

“O cinema é 24 vezes/ a verdade por segundo”: considerações sobre imagem e tempo na poesia de Marília Garcia

“O cinema é 24 vezes/ a verdade por segundo”: *considerating about image and time in Marília Garcia's poetry*

Mariane Rocha

Instituto Federal Sul-rio-grandense – Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo: Este artigo busca identificar como as imagens contribuem na elaboração e apreensão do tempo presente construída na lírica de Marília Garcia. Para isso, discutimos os poemas "Classificação da secura" de *20 poemas para o seu walkman* (2007), "pelos grandes bulevares" de *Câmera lenta* (2017) e "parque das ruínas" de *parque das ruínas* (2018). As análises mostram como a poeta apropria em sua poética os conceitos cinematográficos de "câmera lenta" e de "fast forwarding", atentando, especialmente, para o modo como eles são utilizados na tematização do espaço estrangeiro. As considerações finais indicam que o trânsito constante presente na poética de Garcia tem seu duplo nas imagens em movimento — para apreender, no texto poético, a vida nos espaços para os quais se desloca, a poeta desdobra suas reflexões na instância do cinematográfico.

Palavras-chave: Marília Garcia. Cinema. Tempo.

Abstract: This article seeks to identify how images contribute to the elaboration and apprehension of the present time constructed in Marília Garcia's lyrics. To do this, we discuss the poems "Classification of dryness" from *20 poemas para o seu walkman* (2007), "pelos grandes bulevares" from *Câmera lenta* (2017) and "parque das ruínas" from *parque das ruínas* (2018). The analyzes highlights how the poet appropriates the cinematographic concepts of "slow motion" and "fast forwarding" in her poetics, paying particular attention to the way they are used in the thematization of foreign space. The final considerations indicate that the constant transit present in Garcia's poetics has its double in moving images — to grasp, in the poetic text, life in the spaces to which she moves, the poet unfolds her reflections in the cinematographic instance.

Keywords: Marília Garcia. Cinema. Time.

1 Introdução

Em 2006, na aula inaugural do curso de Filosofia Teorética da Faculdade de Veneza, Giorgio Agamben propunha algumas definições para “ser contemporâneo”, que posteriormente seriam publicadas no livro *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009). Nesse texto, o filósofo italiano vai chamar atenção especialmente para a relação que o artista e/ou pensador contemporâneo estabelece com o seu tempo, como o enxerga, o assimila e o interpela. Para Agamben, a contemporaneidade é “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*” (Agamben, 2009, p. 59, grifo nosso). Isso não significa, está claro, que o poeta contemporâneo será aquele que tematizará e abordará o tempo presente em uma tentativa de apreendê-lo, mas que será capaz de estabelecer relações com a história, pois, segundo ele:

[o contemporâneo] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (Agamben, 2009, p. 72).

Certamente, a preocupação com a compreensão do tempo presente não é uma característica apenas da poesia produzida no século XXI — como Agamben destaca, o tempo é sempre contemporâneo para aqueles que nele vivem. Me interessa, no entanto, nesta pesquisa, olhar para essa relação singular do poeta com o seu tempo a partir da lírica de Marília Garcia. Nascida em 1979 no Rio de Janeiro, Garcia construiu uma trajetória poética marcada pela experimentação e pela incorporação de outras mídias ao texto literário. Desde sua estreia com *Encontros às cegas* (2001), posteriormente integrado ao livro *20 poemas para seu walkman* (2007), publicou as obras *Enganos geográficos* (2012), *Um teste de*

resistores (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Câmera lenta* (2017), *parque das ruínas* (2018) e *Expedição nebulosa* (2023). Reconhecida com o prêmio Oceanos em 2018 por *Câmera lenta*, ela também atua como tradutora de francês, inglês e espanhol, além de ter sido editora da revista *Modo de usar & co* e fundadora da editora Luna Parque. Sua poesia dialoga intensamente com imagens, explorando o cinema como “um mecanismo primordial de criação” e reflexão poetológica, como aponta Joana Frias (2015), e a fotografia, que Ana Porruá (2021) descreve como parte de “um ensaio sobre os modos de ver”. Essa interação entre linguagens evidencia o olhar da autora sobre os processos criativos, o cotidiano e os espaços que sua lírica captura.

