

APESAR DAS RUÍNAS, TESTAR A MEMÓRIA

Joana Matos Frias

So by Tube to the Temple; and there wandered in the desolate ruins of my old squares: gashed; dismantled; the old red bricks all white powder, something like a builder's yard. Grey dirt and broken windows. Sightseers; all that completeness ravished and demolished.

VIRGINIA WOOLF

15 de Janeiro de 1941

Apesar das ruínas e da morte,

[...]

de tudo renasce a exaltação

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

A imagem-lacuna que fecha este *parque das ruínas* poderia ter como legenda “Topografia das lágrimas”, o título do projecto de Rose-Lynn Fisher com que o livro abre. Por outro lado, a mesma imagem não deixa de ser a visão do parque das ruínas fotografado da chácara do céu, engano topográfico que confere todo um senti-

do acrescido aos versos iniciais “os dois museus ficam um ao lado do outro/ — têm entre eles apenas uma passarela de ligação —”, pois assim a passarela passa a ser o tempo de actuação das chamadas representado pelo espaço em branco ou pela mancha gráfica na página, lacunas que separam cartograficamente as imagens dos dois museus, o do antes (litográfico) e o do depois (fotográfico). De certa forma, é como se aqui já se concretizasse o teste de memória logo postulado por Viveiros de Castro: “deixar aquela ruína como *memento mori*, como memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos”, e “que aquilo permanecesse em cinzas, em ruínas, apenas com a fachada de pé, para que todos vissem e se lembrassem. Um memorial”¹.

A ruína como lágrima, portanto, muito distinta do seu valor barroco ou romântico: e a lágrima visível, visitável, fotografável, infinitamente grande e cheia de variações emocionais gravadas nas superfícies rugosas das pedras queimadas ou na infinita informalidade das cinzas, como nas fotografias de Rose-Lynn Fisher que Marília Garcia aqui convoca para assinalar que “(essas imagens/ que parecem feitas de longe/ mostram algo que está muito muito/ perto/ tão perto/ perto demais)”.

No início do livro, a bipolarização não-dissociativa anunciada naquele “longe” e neste “perto” apresenta-se como uma espécie de programa ético-estético que traz ainda consigo alguns aspectos muito importantes no que respeita ao andamento da totalidade da obra, desde o inaugural *encontro às cegas* (2001) até ao recentíssimo *câmera lenta* (2017), no qual encontrávamos já uma “versão compacta” de “tem país na paisagem?” (pp. 43-48), agora revisto,

¹ Entrevista a Alexandra Prado Coelho, Público / *Ípsilon*, Lisboa, 04/09/2018.

reintitulado, aumentado e reformulado. Aqui, o questionamento epistemológico subjacente aos versos acima transcritos não deixa de reforçar aquilo que o leitor já conhece e aprecia nesta poesia — a sua incessante problematização dos meios e modos de expressão e de representação, flagrante numa auto-reflexividade ininterrupta que nunca prescinde da exposição dos poderes e fragilidades do dispositivo (*vd.* muito especialmente *um teste de resistores*, 2014), agora ainda alargada a uma ponderação cognitiva e quase oftalmológica do trânsito entre *close reading* e *distant reading* (“às vezes a leitura é um jogo de escala:/ é preciso se aproximar a ponto de perder o todo/ mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto”, lemos a propósito da cegueira de Borges).

Mas talvez seja mais digno de nota o facto de o “longe” e o “perto” não se circunscreverem ao sentido espacial subjacente à passagem da visão microscópica exposta nos primeiros versos para a visão telescópica do desfecho, introduzindo antes um princípio temporal que converte o *sightseeing* em *timeseeing*, e que se vai processando na difícil aliança entre a reflexão sobre a singular temporalidade dos objectos artísticos (poéticos, plásticos, fotográficos, ou filmicos) e a assunção de uma historicidade que nos deixa vislumbrar o desvelamento de um programa ético-político que os livros anteriores não tinham querido exprimir tão declaradamente: como se esse *teste de resistores* se tivesse transformado definitivamente em *teste de resistência*, sob a tutela do anjo de Klee visto por Benjamin e revisto à luz da língua dessa tribo andina na qual “o passado fica diante de nós à nossa frente/ (...)/ e o futuro ainda desconhecido/ fica atrás às nossas costas”.

