

FACELESS BOOKS
ALGUMAS NOTAS

FACELESS BOOKS
SOME REMARKS

JOANA MATOS FRIAS*
jfrias@letras.up.pt

Leitura crítica das obras *parque das ruínas*, de Marília Garcia, e *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*, de Rui Pires Cabral (ambas de 2018), com vista a uma problematização dos modos e do valor do vínculo que em ambas se propõe entre a expressão verbal e a impressão fotográfica, muito em particular a de carácter retratístico.

Palavras-Chave: poesia contemporânea; fotografia; colagem; montagem; retrato.

Critical reading of Marília Garcia's *parque das ruínas* [*park of ruins*] and of Rui Pires Cabral's *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias* [*Shadowy Machines Driver's Manual*] (both from 2018), with a view to problematizing the modes and the value of the bond proposed in both works between verbal expression and photographic printing, in particular that related to portraiture.

Keywords: contemporary poetry; photography; collage; Assembly; portrait.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2256>

* Professora Auxiliar, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Porto, Portugal. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5531-8436>.

Não sei quem são as raparigas. Por causa da contraluz da janela em fundo não lhes vejo bem os olhos, mas sinto que os três olhares vêm através de mim porque estou no sítio onde se encontrava Genewein, o contabilista, com a sua máquina fotográfica. (...) Gostava de lhes saber os nomes –
— W. G. Sebald

*A história, que vem a ser?
mera lembrança esgarçada
algo entre ser e não-ser:
noite névoa nuvem nada.*
— Antonio Cicero

Em 2003, Clément Chéroux abriu o seu ensaio *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique* com uma citação de Diane Arbus onde se pode ler o *dictum* programático: *É importante tirar más fotografias*. A passagem de Arbus traduzida para francês, ancorada no verbo “faire” que vem substituir o original “to take”, não resolve a ambiguidade que subjaz à indecisão acerca da natureza desse gesto, uma vez que, em tempos analógicos, “fazer más fotografias” tanto pode significar “tirar más fotografias” como “revelar más fotografias”, ou ambas. Mas a exortação da fotógrafa norte-americana à entrada desse estudo tem sobretudo a importância decisiva de legitimar uma série de actos fotográficos cujos resultados — no negativo ou no positivo da imagem — são manifestamente contrários àqueles que habitualmente se esperam daquilo que, por antonímia, se considera serem “boas fotografias”. Aliás, na passagem original a que pertence esta breve declaração, Arbus esclarece:

Some pictures are tentative forays without your even knowing it. They become methods. It's important to take bad pictures. It's the bad ones that have to do with what you've never done before. They can make you recognize something you had seen in a way that will make you recognize it when you see it again. (Arbus, 1972, p. 10)

A instauração de uma tal lógica dicotómica é já por si bastante apelativa, na medida em que pressupõe um juízo crítico capaz de atravessar alegre e levemente o velho problema da ontologia da imagem fotográfica, nos conhecidos termos de André Bazin, para postular a existência antagónica de fotografias boas e más, como se o seu valor estético (para não dizer ético e/ou moral) fosse tão facilmente estipulável quanto os valores que durante décadas contrapunham índios e *cowboys* num certo tipo de tradição filmica. Ora, não sendo o senso comum o mais leal conselheiro nestas matérias, ele não deixará no entanto de nos fornecer algumas pistas importantes, se pensarmos que qualquer inquérito rápido sobre aquilo que fará de uma fotografia uma má fotografia obterá como respostas imediatas defeitos graves como “a imagem está desfocada”, “não se vê tudo”, “não se percebe o que o fotógrafo queria fotografar” ou “está muito escura/ está demasiado clara”.¹ Quer dizer que, num pensamento ortofotográfico, desfocagem, desenquadramento, falta de composição ou de hierarquização dos elementos compositivos, sobre- ou subexposição estarão sempre sujeitos a um tendencioso

¹ Mais recentemente, Clément Chéroux comissariou uma exposição com o título *Don't! Photography and the Art of Mistakes*, inspirada justamente neste tipo de apreciação (patente entre 20 de Julho e 1 de Dezembro de 2019 no Museum of Modern Art de San Francisco; cf. <https://www.sfmoma.org/exhibition/dont-photography-and-the-art-of-mistakes/>).

menosprezo resultante das incertas certezas de uma classe muito singular de jurados. Acontece todavia que, como tão claramente tem demonstrado Chéroux nas suas reflexões e curadorias, uma tal classe de jurados terá dificuldade em apreciar com justeza uma das mais significativas expressões artísticas da contemporaneidade, originada na fértil exploração de tais erros e errâncias.

