

Zenaide Tamires Costa Santana

ATRITO & ENCONTRO: MODOS DE LER
PARQUE DAS RUÍNAS DE MARÍLIA GARCIA

Programa de Pós-Graduação em Letras /
Estudos Literários – Unimontes
Área de concentração: Estudos Literários
Linha de Pesquisa: Leitura literária:
Representações do autor e do leitor
Título do projeto de dissertação:
Entre mapas: a escrita de
Parque das ruínas de Marília Garcia
Orientador: Prof (ª) Dr.(ª) Geraldo Cáffaro

Montes Claros
Nov./2023



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada “Atrito & Encontro: Modos de ler Parque das ruínas, de Marília Garcia”, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários Zenaide Tamires Costa, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Geraldo Cáffaro (Orientador - Unimontes)

Profa. Dra. Sonia Salcedo Castillo

Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

Andrea Cristina Martins Pereira
Coord. do Programa de Pós-Graduação
em Letras/Estudos Literários
MA SP 10953271 - UNIMONTES

Prof.ª Dr.ª Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 29 de Agosto de 2023.

*A Deus, natureza das coisas.
A minha família, fonte de apoio.
A FAPEMIG, pelo apoio financeiro.
Aos amigos, presentes da jornada.
A todos os professores, que sempre me apoiam.*

¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, mórula, blástula, gastrula, gérmenes vagos y precisos de hombrecillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarran, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan.

Michel Serres, *Atlas* (1995)

SUMÁRIO

0	APRESENTAÇÃO	5
1	O PROCEDIMENTO EM MARÍLIA GARCIA	10
1.1	Poema – ensaio como teste – ou mapa – processo	11
1.2	Apropriação – impessoalidade ou dispersão: a criação de mapas	20
1.3	Poema múltiplo: linguagem em metamorfose	30
2	CORPO E LINGUAGEM: COMO PENSAR O POEMA?	37
2.1	Corpo em movimento: campo ampliado e os incorporais na arte contemporânea	38
2.2.	Corpo rizomático: mapa, ensaio, teste	46
2.3.	O corpo do poema – a multiplicidade das vozes – o espaço das passagens	53
3.	LEITURA: ESCRITA: CARTOGRAFIA	59
3.1.	Modos de ler: palavra e imagem	60
3.2.	Para onde levam as linhas do poema ou: desejo-caminhante: ler é ir ao encontro	68
3.3.	Corpo performático: um só ou vários mapas: Parque das ruínas	76
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS ou do em comum do gesto	85
5.	APENDICES ou desenhos, mapas-ruínas	91
6.	REFERÊNCIAS	97

0 APRESENTAÇÃO

Barthes, em *O rumor da língua*, acerca da leitura de *Sarrasine* de Balzac, propõe pensar como a leitura se articula de modo diferente – enquanto forma de pensamento – do modo da composição textual. Para Barthes, a leitura é da ordem da disseminação, movimento que corresponde mais no acompanhar as nuances do sentido ao invés de enquadrá-las num encadeamento lógico. No tópico “Escrever a leitura”, do texto citado, Barthes vai além e afirma: a leitura é um trabalho do corpo (BARTHES, 2004, p.29). O que Barthes coloca em causa, nesse texto, é um modo de operar da crítica tradicional que está presente, muitas vezes, no modo de pensar do leitor que se dispõe a ler, criticamente, um livro (BARTHES, 2004, p. 29). O ensaísta observa como a história da literatura é marcada por uma atenção contínua ao autor, à sua biografia, considerando mais o contexto histórico, em que se insere a obra, do que, propriamente, a experiência de leitura que se dá com o leitor. Além disso, Barthes toca em uma questão cara ao pensamento ocidental, que diz respeito ao estatuto da verdade ou ao *tipo* de verdade, presente numa leitura. Tal relação, estabelecida pelo pensamento barthesiano, é de considerável importância para esta pesquisa, uma vez que o ensaísta traz a noção de verdade *lúdica* para evocar a verdade presente no gesto de ler. Assim, ao colocar a leitura em direção ao lúdico (ou a uma verdade *lúdica*), Barthes possibilita pensarmos no gesto de criação presente na leitura e – tal como na arte – em sua relação com o pensamento.