A palavra “teste” é sem dúvida uma das mais importantes do livro, mas a verdade é que, para além de propiciar a retomada de referências cruciais para Marília Garcia como as de Charles Bernstein ou Emmanuel Hocquard, com os seus testes de poesia e de solidão, há através dela (da palavra “teste”) a revelação de uma arte poética em diálogo com a crítica e a teoria (“será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?”; “se eu pudesse usar como subtítulo para o poema/ a palavra ‘ensaio’/ poderia lê-lo como um livro de ensaios?”), que não deixa de ser uma arte poética em diálogo com o mundo: ensaiar “uma leitura do mundo”, lê-se em versos sobre Montaigne e Hocquard. Ora, tudo isto converge para a função central que os ensaios fotográficos que compõem o “diário sentimental da Pont Marie” cumprem na colectânea — uma função de imagens-tempo —, dado que à pergunta patente “como ver o lugar?” subjaz inevitavelmente, e talvez até com mais força, a pergunta latente “como ver o tempo?”, com aquela que é porventura a sua principal variante: “como ver a paragem na passagem?” (ou, nos termos interrogativos da própria Marília, “a insistência a repetição/ — seria possível ver a passagem do tempo/ nesta repetição?”). Eis o motivo pelo qual essa sequência confronta o acontecimento extraordinário (“guerra desastres morte”) com o seu eventual oposto, o facto infraordinário.

parque das ruínas é o primeiro livro de Marília Garcia que integra reproduções de objectos visuais como parte dos poemas. Trata-se de uma escolha de grande coerência, se pensarmos que a imagem desempenha, desde o primeiro momento, um papel unificador na sua poética, com efeitos decisivos na interpretação da maior parte dos textos e dos vínculos intermediais que

eles propõem. Na sequência dos livros anteriores, também aqui se solicitam verbalmente filmes e cineastas, quadros e pintores, com propósitos bem definidos e sempre interpelantes (“[qual a relação das imagens/ com o texto?]”), mas o lugar que a imagem fotográfica vem preencher (material e simbolicamente) altera por completo o rumo da obra e do seu regime de leitura. Num plano imediato, a fotografia traz consigo um princípio documental que intensifica e fortalece a historicidade daquilo que as palavras procuram transmitir, pois, tal como a ruína, também ela é traço, resto, rasto, objecto *do* tempo inscrito *no* tempo, quer dizer: *contacto*.

Porém, com o diário sentimental e respectivo registo de datas e horas, Marília lembra o quanto na Modernidade a fotografia é responsável pela invenção do quotidiano, ao mesmo tempo que a usa, não enquanto categoria artística “é sim como método”, à semelhança do que fez Montaigne com o ensaio de acordo com a leitura de Hugo Friedrich. Trata-se no fundo da aventura de uma fotógrafa quase equiparável àquela narrada por Calvino em torno do princípio de que *a fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis*. Se é certo que o exercício na Pont Marie procura materializar a busca incessante do *punctum* da imagem fotográfica (no limite do invisível, como no *Blow Up* de Antonioni), igualmente certo parece ser o facto de esse *punctum* advir mais de uma interferência do fora de campo temporal do que do dentro de campo oferecido pelo enquadramento espacial, conforme se lê a propósito de *Smoke*: “a princípio o amigo acha que são todas iguais/ afinal partem do mesmo ângulo/ e enquadram o mesmo ponto/ mas aos poucos/ nessa repetição dos dias/ paul vê/ []”.

Na obra de Marília Garcia, não é novo o cuidado com o enaltecimento da paragem, da interrupção, do intervalo. Em certa medida, esse cuidado conheceu a sua mais expressiva síntese no recente título *câmera lenta*, com todo o programa de desaceleração que o livro, a sua pausa e as suas cenas congeladas preconizam. Mas o final de *câmera lenta* parecia já sugerir uma outra coisa, uma fala-pausa de intenções mais profundas: “eu queria que fosse uma fala que *fala com //* talvez uma fala de aproximação e de encontro” (p. 96). Eis o que *parque das ruínas* vem acrescentar de essencial a esse programa com desacelerador e a uma aventura poética de quase duas décadas: uma *ética da atenção* praticada através de inúmeros modos “de olhar e ver” que confrontam as várias formas de desaparecimento e destruição, de ausência e de distância, de derrota e de ruína. Neste sentido, o Diderot que protagoniza o “teste de vista” poderia servir como herói de um teste do inconsciente textual, se dele por agora apenas retivéssemos estas palavras do *Salon* de 1767, como se nos tivessem chegado num cartão-postal com a tinta ainda fresca e “cheia de confiança e coragem”: “Une figure de ruine n’est pas la figure d’une autre site. (...) Tout s’anéantit, tout périt, tout passe. Il n’y a que le monde qui reste. Il n’y a que le temps qui dure”. E a poesia.