta às rasuras e apagamentos de uma história documentada, sobretudo oficialmente. Já sobre o contexto de produção dos arquivos, Margel examina criticamente o processo, pautado em relações de poder, de arruinamento consciente e de controle, reafirmando politicamente uma defesa ao que é rejeitado, ou seja, dos rastros espectrais deixados no decorrer das condições do processo de elaboração do arquivo, Margel diz o seguinte:

Voltar sua atenção ao que não foi objeto de nenhum interesse, o foco de nenhuma observação, o que isso quer dizer no que toca à constituição de um arquivo, senão que ele é determinado por saberes implícitos, por gestos, lugares e discursos *latentes*, cuja gênese ou ficção se apaga, mais uma vez, para “tornar-se uma ferramenta de

produção”, de comunicação, de transmissão, de instituição, ou mesmo de dominação? (Margel, 2017, p. 124-125).

Nesse sentido, podemos pensar na compreensão de um arquivo feito a partir daquilo “que não foi objeto de nenhum interesse” nem “foco de nenhuma observação”. Essas *marcas despercebidas* e, como indica Margel a partir de Freud, o “refugio da observação”⁶, podem vir a dialogar com a proposta de localizar em Garcia práticas que repensam a observação e o tratamento dado a esse gesto em uma escrita que acolhe e resgata justamente o não notado, os rastros dos detalhes cotidianos, e o arquivo como forma de suporte à memória. Ao mesmo tempo, ao tratar do estatuto do arquivo, Margel parte em defesa de uma noção de intertextualidade entre os modos de produção de arquivo, afirmando criticamente a necessidade e pertinência da montagem de relações entre diferentes meios e abordagens, como o documento, a literatura e a imagem fotográfica, para que, então, torne-se uma possibilidade viável desvencilhar-se de uma perspectiva rasurante no processo de formação de arquivo:

Abordar os sistemas indiciários do arquivo como operadores de apagamento permite, portanto, *sair dessa oposição* entre uma *abordagem documental*, indexada à realidade empírica do mundo, da sociedade, da história, e uma *abordagem literária*, iconográfica, *fotográfica*, *artística*, esta indexada à realidade gráfica dos procedimentos de narrativização, conversão em imagem ou de escrita da história (Margel, 2017, p. 125, *grifos nossos*).

PARQUE DAS RUÍNAS: OPERAÇÃO DO OLHAR E O PROCESSO À MOSTRA

A respeito de um olhar de câmera, que descreve o experienciado, pela documentação — uso da fotografia e da escrita — podemos destacar o poema “tem país na paisagem? (versão compacta)”⁷, presente em *Câmera Lenta*, de Garcia. Nele, há a elaboração de um arquivo montado a partir de uma prática fotográfica rotineira, bem como da descrição de seu local de execução, a *Pont Marie*, em Paris. A narradora/voz poética investiga a relação entre ver esse lugar e a passagem do tempo, e procura com este exercício reflexivo uma

⁶ Retirado do trecho, traduzido por Magel, que pode ser encontrado na página 124 de *Arqueologias do fantasma* (2017). Na página há, em nota, a seguinte referência: FREUD, Sigmund. “Le Moïse de Michel-Ange”. In: *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Marie Bonaparte e E. Marty. Paris: Gallimard, 1933, p. 23-24.

⁷ A apresentação desta versão como “compacta” parece indicar a omissão tanto das imagens que compõem a prática de registro da *Pont Marie*, quanto da articulação do texto com a crise e o arruinamento enfrentados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2016.

exploração daquilo que está no *meio*, uma espécie de marcação, registro ou nota, do intermediário de um itinerário temporal e espacial: “a fotografia divide futuro / e passado — seria possível ver o que / está no *meio*?” (Garcia, 2017, p. 44), nestes versos podemos notar a expressão de um desejo de não só olhar, e sim de *ver a passagem dos instantes*, o que parece ser apresentado como uma espécie de busca, de uma procura e/ou questionamento pelo olhar. Em consonância com tal aspecto, Joana Mattos Frias identifica neste livro um procedimento de “desaceleração” e congelamento, um certo “enaltecimento da paragem” (Frias, 2018, p. 94)⁸, de modo que poderíamos pensar na operação fotográfica como sendo apresentada à maneira de um dispositivo que possibilita um outro tipo de tratamento do tempo e do ritmo das cenas no poema, os efeitos desse gesto podem mostrar também um modo de operação que dispõe a fotografia, e sua prática, como impulsionadores da reflexão e da construção poética elaboradas por Garcia:

aqui só tenho uma regra:
todos dias às 10h
tiro uma foto da ponte.
o resto é livre e gira
em torno da pergunta:
*como ver o tempo
passar neste lugar?*
penso no *infra-*
ordinário do georges perec
e todos os dias
vou até a ponte
e tiro uma foto
que possa me dizer
alguma coisa
sobre *estar* aqui.
a ponte tem três arcos.
a água do rio é verde.
atravesso a ponte com 124 passos.
quando um barco passa,
uma onda se forma.
escrevo a partir das fotos e
depois apago as fotos
(Garcia, 2017, p. 43).

Há, com essa prática, uma busca por aquilo que não é, a princípio, da ordem do espetacular, mas sim do que se aproxima daquilo que acontece cotidianamente, marcado no poema a partir do diálogo com a noção de “*infraordinário*”, de Georges Perec, visto

⁸ Trecho retirado do texto escrito, sobre a poética de Garcia, para o posfácio de *Parque das ruínas* (2018).
Revista Paraguaçu – Estudos Linguísticos e Literários – Volume 3, Número 2 - ISSN:
2966-1439

sobretudo no desejo investigativo deste escritor — presente de modo recorrente em suas interrogações —, como podemos ver em *Lo Infraordinário*: “Como dar conta daquilo que passa a cada dia e do que volta a passar, do banal, do cotidiano, do evidente, do comum, do ordinário, do infraordinário, do ruído de fundo, do habitual? Como o interrogar? Como descrevê-lo? Interrogar o habitual” (Perec, 2013, p. 14, tradução nossa).⁹ Desse modo, com o resgate à uma proposição feita por Perec e partindo de um exercício crítico da percepção, é então proposta, no poema de Garcia, uma focalização na leitura dos pequenos gestos e coisas, de elementos e acontecimentos triviais, dos objetos e espaços urbanos observados e percorridos habitualmente, diariamente, de modo a oferecer a possibilidade de uma nova lente, ou olhar, direcionado àquilo que costuma não ser percebido e/ou considerado.

Sobre alguns destes aspectos localizados em *Parque das ruínas*, livro de Garcia publicado um ano após *Câmera lenta* e que conta com uma reescritura e expansão do poema mencionado anteriormente, Eduardo Gonçalves, sobre a “voz que corta o poema”, diz que esta “desvela a profundidade de suas escrituras” e “lança-nos ao momento de questionar o que se apresenta como cena cotidiana, enfaticamente repetida até se tornar real. É preciso olhar as coisas e buscar vê-las, para delas tirar o véu que anuvia as nossas percepções” (Gonçalves, 2021, p. 36).¹⁰ Considerando as indicações de Gonçalves, poderíamos assumir que os efeitos provocados por um olhar questionador e atento, como aquele presente no poema de Garcia, se mostram pertinentes para uma reflexão acerca do processo de rasura das experiências subjetivas verificado, sobretudo, na contemporaneidade.

Sobre esse gesto, pautado na investigação das pequenas coisas, Perec diz o seguinte: “Aqui se trata de interrogar, seja o ladrilho, o concreto, o vidro, nossos modos à mesa, nossos utensílios, nossas ferramentas, nossos horários, nossos ritmos. Interrogar aquilo que parece ter deixado de surpreender-nos para sempre” (Perec, 2013, p. 15).¹¹ Podemos,

⁹ Fragmento original: “¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo describirlo? Interrogar lo habitual” (Perec, 2013, p. 14).

¹⁰ GONÇALVES, Eduardo. “Do processo como criação (notas sobre parque das ruínas, de Marília Garcia)”. *Revista Intersemiose*, n. 12/13, p. 14-39, 2020. *Revista Intersemiose*, n. 12/13, p. 14-39, 2020.