Neste artigo, espero identificar como as imagens contribuem na elaboração e apreensão do tempo que está sendo construída por essa poeta. Além disso, busco entender como as imagens são evocadas e trazidas aos poemas quando eles discutem a leitura do hoje e a compreensão da relação tempo e espaço no estrangeiro. Para isso, proponho a análise dos poemas “Classificação da secura” de *20 poemas para o seu walkman* (2007) e “pelos grandes bulevares” de *Câmera lenta* (2017), articulando-os com as reflexões poéticas presentes em *parque das ruínas* (2018).

2 Ver este instante passando

Em diferentes momentos na poesia Marília Garcia, é possível perceber que a discussão sobre o tempo e as formas de apreendê-lo se dá se forma visual, frequentemente através da utilização de um léxico fotográfico/cinematográfico para elaborar essas reflexões. Em sua lírica, há, ainda, uma busca por dispositivos que sejam capazes de fazer a mediação do instante — para além de registrá-lo, esses dispositivos auxiliariam também na leitura do hoje e na compreensão do momento vivido.

No poema “parque das ruínas”, do livro homônimo publicado em 2018, Garcia explicita uma pergunta que parece ser norteadora de toda sua poética: “seria possível furar o presente/ com o olho da

câmera?" (Garcia, 2018, p. 37). Embora seja possível identificar essa preocupação com o registro visual do tempo desde seus primeiros poemas, publicados em *20 poemas para o seu walkman*, é em *parque das ruínas* que veremos pela primeira vez a presença das imagens no livro: elas deixam de ser apenas referências intermediárias para se apresentarem

também enquanto combinação de mídias (Rajewsky, 2005), ou seja, as imagens estão inseridas no espaço da página, convivendo com os versos dos poemas que compõem essa obra. Exemplo disso são as quatro fotografias que finalizam o poema "parque das ruínas", conforme vemos a seguir:

Figura 1: Página do livro



no meio dos carros



em plena luz

Fonte: Garcia, 2018, p. 52-53

Figura 2: Página do livro



do dia



e some

Fonte: Garcia, 2018, p. 54-55

Os registros captados a partir do mesmo ângulo, com enquadramento e fotometria similares, apresentam pouca diferença entre si: além dos carros que se movimentam, vemos uma mulher que muda de posição nas três primeiras fotografias, até desaparecer por completo na última. Na organização do livro físico, cria-se a ilusão de movimento, já que as fotografias, dispostas uma na sequência da outra, ao serem folhadas, mostram o referente caminhando. Esse procedimento remete às técnicas utilizadas nas cronofotografias do final do século XIX por Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, nas quais, com o intuito de decompor e estudar os movimentos, se capturava uma série de imagens da mesma ação, representando as suas diferentes fases.

As cronofotografias estão no princípio do cinema, uma vez que ao serem animadas, elas reproduziam o movimento capturado. O termo cronofotografia tem sua origem na palavra grega *chronos*, tempo, pelo entendimento, à época, de que as cronofotografias eram capazes de fazer o registro do tempo em sua duração. Uma das questões centrais que perpassa a lírica de Garcia é, justamente, as formas de apreender o tempo presente, “ver este instante passando” (Garcia, 2017, p. 44). As fotos que concluem o poema são, nesse sentido, mais um exercício de investigação da poeta sobre as formas de compreensão do momento presente. Ao utilizar as materialidades fotográficas, bem como ao remeter aos primórdios do cinema, Garcia estabelece a hipótese de que o entendimento do agora se daria através das imagens. Para além de comprovar sua hipótese, contudo, interessa à poeta fazer testes, experimentar as possibilidades de apreensão do instante. Os vocábulos “teste” e “ensaio”, que se tornam recorrentes em *Um teste de resistores* (2014) e são retomados em *parque das ruínas* se fazem especialmente pertinentes para essa reflexão.

Essa busca pelos dispositivos que mediam a leitura do agora, da rotina e do cotidiano se manifesta de forma importante em *20 poemas para o seu walkman* (2007), obra cujo título já evidencia um dispositivo sonoro. Para Joana Frias, a poética desse livro

instaura de imediato um regime distinto de relação com a matéria verbal, ao substituir o acto de leitura por um acto de audição, por um lado, e ao converter a imobilidade do leitor que se deixa transportar graças à deslocação do eléctrico na mobilidade do ouvinte que, explorando o seu literal estatuto de *walkman* ou *walkwoman*, pratica uma espécie de *flânerie* contemporânea (Frias, 2015, p. 146).