Entretanto, por outro lado, a relação da leitura com a arte, no que concerne à escrita de um ensaio, é um ponto de debates, o que nos remete ao texto de Adorno intitulado “O ensaio como forma”, presente no livro *Notas de literatura*. De acordo com o filósofo, o ensaio se dá através de um fluxo estabelecido com o pensamento, e a partir de um objeto, nesse sentido:

[...] o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. (ADORNO, 2003, p. 18)

Assim, segundo Adorno, Lukács não notou isso ao definir o ensaio como forma artística. Todavia, contrapondo a máxima positivista, em que “os escritos sobre arte não devem jamais almejar um modo de apresentação artístico” (ADORNO, 2003, p. 18), Adorno coloca a questão: “como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir a vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?” (ADORNO, 2003, p. 18). Embora Adorno se refira ao

ensaio do ponto de vista filosófico, tal questão é importante ao nosso trabalho por dois motivos: o primeiro diz respeito ao modo como o ensaio se dá através da especificidade de um objeto, isto é, norteia-se a partir de um objeto estabelecido, tal qual o movimento de uma leitura. O segundo, por sua vez, diz respeito ao procedimento, presente no próprio objeto, a saber: Marília Garcia, no livro *Parque das ruínas*, traz ao poema, o estudo do ensaio como um texto que se multiplica, e nos faz pensar as fronteiras entre o literário e o pensamento.

“Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*” (BARTHES, 2004, p. 26). Assim, Barthes fala a respeito de ações corpóreas que indicam a percepção do leitor diante de um texto. Trata-se de gestos vinculados ao texto, pois ‘respondem’ ao texto mediante sua leitura. Podemos pensar então que a leitura não é um exercício passivo, embora o demonstre ser em algumas ocasiões. A leitura, por se dá enquanto um *trabalho* de leitura, isto é, um processo pelo qual o leitor produz um outro corpo textual, baseado no sentido, a partir de suas próprias impressões, é um processo singular. Embora o sentido se dê num emaranhado específico – que é um livro –, o gesto de ler empreende um caminho que é próprio de quem o faz. É desse entendimento, do gesto de ler assimilado ao gesto de escrever, que empreendemos o nosso trabalho de pesquisa.

Num primeiro momento, ao lermos a obra de Marília Garcia, através de um entendimento processual, presente no gesto da leitura, encontramos procedimentos que inscrevem o fazer poético numa trama mais próxima de uma prática que de um processo propriamente autoral. Isto indica-nos um modo de escrever mais próximo de uma escuta e, portanto, experimental, assim como sugerem os procedimentos utilizados pela autora. Nesse sentido, num segundo momento, ao partirmos de um estudo das abordagens poéticas, e dos meios de escrita experimentados pela autora, depreendemos situações de escrita que propõem pensar o poema, através de recursos de ordem afetiva. Dessa forma, se o uso do ensaio permite elaborar um pensamento em torno do poema, sendo ele mesmo um fluxo entre um tema e suas possíveis conexões, assim, tal recurso apresenta-nos um modo eficaz de abordar a pesquisa que aqui se estabelece. Dessa perspectiva, compreendemos o ensaio como uma conversa crítica, um caminho margeado por vozes que se combinam e operam movimentos, numa continuidade-descontínua em comum.

Assim, para nós, o ensaio, além de operar um ritmo próprio, também possibilita que estendamos as vozes vindas de outros textos num movimento de amizade e

comunhão. Nessa ordem, ao compreendermos um texto como um processo, apresentamos aqui uma leitura em processo, um caminho que se orientou pelos encontros com alguns textos, tendo como fio condutor a obra *Parque das ruínas* da poeta Marília Garcia. Dessa maneira, ao considerarmos um ensaio como um meio de abordar o pensamento crítico, recordamos de uma fala da escritora e crítica Silvina Rodrigues Lopes, no texto “O ensaio como pensamento experimental”:

O ensaio que se escreve como leitura de um poema participa, na sua relação com ele, da mesma situação de qualquer outro texto ensaístico face ao que o precede: trata-se de respeitar o anterior tomando-o como lugar a partir do qual é possível que se abra o espaço de uma nova linguagem e que ele não continue como antes, pois, diz Walter Benjamin, “Que ‘as coisas continuem como antes’: eis a catástrofe”. É por isso que nenhum ensaio se pode limitar a fazer o elogio, ou a exibir, tornar visível, explicar, compreender, o que está no poema. (LOPES, 2012, p. 127)