¹¹ Fragmento original: “Aquí se trata de interrogar, sea el ladrillo, el hormigón, el vidrio, nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos. Interrogar aquello que parece haber dejado sorprendernos para siempre” (Perec, 2013, p. 15).

ao mesmo tempo, destacar aquilo que Jacques Fux reconhece em Perec como um “procedimento de exaustão”¹², tendo em vista a série de restrições — *contraintes* —, guias de leitura/observação e modos de operação acolhidos pelo escritor oulipiano em seus textos, sendo as tentativas de classificação e esgotamento objetos centrais da produção de Perec, de modo que podemos compreender o diálogo e citação desse escritor por Garcia como ponto de reflexão sobre o próprio modo como a poeta solicita uma outra forma de tratar a leitura do espaço e da passagem do tempo.

Seguindo essa linha, no poema de Garcia, a marca do diálogo estabelecido com as reflexões do escritor francês pode ser localizada nos versos: “*como ver este instante passando? sempre tinha tentado / pular as etapas da vida / e apagar o entre. / como atravessar os meses neste lugar e ver o que acontece?*” (Garcia, 2017, p. 44). Neles, poderíamos compreender o “*entre*” como aquilo que não costuma ser visto ou apreendido pelo sujeito, e/ou narrador/voz poética, como tudo aquilo que, apesar de experienciado, não é percebido ou documentado e por consequência disso pode vir a ser apagado. Ao passar a evitar “pular as etapas”, podemos pensar novamente em uma aposta numa espécie de congelamento dos instantes, ou seja, em formas de desacelerar a passagem do tempo através da linguagem e do registro fotográfico.

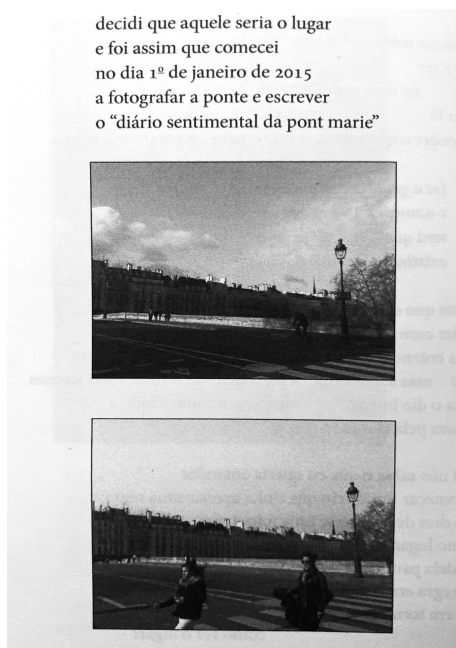
Com isso, ao empreender a fotografia como método de arquivamento, Garcia parece propor uma outra forma de lidar com o espaço, e com a relação sujeito-tempo, abarcando aquilo que se vê cotidianamente. Havendo, assim, nessa experimentação um uso específico da documentação como suporte à memória e, mais importante, ao tratamento dado à linguagem no poema, que é alimentada pelas imagens registradas. Mostra-se pertinente uma tentativa de alocar noções como a investigação e o olhar, bem como o conceito de extraordinário, como componentes de uma prática de escrita que nos indica, e instiga a considerar, outras possibilidades de pensar o sujeito como produtor e montador de um arquivo — visual e textual.

Nesse sentido, Garcia opta por registrar o lugar e seus elementos, o que compreende tanto as estruturas e formas fixas da *Pont Marie* (Fig. 3), e seus entornos, quanto o registro do movimento de passantes e veículos, poderíamos pensar nessa prática fotográfica como

¹² FUX, Jacques. “A matemática de Calvino, Roubaud, Borges e Perec”. In: *Revista de Letras*, São Paulo, v.50, n. 2, p. 285-306, jul./dez. 2010.

uma espécie de procedimento que arquiva essa localidade, e o que se encontra ali encenado, através do tempo. Conseguimos notar alguns desses aspectos nas imagens, produzidas por Garcia e incluídas em seu *Parque das ruínas* (2018), a seguir:

Fig. 3 – página 24 de *Parque das ruínas*.



Fonte: Garcia, 2018.