A presença da oralidade, assim, vai ser um elemento central nos poemas desse livro, na maneira como a poeta enxerga o tempo presente. Apesar disso, o visual não deixa de ser um componente importante na mediação entre o eu e a percepção do tempo, como observaremos a seguir, no poema “Classificação da secura”.

3 Em câmera lenta

I.
agora já é quase amanhã mas queria
dizer apenas que é muito
tarde: acrescentar quatro horas ao
relógio
indica que já é depois. lá é sempre
depois. parecia um nome
italiano com aquele som ecoando e a
resposta em outra língua mostrava
a cor das linhas no mapa, “é lilás”, para
não dizer algo preciso
para não terminar: *com ela*
saio cedo todos os dias. fico de
vez em quando escondido
no porto. tomarei
o transmediterrâneo e comerei
calçots,
até chegar o instante antes
do instante, momento em que vê o
relógio
e diz: *não*. já conhece todos os erros
do sistema e a retina derretendo
sempre que levanta
para sair dali.
(precisão é o retângulo do degrau
inferior.)

II.
alguém que não consegue se mover
e uma semana de vozes cortadas, deve
se acostumar aos movimentos em
câmera
lenta, à descida pela escada em
espiral:
recorta os sons de cada
quarto e apaga as perguntas que
mais detesta responder. como aquela

noite no ônibus, ruídos do rádio e
pedaços de frases atiradas,
sempre girando as horas.
ver a paisagem
sem ela e precisar o tamanho da
ausência
com poucos dados – sabe que as
baleares ficam
do outro lado do mar, que custa chegar
anos depois e dizer. ergue os olhos para
fixar o que tem ali e não perder
de vista a secura (Garcia, 2007, p. 46-47,
grifos da autora).

A primeira parte do poema traz reflexões sobre o horário em diferentes lugares geográficos, sugerindo que Garcia está comparando a percepção do tempo em dois países distintos: “acrescentar quatro horas ao relógio/ indica que já é depois. lá é sempre/ depois”. O “lá” ao qual a poeta se refere parece ser o espaço estrangeiro, aquele que vai ser central neste poema. A observação sobre as diferenças de fuso-horário revela a preocupação da poeta com os modos de apreensão do tempo através do lugar, especialmente ligada ao trânsito e à viagem. Conforme discute Celia Pedrosa, neste livro há a consolidação de uma forma de movimento na lírica de Garcia “para em que tudo se desloca incessantemente, em viagem e em torno da ideia de viagem – lida, lembrada, planejada, sonhada, e assim mesmo também vivida em ato” (Pedrosa, 2010, p. 37). É nesse sentido que a percepção do horário através da comparação “lá é sempre depois” se torna significativa aqui, visto que a referência ao lugar de origem ainda é importante para a compreensão do lugar atual.

O convívio entre o sonoro e o visual está bastante marcado já na primeira parte do poema. A importância do olhar para a percepção do tempo fica evidente ao longo dos versos: “momento em que vê o relógio”, “a *retina* derretendo” (grifo nosso). É através do olhar que a poeta reconhece o espaço e, por conseguinte, atribui sentido ao modo como o tempo transcorre nele. O som é também elemento importante aqui: “parecia um nome/ italiano com aquele *som ecoando* e a/ resposta em outra língua mostrava/ a cor das linhas no mapa, ‘é lilás’, para/ não dizer algo preciso” (grifo nosso). Nesses versos, contudo, a audição é aquilo que conduz a poeta ao visual, à cor

das linhas no mapa, ou seja, à representação cartográfica do lugar que a poeta elabora.

Essa percepção visual do tempo vai se acentuar na segunda parte do poema. Nela, há referências à forma cinemática do tempo, como vemos nos versos: “e uma semana de vozes cortadas, deve/ se acostumar aos movimentos em câmera/ lenta,”. Como pontuado por Joana Frias, há na lírica garciana “uma intencional estética do *ralenti* que parece sustentar a absoluta necessidade da desaceleração rítmica das imagens, que assim podem reconfigurar a experiência da temporalidade mediante um procedimento especificamente fílmico” (Frias, 2015, p. 134).