Silvina Rodrigues Lopes orienta-nos, assim, a um modo ensaístico advindo da leitura de um poema. Lopes situa o ensaio como produção de um pensamento que, mesmo respeitando o poema na sua legitimidade de obra, o excede, pois não visa interpretá-lo, antes, opera pela abertura da linguagem engendrada pelo encontro-leitura. Por essa via, o trabalho que aqui se descortina, parte de uma escuta do livro *Parque das ruínas*, voltada, especialmente, para uso que Garcia efetua com imagens no corpo textual. Livros, dessa ordem, questionam não apenas o literário, como também a sua possibilidade de catalogação. Pois, em Garcia, o poema traz outras relações com o não-literário, reelaborando a própria noção de poema.

Na medida em que o gesto de ler propicia o encontro com memórias de outras leituras/textos e com outras formas de pensamento, tanto textos críticos como textos filosóficos nos acompanham nesse percurso. Com isso, buscamos situarmo-nos no âmbito processual dessa escrita, em que Garcia utiliza termos como: ensaio, teste e mapa, para pensar o poema. Todavia, observamos que o mapa em poesia é um procedimento que faz parte do modo de escrita da autora, sendo este a problemática do qual resulta nosso trabalho. Pois percebemos que, em Garcia, o pensamento que se estabelece, seja a partir da noção de teste ou a partir da experimentação do ensaio, relaciona-se com o movimento cartográfico. Assim, a partir de tais pontos, elaboramos leituras que se intercalam e reconectam de modo diverso o pensamento presente na obra da autora.

Uma vez que a palavra experiência é latente na composição-vivência de cada uma das palavras-procedimentos citados, e, tendo em vista que o percurso em Garcia passa necessariamente pela presença do corpo, a investigação que apresentamos aqui volta-se

também para a linguagem, enquanto movimento de um pensamento, que, ao expandir o seu campo de expressão, amplia a perspectiva corpórea desse procedimento. Desse modo, com Silvina Rodrigues Lopes, compreendemos que

[o] ensaio é assim um modo de partir de textos literários, ou de poemas, mas também de muitos outros textos e coisas, vozes, gestos, ideias, ou lugares. De onde se parte nunca é indiferente, mas o mais importante são as linhas que se traçam. Enquanto produção de sentido, o ensaio é a expansão, em formas e ritmos, de uma energia corpo-linguagem que diverge das fixações identitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevisíveis. Esse tipo de composições não corresponderia a um destino herético se nele pudéssemos separar a negação do idêntico e a afirmação do não-idêntico. Prova-se, experimenta-se, porém, que esses movimentos são indissociáveis e que, no ensaio, tal como na “literatura propriamente dita”, o que importa é a sua promessa de acontecimento. (LOPES, 2012, p. 130)

Por essa via, propomos uma leitura que se articule com o movimento da escrita de Garcia e, ao mesmo tempo, opere um movimento próprio, traçando linhas através de outros pensamentos em comum. Considerando o aspecto expansivo do ensaio, a produção de sentido se dá através de um alargar-se fundamental às presenças dos corpos que se apresentam na experiência da escrita. Trata-se, então, de perceber a potência presente no ato da leitura e abrir espaços para que outras conexões se tornem possíveis no iminente gesto do ler, pois “[a] dimensão principal do ensaio é a do seu movimento anti-totalizador (...)” (LOPES, 2012, p. 128). Recordamos, também, que

Adorno admite que “a interpretação não poderá fazer ressaltar no texto anterior senão o que ao mesmo tempo nele introduz” [Adorno, 1984: 17]. Não poderá ser de outro modo pois, sendo o novo enquanto tal o objecto do ensaio, ele não pode manifestar-se em formas já existentes. O ensaio é então apresentado como uma construção retórica que, pelo seu uso de estratégias persuasivas, é particularmente apta para o exercício de um pensamento que se ensaia, um pensamento por tentativas, que não teme o fracasso da totalidade, embora cada fragmento e o todo se organizem pelas relações de vizinhança, que podem ser lógicas, retóricas ou poéticas. (LOPES, 2012, p. 128)

Assim, o fio condutor desse trabalho opera-se através de aproximações com pensamentos que se dão em certas margens no que diz respeito a tradição, distinguindo-se do modo de pensar estruturalista, avançamos, talvez, mais próximos do pós-estruturalismo e voltados à palavra contemporânea, ao corpo que escreve, ler, e busca operar um movimento criador.¹ Nesse sentido, ao compreendermos as relações de vizinhança no campo poético,

¹ Pensamos o pós-estruturalismo, sobretudo, através da perspectiva de autores como Jacques Derrida, que propunha a noção de diferença a partir do conceito de escritura como uma manifestação da singularidade de um corpo (DERRIDA, 2004). Vale dizer, portanto, que a escritura é um conceito chave

a partir da investigação da obra de Garcia, buscamos um estudo do poema enquanto campo ampliado ou como literatura ampliada, de acordo com Garramuño.