Em *Parque das ruínas*, é possível verificar a ocorrência de uma construção poética feita em diálogo com o cinema e com uma, já mencionada, prática fotográfica diária, à própria ideia de um “diário sentimental da pont marie” que é montado em duas instâncias, na medida que, em um primeiro momento, os registros fotográficos são feitos e, posteriormente, é realizada a escrita do texto para o diário, que assim como as imagens, será incorporado/resgatado no poema. Tal direção, “escrevo a partir das fotos”¹³, tomada por Garcia pode ser notada no trabalho, já citado, “tem país na paisagem” (Garcia, 2017, p. 43). Nesse sentido, ao também dialogar com o cinema, a poeta parece se interessar

¹³ Este verso, em *Câmera lenta*, é seguido por “e depois apago as fotos” (2017, p.43). Enquanto que em *Parque das ruínas* é realizada a reescritura dele, neste livro lemos na passagem em itálico — indicação de trecho retirado do *diário* — o seguinte: “escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?” (2018, p. 25). A inclusão/exposição das fotografias no espaço da página, em *Parque das ruínas*, parece indicar a razão dessa diferença, tendo em vista que nas apresentações — leituras do texto com projeção de imagens — ao vivo ouvimos uma versão aproximada: “escrever a partir das fotos, mas fazer o que das fotos?”.

justamente pela repetição como método e pela investigação através de um gesto documental presente nos filmes por ela resgatados, como podemos ver neste fragmento do poema *Parque das ruínas*:

6.

tive vontade de fazer o “diário sentimental da pont marie”
depois de ter visto alguns filmes
que enumero aqui

primeiro *smoke* (*cortina de fumaça*)
o personagem principal auggie é dono de uma tabacaria
e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
ele tira uma foto da esquina da tabacaria
tem mais de 4.000 fotos

numa manhã
auggie mostra as fotos para paul um velho amigo
a princípio o amigo acha que são todas iguais
afinal partem do mesmo ângulo
e enquadram o mesmo ponto
(Garcia, 2018, p. 28).

Ao comentar sobre o filme *Smoke* (1995), dirigido por Wayne Wang e com roteiro escrito por Paul Auster, Garcia demonstra, como vemos em sua descrição do filme, um interesse particular na prática de registro realizada por Auggie, esta pautada sobretudo na ideia de uma documentação e arquivamento a serem repetidos diariamente. Considerando toda essa repetição, podemos destacar um trecho do conto *Auggie Wren’s Christmas Story*, escrito por Auster e do qual o enredo de *Smoke* tem sua origem, nele o personagem Paul vê pela primeira vez a coleção de fotografias de Auggie¹⁴: “As fotografias eram todas iguais. Todo o projeto era um ataque entorpecedor de repetição, a mesma rua e os mesmos prédios repetidos indefinidamente, um delírio implacável de imagens redundantes.” (Auster, 2009, p. 11, tradução nossa). Com isso, fotografar diariamente a mesma esquina, ou ponte no caso de Garcia, sempre do mesmo ângulo e no mesmo horário, compreendem novamente o gesto de registro do infraordinário, na medida que — em um primeiro momento —, tal repetição pela fotografia pode não revelar muito além de uma certa redundância de imagens cotidianas.

¹⁴ Fragmento original: “All the pictures were the same. The whole project was a numbing onslaught of repetition, the same street and the same buildings over and over again, an unrelenting delirium of redundant images” (Auster, 2009, p. 11).

Ao mesmo tempo, há em *Parque das ruínas*, não só uma noção de repetição ligada à proposta de se fotografar diariamente — o mesmo local sob o mesmo enquadramento e no mesmo horário —, como também no empenho dado por Garcia ao tratamento da linguagem no poema. Esta particularidade do estilo de escrita da poeta parece acolher justamente aquilo que teria sido evitado ao pensarmos em construção poética. Redundância, descrições e explicações em demasia, nomes e sobrenomes citados excessivamente, títulos de obras que são mencionados repetidamente. Tudo isso é acolhido por Garcia em uma escrita que aposta em uma linguagem circular. Esse aspecto literal estabelece um diálogo com o poeta francês Emmanuel Hocquard, no verbete *Literal, literalmente, literalidade*, ele diz: “A literalidade só pode se referir àquilo que é tirado, ao pé da letra, da linguagem” (Hocquard, 2024, p. 34)¹⁵. No mesmo verbete, ele continua: “ao falarmos sobre a literalidade, falamos de uma proposição já formulada, de modo oral ou por escrito, qualquer que seja a verdade do enunciado” (Hocquard, 2024, p. 34-35). Nesse sentido, a literalidade no poema de Garcia, pode estar associada a um efeito de vertigem, que Hocquard associa justamente a seu aspecto tautológico (Hocquard, 2024, p. 35), na medida em que o discurso se repete em uma espécie de *loop*, ou em *reprises* daquilo que já foi dito anteriormente. Dessa forma, podemos notar no poema que o ritmo é movido através do trabalho com uma linguagem de retornos e repetições, conferindo ao andamento das cenas narradas e as reflexões propostas — por uma voz sempre em movimento e em passadas pela cidade — uma espécie de cadência acelerada.