Ocorrem-me estas considerações preliminares a propósito de duas obras recentes — ambas publicadas em 2018 — de dois poetas de língua portuguesa: *parque das ruínas*, da autora brasileira Marília Garcia, e *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*, do português Rui Pires Cabral. Em rigor, apesar das visíveis divergências entre as duas colectâneas, seria quase legítimo unificá-las a partir do subtítulo do célebre estudo de Jacques Derrida, *Mémoires d’Aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, ou pelo menos a partir de uma sua derivação: *le portrait et autres ruines*. Aliás, não será desde logo difícil verificar-se que estes dois volumes apresentam algumas afinidades flagrantes quase a olho nu, que gostaria de destacar de imediato:

- i) mais do que de dois livros, trata-se de dois álbuns;
 - ii) ambos concretizam, ainda que com expressões distintas, práticas criativas próprias de uma “arte inespecífica”, para usar o conceito consagrado por Florencia Garramuño nos seus estudos sobre a obra do artista brasileiro Nuno Ramos, na medida em que se enquadram muito nitidamente nessa “ideia de uma arte em geral” que se configura como materialização “da não pertença”, ao colocarem em crise — em crítica — “todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra”, isto é, ao colocarem em crise *a especificidade do meio* (Garramuño, 2014, p. 51);²
- e
- iii) partilham um tom disfórico — alguns diriam *decadentista* — logo sugerido por vocábulos-chave presentes nos respectivos títulos, como *sombrias* ou *ruínas*: *sombrias* sintetizando o princípio enunciado por Agamben segundo o qual “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62), mas também apontando para a fotografia como escrita da sombra ou *skiagraphia*, ainda na

² Eis como prossegue Florencia Garramuño: “A crise da especificidade do meio não foi, durante estas últimas décadas, o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento. Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra outras maneiras de manifestar-se. Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso — com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. Além disso, mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de textos literários uma série de perfurações em seu interior — o esvaziamento da categoria de personagem, por exemplo; a desestruturação da forma romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados — fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão. Não se trata desse movimento pelo qual cada texto buscaria ou definiria para si uma especificidade única, exclusiva e própria, mas precisamente do contrário: de que nesses textos nada do próprio pertence ao texto, mesmo encerrado em suas próprias fronteiras, tornando evidente que é precisamente a ideia de especificidade do literário e da propriedade do literário que fundaria um pertencimento o que parece haver entrado numa crise intensa” (Garramuño, 2014, pp. 51–52).

leitura de Derrida; *ruínas*, obviamente, exprimindo o carácter *inactual* do verdadeiro contemporâneo, a sua fundacional não-coincidência discrónica (cf. Agamben, 2009, pp. 58–59).

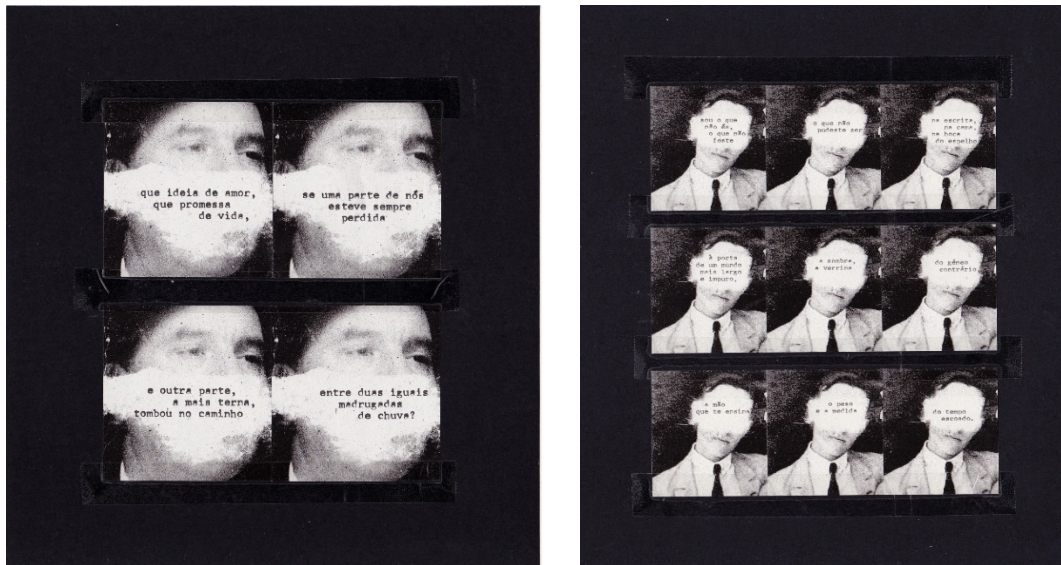
Identificar estes pontos comuns nas duas obras parece-me bastante revelador, desde logo porque pode ajudar-nos a temperar juízos como o de Leyla Perrone-Moisés, segundo o qual a poesia mais recente não teria sofrido “maiores transformações desde a adoção do verso livre, da poesia-piada e da poesia concreta, a não ser mudanças de suporte como o cartaz, o folheto, e posteriormente a tela eletrônica, que deu aos textos cores e movimento” (Perrone-Moisés, 2016, p. 36). Por outro lado, talvez seja uma boa forma de se tentar unir uma certa ideia de poesia contemporânea àquilo que pode situar-se na ligação *entre* essa poesia e a contemporaneidade: um *entre* — passagem-passarela, intervalo ou laço — no qual parece desenhar-se aquilo que no final do século passado Sebald demonstrou ser a *destruição como elemento da história natural*, lembrando que, literariamente, ela se inscreve nas linhas da *Trümmerliteratur*, quer dizer, da “literatura das ruínas” (cf. Sebald, 2014, p. 55; 2017).