Entre outros pontos, Adorno cita a escrita ensaística como aquela que se dá a partir de uma outra obra. Essa forma ensaística engendra-se através da recusa a determinadas ideias ou modelos de leitura concedidos pela crítica tradicional ou, pela crítica pautada em um modelo de análise mais metódico e, portanto, fechado do ponto de vista relacional. Assim, o que caracteriza o ensaio é o modo de relação intratextual, e, também, a possibilidade de expandir determinados temas, em conexão com outras camadas de conhecimento, através da exposição. Além disso, vale ressaltar que o ensaio não preza por uma verdade, tampouco, deseja chegar a uma conclusão, antes, o ensaio possui uma natureza experimental, isto é, que visa o pensamento, ao partir da experiência de leitura. Nessa perspectiva, Adorno recorda que

[o] ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. (ADORNO, 2003, p. 16-17)

Com isso, nos interessa nessa fala a relação com o afeto por parte de quem escreve: “[...] o ensaio reflete o que é amado e odiado”. Nesse sentido, tal relação, vai ao encontro do modo pelo qual Marília Garcia interpela o ensaio, como meio de se pensar o poema. Ademais, é esse movimento crítico, pelo qual compreendemos ser a formação discursiva do ensaio, que buscamos apresentar nesse trabalho.

para compreendermos o modo como Derrida opera a noção de desconstrução, a qual é de grande relevância para a compreensão do período pós-estruturalista até os dias atuais.

1 PROCEDIMENTO EM MARÍLIA GARCIA

*“[...] exceder-se até amar a força e o movimento que desloca as linhas,
amá-la como movimento, como desejo, nele mesmo,
e não como o acidente ou a epifania das linhas: até à escrita”*

(Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, p. 47)

1.1 Poema – ensaio como teste – ou mapa

Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) é uma escritora, poeta e tradutora que tem se destacado no cenário da poesia contemporânea brasileira. Com mais de cinco livros publicados, a autora é conhecida pelo caráter inventivo e reflexivo de sua poesia. Em 2018, Garcia ganhou o prêmio Oceanos de Literatura de Língua Portuguesa. Em sua página na internet, lemos:

Autora dos livros 20 poemas para o seu walkman (Cosac Naify/ 7letras, 2007), Engano geográfico (7letras, 2012), Um teste de resistores (7letras, 2014), Paris não tem centro (7letras, 2016), Câmera lenta (Companhia das letras, 2017) e Parque das ruínas (Luna Parque, 2018). Faz performances, falas e apresentações ao vivo, e trabalha com vídeo e outras mídias, como a fotografia. (GARCIA, s/p)

Nesse sentido, é importante notar que o livro, objeto da nossa pesquisa, *Parque das ruínas* (2018), foi fruto de apresentações da escritora, performances, em que os textos que compõem o livro, foram lidos em voz alta. No texto intitulado “O poema no tubo de ensaio”, presente no livro *Sobre poesia: outras vozes* (composto por uma coletânea de textos de escritores contemporâneos, acerca da escrita poética), organizado por Celia Pedrosa e Ida Alves, e, posteriormente, publicado no livro *Parque das ruínas*, Marília Garcia busca pensar a escrita de um poema através da noção de *teste*. Assim, a autora recorda do poema “Um teste de poesia”, de Charles Bernstein (autor estadunidense conhecido pelo trabalho com a revista LANGUAGE), para pensar esse movimento em que as palavras passam a ser *testadas*. Tal movimento, de acordo com Marília Garcia, remete ao ato da tradução, em que é necessário experimentar as palavras, isto é, testar a disposição das palavras no corpo textual – exercício que resulta no uso de uma palavra através da *experiência* do/no texto. Com isso, chama-nos a atenção que este ato, o teste como procedimento em poesia, envolva a palavra experiência e, desse modo, ative a presença do corpo, uma vez que testar uma palavra é experimentar a possibilidade de seu uso, e este, por sua vez, passa, em linhas gerais, pela experiência de quem escreve, isto é, pelo seu modo de ler o mundo e/ou de vivê-lo.