Em relação ao gesto investigativo e descortinador no processo de Garcia, há no artigo intitulado “O poema na lente do documentário”, de Frederico Klumb, um exame, com foco em *Parque das ruínas*, da relação entre a prática fotográfica e a escrita do poema como possibilidade de investigação através do deslocamento e do registrar como premissas:

[...] para descobrir o que se esconde sob o manto do real, a autora precisa registrar o que há nele de mais visível, o mais ordinário da vida das ruas, como a imobilidade de uma mesma ponte. Não se trata de partir numa busca do real com roteiros e premissas totalmente definidos, mas sim de revelar suas partes para descobrir, talvez, o que ainda não se conhece, o que não se sabe (Klumb, 2022, p. 88, grifos meus).

¹⁵ Livro de Hocquard organizado e traduzido por Garcia. HOCQUARD, Emmanuel. *Esta história é a minha – minidicionário autobiográfico da elegia [e outros textos]*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2024.

Nesse sentido poderíamos pensar a prática fotográfica presente no poema de Garcia, como relacionada ao processo de montagem de um *diário* — termo este que reverbera o aspecto documental e de arquivamento dessa operação. A poeta parece se apoiar sobre o registro como outra forma de ver o lugar e aquilo que nele está escondido, ou como diz Klumb ao sugerir que há no poema um desejo de revelar as coisas, de modo que tal investigação ocorre, em um primeiro momento pela operação fotográfica e exercício do olhar e posteriormente pelo escrever sobre as imagens, usando-as como suporte às reflexões no poema. Podemos dizer ainda dizer que o questionamento a uma política da observação atravessa o projeto de obra de Garcia, em *Parque das ruínas* esse aspecto é examinado por Gonçalves da seguinte forma:

Logo, mais do que ver o lugar, esses *lampejos líricos e marcados em itálicos nos remetem a como vê-los*, compreendendo que a prática de sempre ocupá-los *precisa ser substituídas pela ação de vivê-los, de desautomatizá-los*, de aproximar o olho na compreensão de que a nossa relação com o visual é mediada pelo distanciamento. Mas, vez ou outra, é preciso distanciar o olhar, de forma consciente, para ter a visão do todo: construir imagens sobre as imagens, linguagem sobre linguagem. (Gonçalves, 2021, p. 35, *grifos nossos*).

No livro, os trechos do “diário sentimental da pont marie”, marcados em itálico, mostram o exercício de um outro modo de olhar. Nesse sentido, podemos resgatar um dos versos que abrem esta seção do poema, nele a voz poética diz querer “olhar e *ver*” (Garcia, 2018, p. 23), o que parece indicar que a experiência de *ver* se diferencia de um simples “olhar”. Na medida em que essa experiência compreende, ao mesmo tempo, uma espécie de leitura reflexiva mais aprofundada do acontecimento e, sobretudo, o desejo de recolher os rastros, de descobrir aquilo que ali, no banal e cotidiano, se encontra encoberto. Seria, de algum modo, partir de uma investigação do extraordinário na tentativa de iluminar aquilo que nele há de “extraordinário”, de modo que este movimento, da percepção, incide sobre o acontecimento e nele encontra um indício, sombra, ou “um espectro”. Como podemos ler no comentário sobre o filme *Smoke* feito no poema de Garcia: “uma aparição / um espectro: / o fantasma da mulher de paul surge / ela já estava nas fotos antes / mas só pode ser vista por uma certa lente // a lente de quem está vendo” (Garcia, 2018, p. 29). Em vista disso, encontrar o extraordinário, a partir da leitura do que é habitual — como no extraordinário das fotografias de Auggie —, exige o posicionamento de um sujeito, de alguém que possa *ver* alguma coisa, nesse caso, Paul diante de uma imagem de sua esposa que já tinha falecido, tirada anos antes naquela mesma esquina (da tabacaria no Brooklyn)

nesta única cena gravada na época em que eu nasci
vejo ao fundo
 a casa da minha infância o meu extraordinário
a janela de onde via o mundo