A um nível muito imediato, tanto *parque das ruínas* quanto *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias* são, mais do que livros, álbuns, na simples medida em que ambos resultam da (re)colecta e reunião de materiais anteriores ao suporte em que agora os conhecemos, com origens diversificadas: no caso de Marília Garcia, duas das três secções que compõem a colectânea — “parque das ruínas”, “o poema no tubo de ensaio” e “p.s.” — correspondem a poemas divulgados originalmente noutras publicações e em contextos distintos uns dos outros, todos submetidos agora a modificações; no caso de Rui Pires Cabral, a nota técnica final do volume indica que a “inspiração” das suas também três secções — “Gerador”, “Caixa de fumo” e “Fenómenos da combustão” — terá sido o *Manual do Condutor de Máquinas* do maquinista naval Carlos Pedro da Silva, datado de 1908, e que a respectiva “matéria-prima” é constituída por “provas fotográficas de autores anónimos, editadas e reproduzidas sobre papel branco ou de cor”, o que, de resto, não deixa de prolongar, ainda que com modulações autorais significativas, o gesto que esteve na origem do projecto *Nós, os Desconhecidos*, em colaboração com Daniela Gomes (cf. Cabral e Gomes, 2012).³ Mas este *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias* é, na verdade, o sétimo e penúltimo livro de poemas-colagem⁴ do Autor — uma parte muito significativa da sua obra, iniciada em 2012 com a publicação de *Biblioteca dos Rapazes* e já com um recentíssimo exemplar em 2019, *Simple Science*; conjunto que, de resto, inclui um volume justamente intitulado *Álbum*.⁵ Voltarei a este aspecto daqui a pouco.

³ Embora tenha resultado numa publicação em livro que reuniu algumas imagens e textos de vários autores, o projecto como um todo — sob a égide da formulação de Susan Sontag: “All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt” — foi sendo divulgado *online* em <https://nos-os-desconhecidos-blog-blog.tumblr.com/>, entre Dezembro de 2012 e Janeiro de 2015 (cf. Sontag, 1979, pp. 23–26).

⁴ Parecem inteiramente válidas as considerações de Arthur C. Danto em *After the End of Art* quando aplicadas a estas obras de Rui Pires Cabral: “The paradigm of the contemporary is that of the collage as defined by Max Ernst, with one difference. Ernst said that collage is ‘the meeting of two distant realities on a plane foreign to them both.’ The difference is that there is no longer a plane foreign to distinct artistic realities, nor are those realities all that distant from one another. That is because the basic perception of the contemporary spirit was formed on the principle of a museum in which all art has a rightful place, where there is no *a priori* criterion as to what that art must look like, and where there is no narrative into which the museum’s contents must all fit. Artists today treat museums as filled not with dead art, but with living artistic options” (Danto, 1995, p. 5).

⁵ O conjunto é constituído pelas obras *Biblioteca dos Rapazes*, 2012; *Álbum*, 2013; *Broken*, 2014; *Oh! LUSITANIA*, 2014; *Elsewhere/Alhures*, 2015; *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*, 2018, e *Simple*



(Cabral, 2018, s.p.)