No texto “O poema no tubo de ensaio”, Marília Garcia refere-se a um sonho em que a poeta viu-se escrevendo um texto como se fosse uma tradução: “[...] tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando / de descobrir algo escrevendo: *descobrir com a mão / entrar na escrita ao modo da tradução*. ” (GARCIA, 2013, p. 75, grifos da autora). Descobrir a escrita de um poema ao modo de uma tradução parece sugerir o

estado de mobilidade contínuo das palavras no corpo do texto e, por sua vez, a indefinição até que se chegue ao fim do teste, isto é, até que se perceba o funcionamento do texto ou poema. Nesse mesmo texto, Marília Garcia cita o livro de Avita Ronell, *Test drive*, de acordo com Garcia, Ronell diz que o teste possui uma estrutura de “pesquisa incessante”, e cita a autora mais adiante: “[...] talvez uma modalidade de ser, o teste esquadrinha as paredes da experiência, medindo, sondando, para assim determinar ‘o que é’ do mundo vivido.” (RONELL, 2010, p. 12 apud GARCIA, 2013, p. 75). Nesse sentido, o texto “O poema no tubo de ensaio” é também um registro da pesquisa de Garcia, pois ao trazer alguns autores para o corpo textual, Marília Garcia não questiona apenas a definição de poema, como também dá outro tratamento ao gênero, tornando-o mais maleável às vozes e, portanto, mais aberto na dimensão textual, visto que a autora realiza o movimento de dar voz ao outro: ao buscar pensar o ensaio também como um teste, ao trazer ao leitor a natureza do teste: “ensaio é teste experimento prova” (GARCIA, 2013, p. 76). Uma vez que o ensaio lida com a tentativa de falar, uma tentativa de testar o mundo, nas palavras da autora. Desse modo, o procedimento de corte, repetição e montagem operado por Garcia possibilita mais que uma abertura ao leitor, como também uma tentativa de testar o próprio funcionamento do poema, isto é, a pluralidade de sentidos na/da linguagem poética – colocando até mesmo esta, por sua vez, à prova.

Todavia, é importante ressaltar o caráter precário do teste e da própria linguagem do poema, uma vez que o sentido, tal qual em uma tradução, está sempre em vias de ser construído. Um teste de poesia parece então reafirmar esse caráter precário e movediço do fazer poético, em que o poema-ensaio passa a ser uma forma de relação com o mundo, ou uma tentativa de relação, visto que se refaz nessa constante abertura:

assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa* de falar – como aqui
eu tento falar – e ao mesmo tempo
como uma tentativa de testar o mundo
sendo os dois gestos indissolúveis em relação direta:
objeto e sujeito se entrelaçam repensando as discontinuidades.
(GARCIA, 2013, p. 76)

Desse ensaio-poema, conseguimos entrever o modo como Marília Garcia se relaciona com a linguagem e, assim, percebemos, com o fato de a autora ser também tradutora, um modo específico do procedimento de sua expressão poética. Nesse sentido, o percurso da autora e da leitora Marília Garcia se interpõem tornando, por vezes, indistinguíveis. Assim, o procedimento do ensaio-poema está para além do fato da autora convocar autores referentes à sua pesquisa, isto é, não se trata somente do modular das vozes, mas,

também, das relações que tais movimentos estabelecem, e, ultrapassam a esfera da pesquisa, para atingir o efeito de um poema cada vez mais próximo de palavras estrangeiras: palavras advindas do outro, sustentadas numa conversa ou num ensaio, uma abertura que escuta e acolhe, e, que possibilita testar o poema, enquanto este se faz. Dessa maneira, parece que a linguagem do poema passa a pensar a si própria, nesse processo, tal procedimento dá a ver uma relação íntima com a própria linguagem, e, com as palavras que se dão antes do poema.