A estética do *ralenti* mencionada por Frias diz respeito às referências de Garcia ao efeito de câmera lenta, procedimento tão significativo para esta poética que vai, inclusive, ser título do livro posterior, publicado em 2017. No poema “Classificação da secura”, há uma tentativa da poeta de se acostumar às “vozes cortadas” e “aos movimentos em câmera lenta”. Mais uma vez, o que se evidencia é o fato de a adaptação ao espaço estrangeiro ser perpassada pelos sons e pela visão. Assim, o modo como as pessoas se movimentam, alheios à poeta, são representados em uma velocidade diferente daqueles feitos pela própria observadora, estão em câmera lenta e, portanto, também dizem respeito a uma reflexão sobre a percepção do tempo.

Como bem nos lembra Frias (2015), a nomenclatura *câmera lenta* é equivocada, já que a técnica utilizada para a realização desse movimento é exatamente oposta: para que a reprodução se dê se forma desacelerada, é preciso que a captura da imagem seja feita em velocidade maior que a normal – se o convencional é que se capture vinte e quatro frames por segundo, para um vídeo em câmera lenta seriam captados, pelo menos, cento e vinte frames por segundo, dessa maneira, ao reproduzir mais frações do movimento, tem-se a sensação de que o tempo é retardado. Desse modo, ao assistir um vídeo em câmera lenta é possível precisar detalhes que não seriam perceptíveis em uma reprodução normal. No poema, a poeta visualiza os movimentos em câmera

lenta justamente porque a forma de habitar esse novo espaço não lhe é familiar; ela é “alguém que não consegue se mover”, que precisa se adaptar “à descida pela escada em espiral” e, portanto, desacelera a realidade para apreendê-la. Percebemos, assim, que Garcia lê a realidade como se fosse um filme, do qual não é mera observadora, é também diretora, roteirista, montadora e, para “ver a paisagem”, ela “recorta os sons de cada/ quarto” e “ergue os olhos para/ fixar o que tem ali”.

As referências ao tempo que são feitas pela poeta não são precisas: “quase amanhã”, “muito tarde”, “sempre depois”. Os advérbios que definem os horários poderiam atuar como marcadores narrativos que auxiliariam a situar o leitor dentro do tempo do poema; contudo, não há uma contextualização do início dos acontecimentos, assim, eles acabam por enfatizar apenas a sensação de desorientação que é vivenciada pela própria poeta no espaço estrangeiro. A instância do tempo que é relevante aqui é a do instante: “até chegar o instante antes/ do instante/ momento em que vê o relógio”. A nomenclatura do instante é bastante imprecisa e não auxilia a fixar uma hora determinada, porém, vincula novamente o pensamento de Garcia a uma lógica cinematográfica. Embora tenha sido com a fotografia, na esteira da pintura, que a noção de instante se desenvolve (Aumont, 1993), é com o cinema que se alteram os dados da representação deste instante, “por um lado, ao permitir a representação de um acontecimento, sem ter de recorrer à tradução desse tempo através de um de seus instantes – por outro lado, ao multiplicar os instantes quaisquer” (Aumont, 1993, p. 234).

É importante enfatizar que o instante proposto por Garcia é um instante qualquer, aleatório, o instante do fotograma. O que interessa não é o momento decisivo de certo tipo de fotografia, mas sim o registro do movimento que se dá a partir da captura de uma sucessão de instantes sequenciais. No entanto, conforme reflete Jacques Aumont, o cinema é, contraditoriamente, também o dispositivo que vai anular o sentido do instante em prol do movimento como um todo: “o filme (no sentido material: a película) é uma coleção de instantâneos – mas a utilização normal desse filme, a projeção, anula todos

esses instantâneos, todos esses fotogramas, em prol de uma única imagem em movimento” (Aumont, 1993, p. 234). Ora, se a reprodução normal de um filme anula a individualidade do instante, a reprodução em câmera lenta ao multiplicá-los, cria a ilusão de que é possível ver por mais tempo cada um dos instantes, ampliando a duração da ação. Nesse sentido, a preferência da poeta pelo procedimento de câmera lenta contribui para uma melhor leitura do tempo enquanto ela está em espaço estrangeiro.