Mas Barthes faz ainda três diagnósticos acerca do valor do Álbum que, articulados entre si, mais do que determinarem princípios relacionados com opções literárias preponderantemente estéticas ou até técnico-formais, vêm suscitar uma discussão de particular pertinência para a leitura mais aprofundada que possamos fazer destas duas obras:

- 1) o Álbum formaria, em termos geológicos, uma espécie de relevo cárstico;
- 2) o apelo do *rapsódico* que o Álbum consuma é o apelo de uma verdade do mundo;
- 3) “se existe luta entre o Livro e o Álbum, no fim é o Álbum o mais forte, é ele *que fica*”, pelo que “o futuro do Livro é o Álbum, tal como a ruína é o futuro do monumento”.⁶

A proposta geomorfológica de Barthes aplicada à morfologia do Álbum é particularmente interessante e tem até um sentido muito especial nestes dois exemplos, sobretudo se notarmos que é neste tipo de relevo que se formam paisagens ruiformes. Com efeito, toda a especificidade do relevo cárstico resulta de uma particular actuação dissolutiva da água sobre um certo tipo de rochas, responsável por uma singular formação de juntas, fracturas e concavidades. Digamos que o elemento-chave do relevo cárstico é a *fenda* (no interior) ou a *estria* (no exterior), o corte — isto é, se preferirmos, mais figurativamente, uma *elipse* geológica. Não é nada difícil constatar o quanto os livros de Marília Garcia e de Rui Pires Cabral se adequam a estes princípios compositivos (no caso da poeta brasileira, numa reflexão que já vem de longe, graças a preocupações com o *corte* e a *elipse* com valor transmedial), mas é talvez mais instigante perceber-se como neles se pode ainda identificar uma representação quase mimética da paisagem cárstica que assim a tematiza.

No caso de Pires Cabral, em registo aparentemente denotativo:

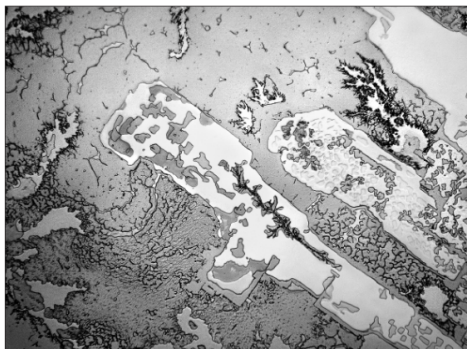
⁶ Lucy O’Meara comenta, a este propósito: “One could perhaps extrapolate from both parts of the exposition of the *Album*’s superiority that to produce an *Album* is simply to anticipate the unavoidable crumbling effects of time and death” (2012, p. 188).



(Cabral, 2018, s.p.)

Mas só aparentemente, uma vez que as três estrias esculpidas na rocha (“lapiás” seria o termo técnico) prolongam a iconicidade das três figuras e anunciam o seu progressivo desaparecimento para fora de campo, num exercício de deslocação espaço-temporal que, no essencial, não difere muito da imagem cárstica das lágrimas com que Marília Garcia abre o seu livro a partir da experiência da artista norte-americana Rose-Lynn Fisher:

primeiro uma epigrafe em forma de imagem

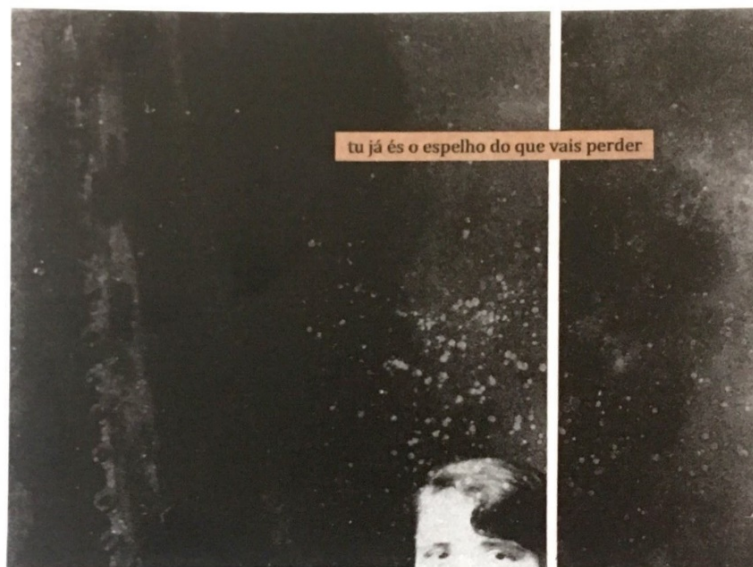


a artista americana rose-lynn fisher
 fez uma série de fotos
 que são como fotos aéreas:
 terrenos plantações uma cartografia vista de cima
 essas imagens poderiam ser uma espécie de
 “atlas temporário” pois consistem em registrar
 um pequeno instante na vida de uma lágrima