[no filme a imagem está tremida
e fora de foco na memória
a imagem está tremida e fora de
foco por pouco não consigo
capturar o ponto peço ao
leitor que imagine essa janela com o
ruído de bonde ao fundo]



pausa]

Fonte: Garcia, 2018.

Em “Escrever com uma tesoura nas mãos: políticas da escrita em Marília Garcia”¹⁶, Uédipo Ferreira dos Reis diz o seguinte sobre o poema “Paris não tem centro”¹⁷: “Em lugar de sua ‘concretização’, há a referência a ele, um arquivo sobre a feitura do poema. Nesse sentido, a escrita em *Paris não tem centro* apresenta-se em performance, aponta para si mesma e evidencia o trabalho na materialidade do significante” (Reis, 2023, p. 90). Há, com essa prática de escrita, a presença de um gesto de arquivamento que implicaria não só na montagem de um arquivo que registra os espaços percorridos e seus elementos, mas também em uma forma de apontar o próprio processo de construção do poema — mostrar o “meio” —, aspecto que dá luz as decisões tomadas sobre o tratamento da linguagem e da palavra na página do livro. O que confere ao poema, um aspecto autorreferencial, de um texto que reflete acerca de sua própria materialidade enquanto o lemos. Em *Parque das ruínas*, as passagens em que a voz do poema enuncia a preparação, montagem e exposição de uma obra em processo, podem nos mostrar uma chave de leitura que indique essas práticas como modo de dar vida a este arquivo da fabricação do texto. Como podemos ler no seguinte pedaço do poema:

¹⁶ Dissertação de mestrado sobre a poética de Garcia.

¹⁷ Poema de Garcia que também tem sua origem no relato de suas experiências durante o período em que realizou uma residência na *Cité Internationale des arts*, em Paris.

aqui faço um intervalo
para um pequeno comentário
sobre esse trabalho:

[eu costumo falar este texto
mostrando imagens
são ao todo 240 imagens]

[uma vez me perguntaram
se esta apresentação
não estava muito ilustrativa]

[– você fala em *ruína*
e insere uma imagem de ruína]

[você fala em *ponte*
e traz várias imagens da mesma *ponte*]

[qual a relação das imagens
com o texto?]

e eu não soube responder
(Garcia, 2018, p. 40).

Nessa mesma direção, Magri diz que o texto de *Parque das ruínas* “tem a forma de uma emissão” o que “coloca a autora em presença performando o texto, ainda que o que tenhamos nas mãos seja um livro e não uma vídeo-performance” (Magri, 2023, p. 35). As muitas imagens presentes no livro, ao todo 36, e as repetidas menções aos contextos de leitura e apresentação do texto — em construção — com a projeção das imagens, iluminam uma espécie de procedimento que reivindica a escrita em versos, emitida por uma voz em constante questionamento, Magri diz que o texto “apresenta uma espécie de ensaios de começar, que também são ensaios de narrar” (Magri, 2023, p. 35). Talvez, considerando o projeto de obra de Garcia, seja em *Parque das ruínas* que esses aspectos estejam presentes de modo mais instigante e marcante. No livro, há o encontro entre as formas, que se juntam — numa circularidade constante — à crescente dúvida sobre a própria feitura do poema, em que a noção de teste e o questionamento impulsionam uma voz inquieta. Muitas perguntas são feitas, imagens são mostradas, a investigação toma rumo e encontrar as respostas não parece ser seu destino, mas sim investigar e mapear o itinerário traçado. Sendo, então, o livro, também o próprio arquivo e materialidade dessa experiência perceptiva, pautada na observação e no pensamento reflexivo da poeta.