4 Em *fast forwarding*

No poema “pelos grandes bulevares” do livro *Câmera lenta* (2017), vamos ver a reiteração dessa lógica, a partir da reflexão da poeta sobre o efeito de *fast forwarding*:

[do lado de dentro]

o que ela vê quando fecha
os olhos? linhas sinuosas, um mapa
feito à mão, parece uma pista vista de
cima —
os campos cortados ou poderia ser
uma sombra riscando o verde quando
passa
lá no alto.
o que ela vê quando
olha em linha reta tentando
descrever
a garota que conheceu no café?
a transformada de
wavelets ou um peixe-lua-
-circular em uma região abissal.
não é nada abissal
estar nesta superfície,
você quis dizer *de vidro? esférico?*
ou um animal marinho em miniatura:
um polvo de 1 mm?
o cinema é 24 vezes
a verdade por segundo. este segundo
poderia ser 24 vezes a cara dela
quando fecha os olhos e vê.

[de fora]

não é por falta de repetição, mas não
encontrava a palavra exata.
o que ela vê não sabe e tudo fica tremido
se *fast forward*.
agora fecha os olhos para
entender, para ir mais
devagar.
*não se perde alguém por duas
vezes, era o que achava*

mas a essa altura chego no mesmo terminal
duas semanas depois e a cena se repete.

— *você está tendo um problema de realidade*, ele cochichou.

— qual é o desastre desta vez?

o que ela vê ao abrir a claraboia? ao bater aquela foto da ponte ou quando lê a legenda:

“nos abismos a vida é submetida ao frio, escuridão, pressão.

oito mil metros de profundidade”

uma montanha

ao contrário (Garcia, 2017, p. 19-20, grifos da autora).

Esse poema tem como eixo central sua pergunta de abertura: “o que ela vê quando fecha/ os olhos?”. O paradoxo de fechar os olhos e ver, que percorre o poema, se transforma na segunda parte, quando a pergunta se torna: “o que ela vê não sabe e fica tudo tremido/ se *fast forward*”. O procedimento de *fast forward* não é exatamente o oposto de câmera lenta, visto que é mais comumente uma aceleração na reprodução e não na gravação, mesmo assim, no poema, atua como seu contraponto, uma vez que a poeta que antes via os movimentos desacelerados, agora os enxerga em uma reprodução mais rápida, a ponto de tudo ficar “tremido”. Garcia precisa desacelerar para observar “agora fecha os olhos para/ entender, para ir mais/ devagar”. Outra vez, a realidade que não consegue apreender “você está tendo um problema de realidade” se impõe e, para ser compreendida, passa pelo viés cinematográfico: “e a cena se/ repete”.

Ainda, é relevante observar que as duas partes que compõem o poema “pelos grandes bulevares” são antecedidas por inscrições entre colchetes. Essas inscrições, “[do lado de dentro]” e “[de fora]”, remetem aos cabeçalhos dos roteiros cinematográficos que usualmente indicam se a cena a ser gravada é interior ou exterior, assim, as etapas de pré-produção também são trazidas para o universo lírico. Nessa perspectiva, a pergunta central “o que ela vê quando fecha/ os olhos?” causa estranhamento, porque rompe com as expectativas iniciais de que o poema seguirá os padrões de um roteiro. Nos roteiros,

descreve-se apenas aquilo que pode ser filmado, ou seja, aquilo que pode ser mostrado através de imagens. Não interessa, para esse gênero textual, saber o que a personagem pensa ou vê ao fechar os olhos, no roteiro está descrito apenas a ação de fechar os olhos.

Nos versos finais da primeira parte de “pelos grandes bulevares”, lê-se os seguintes versos: “o cinema é 24 vezes/ a verdade por segundo”. Nesse poema, a instância importante deixa de ser o instante e passa a ser o segundo, uma vez que chama a atenção de Garcia o fato de, no cinema, cada segundo compreender vinte e quatro registros do mesmo acontecimento, gerando assim o movimento. Aqui, em oposição aos efeitos de câmera lenta e *fast forward*, enfatiza-se a importância da gravação/reprodução no tempo convencional; da subdivisão do segundo em pequenos fragmentos da mesma ação. Essa ação, contudo, não é qualquer ação, é a reprodução fragmentada de uma verdade. Merece destaque a utilização da palavra “verdade”, pois remonta à ideia, tão presente no senso comum, de que as câmeras mostrariam algo de real, de verdadeiro, seriam capazes de reproduzir a realidade fidedignamente. Arlindo Machado (2015) reflete sobre os desdobramentos desse mito em relação à fotografia e podemos aplicar essa reflexão também à cinematografia: “A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e, como tal, precisa ser intuída, analisada e produzida” (Machado, 2015, p. 48).