(Garcia, 2018, p. 11)

“Epígrafe em forma de imagem”, “fotos aéreas”, “cartografia” e “atlas temporário” são, entre tantas outras, palavras ou conceitos-chave que de imediato nos reenviam para o princípio rapsódico que preside à elaboração de *parque das ruínas*, qualificação também integralmente aplicável aos poemas-colagem que constituem o *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*. Ao convocar esse princípio como fundador do Álbum, Barthes não deixa de fazer ressoar o Baudelaire dos *Paraisos Artificiais*, que reconhecia à palavra “rapsódico” a capacidade de definir muito bem “uma corrente de pensamentos sugerida e comandada pelo mundo exterior e pelo acaso das circunstâncias” (Baudelaire, 1968, p. 578). Mas Baudelaire é, como sabemos, o pintor da vida moderna: em tempos hipermodernos, esta vinculação à verdade do mundo a que o exercício rapsódico parece ser fiel acontece por outros meios — ou, para ser mais precisa, por todos os meios. Com efeito, em Marília Garcia como em Rui Pires Cabral, a matéria verbal intersecta-se e interage com a matéria visual a ponto de se tornarem indiscerníveis, e o mesmo acontece com o documental e o ficcional, com o discurso próprio e o apropriado. Nos dois, encontramos-nos perante rapsódias que resultam da prática dessa “arte inespecífica” que mencionei anteriormente — em rigor, a sua especificidade decorre justamente dessa inespecificidade, que gostaria agora de retomar usando os termos — a meu ver muito sugestivos — de César Aira, quando propõe que a Arte Contemporânea se apresenta como “uma épica de formatos em fuga”.⁷

Em Rui Pires Cabral, esta “épica de formatos em fuga” é imediatamente detectável, no plano artístico, na opção pelo exercício da *colagem*, mas concretiza-se ainda a um outro nível, uma vez que quase todo o livro é elaborado a partir de retratos fotográficos que vão sendo sucessivamente rasurados ou desfocados no sentido da desfiguração, da informidade, da dissipação e da incompletude, inviabilizando qualquer visão nítida ou integral do rosto humano. Numa das páginas, aliás, lê-se mesmo, em tom de vaticínio, “tu já és o espelho do que vais perder”:



⁷ Na passagem completa, eis o diagnóstico: “foi nas últimas décadas, com o advento dos meios técnicos de reprodução cada vez mais desenvolvidos, que saiu à luz esse segredo tão visivelmente guardado da arte. Manter um quantum de irreproduzibilidade tornou-se a tarefa que indicou a direção para a qual se devia ir. Isso fez com que a Arte Contemporânea fosse, ou seja, uma arte de formatos, uma épica de formatos em fuga” (Aira, 2018, p. 14).

Por outro lado, no que toca a Marília Garcia, talvez seja legítimo ponderarmos que essa épica de formatos em fuga se materializará fundamentalmente graças a um procedimento de *montagem* – aqui, menos na acepção estritamente cinematográfica do conceito (embora tal acepção não deixe de fazer sentido no âmbito de uma obra com tantas invocações desse universo e dos seus princípios compositivos) do que na que ele adquire no projecto do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg e nas leituras que dele fizeram Walter Benjamin ou Didi-Huberman. Em *Devant le Temps*, por exemplo, Didi-Huberman ressalta que nos encontramos “frente a um objecto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos*”, para defender que a montagem, essa *contradança* das cronologias e dos anacronismos, é justamente a expressão possível da única história que existe (Didi-Huberman, 2011, pp. 39, 62): em suma, como acrescenta o mesmo Didi-Huberman em *L’Image Survivante*, “uma forma de *desdobrar visualmente as discontinuidades do tempo* ao longo de toda a história”, revelando-se assim os sinais das conexões latentes sob manifestas disparidades, e os sinais das antinomias latentes sob manifestas homologias (2017, p. 311). É o que faz Marília Garcia, em vários momentos e com objectos artísticos e históricos de índole e de valor bastante distintos:

2.