Assim, após uma leitura do poema de Garcia, encerramos este breve passeio por algumas vozes e escritas contemporâneas que conjugam o arquivo e a imagem ao empreender uma prática que evidencia um interesse particular em deixar à mostra o processo de pesquisa e de construção do livro. Por fim, podemos considerar que há no poema “Parque das ruínas”, além de uma noção performática, também a ideia de uma narratividade em errância que acolhe e propõe o diálogo com diferentes formas, como o ensaio e o relato. E, por que não, com uma escrita imaginativa/ficcional? Como podemos perceber no momento em que a narradora/voz poética do poema de Garcia se autoriza a sugerir a aparição do “fantasma que ronda a pont marie” (Garcia, 2018, p. 50). É, então, com uma das imagens (Fig. 5) — incorporadas na cena montada a partir de quatro planos fotográficos da seção “despedida” do poema — que concluímos esta proposta de leitura.

UMA CONCLUSÃO EM FORMA DE IMAGEM

Figura 5. Página 53 de *Parque das ruínas*.



em plena luz

Fonte: Garcia, 2018.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. “O que é o contemporâneo”. In: *O que é o contemporâneo (e outros ensaios)*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

AUSTER, P. *Auggie Wren’s Christmas Story*. London: Faber & Faber, 2009.

COETZEE, J. M. *A vida dos animais*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FREUD, S. “Le Moïse de Michel-Ange”. In: *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Marie Bonaparte et E. Marty. Paris: Gallimard, 1933, p. 23-24.

FRIAS, J. “Apesar das ruínas, testar a memória”. In: GARCIA, Marília. *Parque das Ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018, p. 89-94.

FUX, J. “A matemática de Calvino, Roubaud, Borges e Perec”. In: *Revista de Letras*, São Paulo, v.50, n. 2, p. 285-306, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/4699/4036>. Acesso em 10 mar. 2026.

GARCIA, M. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Paris não tem centro*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARRAMUÑO, F. “La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo”. *Caderno de estudos culturais*, v. 2, n. 1, p. 101-111, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190>. Acesso em 12 fev. 2026.

_____. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GONÇALVES, E. “Do processo como criação (notas sobre parque das ruínas, de Marília Garcia)”. In: *Revista Intersemiose*, n. 12/13, p. 14-39, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/intersemiose/article/download/252209/39655>. Acesso em 12 fev. 2026.

HOCQUARD, E. *Esta história é a minha – minidicionário autobiográfico da elegia [e outros textos]*. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2024.

KLUMB, F. “O poema na lente do documentário”. In: *Literatura em movimento: pesquisa e investigação [livro eletrônico]: volume 9*. Organizador: Vitor Alevato do Amaral. Uberlândia, MG: Editora Pangeia, p. 168-185, 2022.

KRAUSS, R. "A escultura no campo ampliado". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 10 mar. 2025

MAGRI, I. *Da dificuldade de nomear a produção do presente*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

_____. "O livro trata dos limites entre verdade e imaginação". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 set. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/09/30/interna_pensar,1399555/ie-da-magri-o-livro-trata-dos-limites-entre-verdade-e-imaginacao.shtml. Acesso em: 10 mar. 2025.

_____. *Uma exposição*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

MALCOLM, J. *Imagens imóveis*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

MARGEL, S. *Arqueologias do fantasma [técnica, cinema, etnografia, arquivo]*. Tradução: Maurício Chamarelli, Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MOTTA, A. "A água é uma máquina do tempo". In: *Revista eLyra*, n.18, p. 333-337. dez. 2021, Disponível em: <https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely18d1>. Acesso em: 11 jun. 2025.

_____. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

PEREC, G. *Lo infraordinário*. Tradução: Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

REIS, U. "Escrever com uma tesoura nas mãos: políticas da escrita em Marília Garcia" Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/34192/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20%C3%89dipo%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 mar. 2026.

VIDAL, P. Orelha. In: MAGRI, Ieda. *Uma exposição*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DIÁRIO 1973-1983. Direção: David Perlov. Brasil: Bretz Filmes, 1983. 1 DVD (330 min), color.

SMOKE. Direção: Wayne Wang. Estados Unidos: Miramax, 1995. 1 DVD (112 min), color.