Essa aproximação entre os fotogramas e a verdade feita por Garcia faz sentido na medida em que a poeta compreende que cada segundo cinematográfico é composto de instantes aleatórios. Para Machado (2015), a capacidade das câmeras de registrarem o aleatório, o acaso, aquilo que não foi planejado, reforçam esse entendimento da homologia entre registro imagético e realidade. O autor, afirma, contudo, que para cada fragmento temporal registrado pelo obturador, há infinitos outros fragmentos que a câmera não captura, portanto, a ideia de que ela registraria a realidade fidedignamente não se sustenta,

mesmo quando pensamos em um registro em câmera lenta, que capturaria um grande número de frames de cada ação. Tal reflexão parece estar no horizonte do poema, já que nos versos seguintes, a poeta afirma: “este segundo/ poderia ser 24 vezes a cara dela/ quando fecha os olhos e vê.”. Aqui, percebemos que embora a imagem mostre vinte e quatro vezes o rosto de alguém, ela ainda não é capaz de responder à pergunta proposta pela poeta desde o início do poema, “o que ela vê quando fecha os olhos?”, capturando apenas parcialmente o que efetivamente está acontecendo no tempo recortado pelo poema: “a cara dela/ quando fecha os olhos e vê”, mas não o que ela de fato vê.

Além disso, não deixa de ser relevante o fato de que, ao refletir sobre a relação entre cinema e verdade, a velocidade de gravação/reprodução que é enfatizada é a de 24 frames por segundo, ou seja, a reprodução normal. Em um escopo no qual o efeito de câmera lenta é aquele que mais perto chega de proporcionar algum entendimento e sensação de pertencimento à poeta, em oposição ao *fast forward*, que a incapacita de ver e compreender o momento presente, a reprodução normal é aquela associada com o verdadeiro, com o real, mesmo quando esse “verdadeiro” não dá conta de revelar as subcamadas dos acontecimentos.

5 Considerações finais

O deslocamento e o movimento são componentes centrais na poética de Garcia. O tempo não é, afinal, uma entidade abstrata, que acontece de forma apartada da realidade. Ele assume, então, características próprias de acordo com o espaço em que Garcia se encontra: a partir de um deslocamento mais literal, do eu em viagem, das mudanças de fuso-horário e da compreensão do espaço estrangeiro. Esses processos de trânsito são replicados nos poemas através da mobilização de um léxico cinematográfico, que alude constantemente às imagens em movimento, da utilização de referências às técnicas cinematográficas e da tentativa de emulá-las no corpo do poema, como na combinação de

mídias que acontece a partir da reprodução das imagens em sucessão em “parque das ruínas”, fazendo do livro um objeto que também se desloca, também está em movimento.

Desse modo, os poemas de Garcia não apenas evocam o universo cinematográfico e fotográfico, mas elaboram um pensamento imagético complexo que nos leva, inclusive, a refletir sobre a própria teoria das imagens que vem sendo debatida nas últimas décadas. Tanto em “Classificação da secura” quanto em “pelos grandes bulevares” observamos que compreender o tempo presente é imprescindível para a poeta, quando se encontra em espaço estrangeiro. O constante movimento e trânsito apontado por Pedrosa (2010) encontra seu duplo nas imagens em movimento — para apreender a vida nos espaços para os quais se desloca, a poeta desdobra suas reflexões na instância do cinematográfico, na qual consegue acelerar e desacelerar a realidade na esfera do poema. Interessa a Garcia investigar como o tempo passa nos diferentes lugares e, através da aproximação com o cinematográfico, essas ponderações são expandidas para as formas de percepção dos instantes, segundos e momentos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora do UnoChapecó, 2009.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio Santoro. Campinas: Papirus, 2012.
- FRIAS, Joana. O corpo em câmera lenta caindo (depois do filme fez um poema). In: ROWLAND, Clara; BERTOLO, José (org). **A escrita do cinema: ensaios**. Lisboa: Documenta, 2015.
- GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- GARCIA, Marília. **Câmera Lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. **parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- PEDROSA, Celia. A poesia e a prosa do mundo. **Gragoatá**, Niterói, n. 28, 2010.