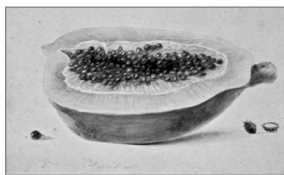
há 200 anos
debret chegou ao rio de janeiro
integrando a “primeira missão artística francesa”
expedição que pretendia criar no brasil uma escola de belas artes
e difundir uma nova imagem do novo mundo

o brasil tinha virado o centro do reino de portugal
e debret chega aqui como pintor histórico
com a função de testemunhar
ele olha e vê:

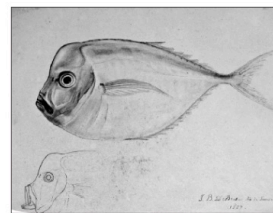
[]

ele começa pintando a corte imperial
ele começa pintando paisagens e embora não seja naturalista
também faz um pequeno inventário da fauna e da flora
brasileiras

como este pitoresco mamão



ou este peixe galo



desenho de cunho científico, ao qual se atribuiu
uma velada intenção de caricatura



pois viam nele certa semelhança com o perfil
de dom joão vi

(Garcia, 2018, pp. 19-20)

Não admira, pois, face a montagens como esta, que Didi-Huberman considere ser a imagem “a malícia na história”, ou melhor, *a malícia visual do tempo* na história: quer dizer, a expressão da sobrevivência.⁸ Mas nem tudo nesta malícia é de ordem caricatural.

⁸ Em *Ninfas*, o comentário de Giorgio Agamben à proposta de Warburg é particularmente agudo: “Pode dizer-se que a descoberta de Warburg é que, junto ao *Nachleben* fisiológico, (a persistência das imagens retinianas), há um *Nachleben* histórico das imagens, ligado à persistência da sua carga mnéstica, que as constitui como “dinamogramas”. É, pois, o primeiro a advertir que as imagens transmitidas pela memória histórica (...) não são inertes e inanimadas, mas possuem uma vida especial e subestimada, que o autor chama precisamente vida póstuma, sobrevivência. (...) A sobrevivência das imagens não é, com efeito, um dado, mas requer uma operação, cuja execução corresponde ao sujeito histórico (assim como pode dizer-se

Em rigor, quase nada nesta malícia é de ordem caricatural, já que tudo nela enfatiza o mal-estar na representação que será, em suma, a expressão do mal-estar da (nossa) civilização. Eis-nos perante o ponto fulcral em que estas duas obras se articulam, o da *representação do tempo*, no duplo sentido que este *re-* pode ter: iteração e intensidade (cf. Nancy, 2006, p. 36). Deixemos por ora de parte as várias formas de espacialização verbal do tempo que vamos encontrando nos poemas de ambos, e concentremo-nos nos ensaios fotográficos que dominam os dois livros.

Uma boa parte das páginas de Rui Pires Cabral são compostas por uma espécie de quadros sinópticos que repetem, com ligeiríssimas variações, o mesmo retrato, numa lógica oscilatória entre o *facebook* e o *facelessbook*:



A insistência no campo semântico da *lembrança*, bem como a intermitência entre a representação do rosto, da sua rasura ou mesmo do seu eclipse, vêm reforçar o efeito de concavidade que estes retratos de desconhecidos e dos seus olhares inevitavelmente provocam, como se a arte da memória que eles sugerem sofresse de imediato uma absoluta suspensão — em suma, algo de muito importante se joga entre os pólos da *presença* e da *ausência*, sobretudo se pensarmos nesta etimológica e literalmente: o *absens*, o desprovido de sentido.⁹ Com efeito, “ausente” e “ausência” são palavras e

que a descoberta da persistência das imagens retinianas exige ao cinema que saiba transformá-las em movimento). Por meio desta operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia selado em si e inacessível, põe-se de novo, para nós, em movimento, volta a fazer-se possível” (Agamben, 2010, pp. 26–27).

⁹ Atente-se nas considerações bastante barthesianas de Nancy relativamente a isto: “Com o retrato — com os seus modos, as suas maneiras, os seus eclipses e as suas ruínas — joga-se o destino da figura em geral: da representação, da ficção, portanto da presença e da verdade; do rosto, da presença e da ausência; do outro, da sua proximidade, da sua distância. (...) No entanto, a morte efectiva não é o único horizonte da ausência: o retrato implica uma ausência essencial contemporânea da presença viva do seu modelo. (...) Se o carácter mais dramático da ausência aberta pelo retrato se prende com a evocação da morte — passada ou futura —, o seu carácter mais inquietante encontra-se ainda alhures: na possibilidade que a ausência não seja apenas ausência do modelo para o espectador do retrato, mas ausência a si-mesmo do seu original. (...) Mas segue-se de imediato a suspeita de que todo o retrato se comporta como uma máscara mortuária e que converte a ausência da pessoa presente em presença da pessoa ausente. Presença de uma máscara mais do que presença mascarada, quer dizer, presença que não recobre nem manifesta mais do que a concavidade de todo o seu volume. (...) O outro retira-se no abismo do seu retrato – e é em mim que ressoa o eco dessa

imagens-chave na colectânea de Rui Pires Cabral, pelo que, para o leitor-espectador, trata-se de uma experiência efectiva da imagem como *cinza viva*, isto é, como retrato do fogo, aquilo que — em termos derridianos — dele resta.

O ensaio fotográfico de Marília Garcia é regido por um outro tipo de temporalidade ou de temporalização, ainda que, no essencial, ambos acabem por se encontrar no que lhes é mais decisivo. Refiro-me àquilo que a poeta designa como o “diário sentimental da pont marie”, que consistiu, nas suas próprias palavras, em todos os dias “tirar uma fotografia/ do mesmo lugar / na mesma hora/ e partir dela para fazer o diário/ a única regra era essa, o resto era livre/ e girava em torno da pergunta:/ como ver o lugar?” (Garcia, 2018, p. 23). Observei já num outro contexto que a esta pergunta manifesta “subjaz inevitavelmente, e talvez até com mais força, a pergunta latente ‘como ver o tempo?’”, também enunciada pela poeta: “— seria possível ver a passagem do tempo/ nesta repetição?” (Garcia, 2018, p. 29). Imagens-tempo, portanto: mas a indagação torna-se especialmente atractiva se pensarmos que ela parte de vários filmes, a começar pelo célebre *Smoke*, baseado num conto de Natal de Paul Auster:

6.

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

primeiro *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
mas aos poucos
nessa repetição dos dias
paul vê
[]

numa das fotos
tirada anos antes ele vê
a esposa que já tinha falecido
num momento da vida em que os dois não estavam juntos

ela aparece congelada num instante

enquanto eu fazia as fotos da pont marie
percebi que me interessava em *cortina de fumaça*
a insistência a repetição
— seria possível ver a passagem do tempo
nesta repetição?

Não por acaso, no seu artigo sobre “O narrador”, Walter Benjamin resgata uma bela passagem de Valéry em que o escritor francês lembra que “antigamente o homem imitava

retirada. (...) O retrato propõe uma aparição da desapareição: retém-na ao mesmo tempo que se submete a ela” (Nancy, 2014, p. 19).

a paciência”, descrição que parece aplicar-se de forma particularmente adequada a esta narração fotográfica de Marília Garcia inspirada em Auster. Nessa mesma passagem, Valéry lamenta-se por o homem do seu tempo não cultivar “o que não pode ser abreviado”, constatação que, cerca de um século depois, parece preservar e ter agravado toda a sua pertinência. É talvez por isso que os ensaios fotográficos tanto de Rui Pires Cabral quanto de Marília Garcia correspondem, na verdade, à prática artística do *contratempo*. Em 2018, data de publicação dos livros, o *contratempo* é justamente o tempo vivido pelo ofício de paciência, o tempo lento, como de resto fica muito claro no diálogo nuclear do pequeno texto de Paul Auster que esteve na origem de *Smoke*, quando Auggie diz a Paul: “You’re going too fast. You’ll never get it if you don’t slow down”; suscitando no narrador a cogitação: “He was right, of course. If you don’t take the time to look, you’ll never manage to see anything” (Auster, 2011, p. 96). Ainda no conto, numa importante passagem que não foi transposta *ipsis verbis* para o roteiro do filme, Paul regista: “Auggie was photographing time” (Auster, 2011, p. 97). Fotografar o tempo, imitando a paciência, pois só assim as imagens poderão revelar o invisível que a velocidade oculta: é esta a lição do ensaio fotográfico-poético-diarístico de Marília Garcia, que nos vai ensinando, também a partir de *Blow Up* de Antonioni e de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* de Harun Farocki, que “para tentar ver alguma coisa” é preciso “olhar de muito perto” (Garcia, 2018, p. 31). O gesto é de extrema importância, uma vez que graças a ele se dá uma espécie de reterritorialização da subjectividade, graças à revalorização da importância do invisível que vem confrontar o autoritarismo da hipervisibilidade transparente característica da sociedade de exposição em que vivemos, conforme tem assinalado com muita clareza o pensamento de Byung-Chul Han.

É ainda neste sentido que se poderá porventura interpretar a relevância que, nas duas obras, têm todas as figuras e figurações de névoa e de nevoeiro, nomeadamente na sua representação icónica em várias das páginas do livro de Rui Pires Cabral. Ao comentar o título *Smoke* escolhido para o seu filme, Auster observa que a vantagem da palavra é que “it’s many things all at once. It refers to the cigar store, of course, but also to the way smoke can obscure things and make them illegible. Smoke is something that is never fixed, that is constantly changing shape” (Auster, 2013, p. 60). Quer dizer, o maior interesse do “fumo” estaria na sua materialidade ambígua, mas também no facto de ele suscitar uma espécie de reagenciamento do mistério, daquilo que é da ordem do enigmático, do indecifrável, do não inteiramente visível (cf. Wisnik, 2018). Em rigor, quase poderíamos dizer que toda esta figuração nebulosa permite reinstaurar o erotismo em tempos nos quais ele agoniza, sob o domínio implacável de uma lógica pornográfica.¹⁰

Proximidade, lentidão, desocultamento: noutras palavras, *atenção* e *encontro*. Talvez por isso o livro de Pires Cabral abra com a dedicatória “para os desconhecidos do futuro”, seguida de uma tão simples interpelação viva como “Aproxima-te” (cf. Derrida, 1980, p. 8), pronunciada por um desconhecido desfocado que ainda nos fita com o olhar próprio do retrato, ainda que se trate de um olhar em dissipação:¹¹

¹⁰ No seu importante estudo *Dentro do Nevoeiro*, cuja reflexão atravessa os domínios da arquitectura, da arte e da tecnologia contemporâneas, Guilherme Wisnik sugere justamente: “Será que podemos enxergar, aí [nas superfícies ambíguas da arquitetura contemporânea], uma tentativa de reencantamento da experiência através da promessa sedutora, da insinuação velada, recuperando em certa medida aquela dimensão do mistério que o vidro prometia abolir (...)?” (Wisnik, 2018, p. 9)

¹¹ No entender de Derrida, estaríamos aqui face à heteronomia pura, com os seus princípios de sobre-exposição e nudez (cf. 2010, pp. 31–33).



REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (trad. V. N. Honesko). Chapecó: Argos.

_____. (2010). *Ninfas* (trad. A. G. Cuspinera). Valencia: Pre-Textos.

Aira, C. (2018). *Sobre a arte contemporânea* (trad. V. da Rosa). Rio de Janeiro: Zazie Edições.

Arbus, D. (1972). *An aperture monograph*. New York: Millerton.

Auster, P. (2011). *Three films: Smoke, Blue in the Face, Lulu on the Bridge*. New York: Picador.

_____. (2013). *Conversations with Paul Auster* (ed. J. M. Hutchisson). University Press of Mississippi.

Barthes, R. (2003). *La préparation du roman I et II: Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*. Paris: Seuil.

Baudelaire, Ch. (1968). *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil.

Cabral, R. P. (2016). Poesia-Colagem. *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyra* *compoetics*, 7. <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/128>

_____. (2018). *Manual do condutor de máquinas sombrias*. Lisboa: Averno.

Cabral, R. P. & Gomes, D. (Coord.) (2012). *Nós, os desconhecidos*. Lisboa: Averno.

Chéroux, C. (2003). *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée: Éditions Yellow Now.

- Danto, A. C. (1995). *After the end of art: Contemporary art and the pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Derrida, J. (1980). *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- _____. (2010). *Copy, archive, signature: A conversation on Photography* (ed. e introd. G. Richter, trad. J. Fort). Stanford: Stanford University Press.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad. A. Oviedo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____. (2017). *The surviving image: Phantoms of time and time of phantoms. Aby Warburg's History of Art* (trad. H. L. Mendelsohn). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Frias, J. M. (2016). Para uma poética dos espaços em branco: Os poemas-colagem de Rui Pires Cabral. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, 7. <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/126/122>
- Garcia, M. (2018). *Parque das ruínas*. São Paulo: LunaPARQUE.
- Garramuño, F. (2014). *Frutos extraños: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Nancy, J.-L. (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Madrid-Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____. (2014). *L'autre portrait*. Paris: Éditions Galilée.
- O'Meara, L. (2012). *La préparation du Roman: The Novel and the fragment*. In *Roland Barthes at the Collège de France*. Liverpool: Liverpool University Press. Consultado em <https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjk9q.10>
- Perrone-Moisés, L. (2016). *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sebald, W. G. (2014). *Campo santo* (trad. T. Costa). Lisboa: Quetzal.
- _____. (2017). *História natural da destruição: Guerra aérea e Literatura* (trad. T. Costa). Lisboa: Quetzal.
- Sontag, S. (1979). *La Photographie*. Paris: Seuil.
- Wisnik, G. (2018). *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora.

(A autora usa a antiga ortografia.)