Em uma das divisões propostas por Marília, em “O poema no tudo de ensaio”, presente no livro *Parque das ruínas*, lemos:

TESTAR O ESPAÇO

emmanuel hocquard explica a natureza dos seus sonetos
a partir da contagem de versos

“Dizem que o soneto deve ter 14 versos [...] mas será que devo considerar o espaço entre as estrofes como um verso uma linha? Ou devo pular o espaço? No caso de um soneto com 4 estrofes por exemplo as 3 linhas em branco devem ser contadas?”
partindo dessas perguntas
e de uma objetividade que beira o irônico
ele define as regras e parâmetros
e diz que escreve sonetos compostos de
“14 linhas que se seguem”
sem espaço entre as estrofes
e de fato os textos tem 14 linhas que
às vezes são como prosa justificada
às vezes são versos alinhados ao centro
outras vezes à esquerda

da mesma forma que o autor faz uso de uma etiqueta poética
para testar a ideia de poesia
[ou certa ideia de poesia]
ele também usa nesses testes
um tom descritivo objetivo quase mecânico
para falar de algo pessoal como a solidão
para partir de uma experiência pessoal
e testar o mundo (GARCIA, 2018, p. 76)

Observemos, então, que pensar a linguagem é já engajar-se nela, isto é, penetrar em seu próprio movimento, como, em outra ocasião, escreveu Carlos Drummond de Andrade: “penetra surdamente no reino das palavras” (DRUMMOND, 2012, p. 11), poema que, por sua vez, traz desde o título também uma ideia de poema-teste: “Procura da poesia”. Por outro lado, todavia, quando Marília Garcia passa a pensar o modo da escrita de Emmanuel Hocquard, notamos que, a linguagem utilizada pela poeta, acompanha o

movimento da linguagem de Hocquard descrita no poema. Assim como, quando Marília Garcia cita Charles Bernstein, atenta ao ‘Um teste de poesia’, a autora recorda de outro poema de Bernstein, em que o poeta dá a ver a noção de tempo. “It’s timing”, diz o último verso do poema, para afirmar esse ponto em que o poema sai do movimento do teste, e ganha a dimensão de poema, propriamente, como se ali estivesse o acontecimento na linguagem. Com isso, observamos que o texto “Um poema no tubo de ensaio” opera movimentos que são procedimentos poéticos: ao buscar compreender o ensaio e o teste em poesia, Garcia passa a pensar o poema.

Desse modo, a proximidade de Garcia de escritores e poetas de geografias diferentes, faz notarmos que, em seus livros, está em jogo não apenas o corpo, mas também, e, sobretudo, o corpo em movimento, pois, quando a poeta se desloca para uma geografia outra, – no caso da escrita do livro *Engano geográfico* e também em *Paris não tem centro* – os poemas e os processos de escrita passam a um deslocamento geográfico. Em *Câmera Lenta*, é a passagem a uma linguagem que escuta o extraordinário, isto é, os helicópteros pelo céu da cidade de São Paulo ou coisas ínfimas, que atravessam o cotidiano, ou uma paisagem fotográfica. É, então, pela experiência que algo acontece. Em *Parque das ruínas*, a trajetória efetuada pela autora no Parque das ruínas até ao Museu Chácara do Céu está presente em um dos poemas do livro, além da própria exposição que ela visita. Ademais, a presença do corpo também é notória nas performances ou vocalizações dos poemas elaboradas por Marília Garcia. Além de, evidentemente, permear a noção de teste e, por conseguinte, a noção de ensaio, uma vez que o pensamento se dá através do corpo, isto é, por uma junção de experiências/vivências que o atravessam. Com isso, compreendemos a escrita da autora como um mapa em poesia.

Nesse sentido, interessa-nos essa experiência corpórea da linguagem presente na obra de Garcia, isto é, como a leitura, a escrita e a própria tradução estão atreladas às percepções e experiências de quem os produz, transformando a própria escrita do poema em um mapa. Podemos, então, pensar essa escrita como uma experimentação, que propõe outros modos de ler, e, como recorda Ruth Llana, a respeito da escrita de Mei-meï Berssenbrugge: “El lector se encuentra aquí con un reto: dejar de ser lector.” (LLANA, 2019, p. 7). Llana refere-se ao leitor tal como este é concebido pela tradição, uma vez que uma escrita como a de Mei-meï Berssenbrugge, que frequentou os poetas da Escola de Nova York, como John Ashbery, Barbara Guest, Charles Bernstein e o círculo de poetas da Language, possui um outro entendimento do modo de fazer poemas. Para Llana, e aqui também vemos reverberações com a escrita de Garcia, em Berssenbrugge: “Todos los

sentidos, así como su ausencia, forman parte de una escritura que es, em sí misma, uma experiencia.” (LLANA, 2019, p. 7). Experiência que, por sua vez, dá-se através da presença do corpo, condensando-se em memórias, as quais somam e sobrepõem realidades. Tais relações estão presentes num estudo elaborado por Leda Martins, no artigo “Peformances da oralitura: corpo, lugar da memória”:

[a] memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes. [...] Nessa perspectiva, o graphen grego é muito mais expansivo e inclusivo do que as seculares seleções semânticas, eleitas pelo Ocidente, nos fazem crer, pois os locais de memória não se restringem, na própria genealogia do termo, à sua face de inscrição alfabética, à escrita. O termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas a que o corpo, como portal de alteridades, dionisiacamente nos remete. (MARTINS, 2003, p. 64)

Para Leda Martins, a memória ultrapassa o plano visível de decodificação das letras, pois não se restringe à visão, antes relaciona-se com as múltiplas possibilidades do corpo. Desse modo, a memória se multiplica, tal qual as diversas variações dos sentidos, oscilando conforme o grau intensivo dos encontros. Com isso, a memória alcança lugares desconhecidos no próprio corpo, do qual se dá a pluralidade das linguagens. É a partir de tais movimentos, relacionados à presença da memória na linguagem escrita e à sua multiplicidade diante do corpo, que buscamos compreender a noção de mapa na escrita de Garcia e, desse modo, a forma com que esta linguagem ativa o uso de imagens no corpo textual.

Assim, para compreendermos a noção de mapa, como um procedimento, presente no livro *Parque das ruínas* de Garcia, passamos pela noção de teste e pela definição de ensaio. Notamos que o movimento do teste é da ordem da experiência, pois quem escreve passa, nesse procedimento, a experimentar as palavras, como se estas fossem dispositivos de pesagem, como uma balança que equilibraria ou pesaria os sentidos, isto é, os usos de cada palavra, conforme pontua Garcia no texto “Um poema no tubo de ensaio”. Recordamos, então, a partir do gesto de testar a linguagem, de uma fala da crítica e escritora contemporânea, Silvina Rodrigues Lopes, a respeito do vazio que o movimento da escrita literária imprime ao texto:

[s]e atendermos a que a distinção fundo/forma é ela própria uma relação, podemos concluir que os vazios de significação, o silêncio ou inexprimível, constituem o fundo sobre o qual se recorta a significação, e que, por conseguinte, o inexprimível de uma frase, ou de um texto, existe no facto de este ser forma e

fundo, compostos segundo certas operações que vão dando limites e desfazendo, deslocando, limites. O inacabamento de um texto é na leitura a actualidade de uma potência que não se separa do acto, embora não seja a sua determinação do exterior e nele se não conclua. (LOPES, 2012, p. 19)

Para Silvina Rodrigues Lopes, há, na linguagem literária, operações que possibilitam a criação de vazios, concernentes ao inacabamento da própria linguagem. Notamos, assim, que tais operações engendram a experiência do leitor com o pensamento do texto literário. Em outras palavras, tais procedimentos de deslocamentos, bem como o resultado da experiência de um teste na linguagem, ao reativar vazios na significação das palavras ou ao deslocar sentidos nos usos destas, renovam a possibilidade de abertura e atualizam a potência do gesto literário/artístico mediante cada leitura/experiência. Desse modo, convém atentarmos que é através dos deslocamentos, efetuados na linguagem, que se dá e se possibilita a experiência, como bem ressaltou Silvina Rodrigues Lopes: trata-se de ativar a força diferenciadora na linguagem, ao invés de apenas operar a permutação dos termos, pois o deslocamento dos sentidos ocorre, assim, através do movimento que ora opera rupturas, desvios, encontros com outras palavras, engendrando outros significados, ou mesmo esvaziando o que já estava estabelecido, desfazendo, refazendo, conforme pontua a ensaísta:

[n]a repetição, o importante é a força diferenciadora que a envolve, não são os termos idênticos – repetidos, diferentes – que importam. E por isso é impossível pensar a criação literária como transformação de uma forma noutra forma. A transformação ou transfiguração é sempre captação do informe das formas e sua transposição para uma forma captante-criadora, que é potência de novas transfigurações: o infinito só se anuncia pela irrupção de forças que deformam, retiram estabilidade às formas. (LOPES, 2012, p. 22)

Por essa via, observamos que a experimentação proposta por Marília Garcia, no texto “O poema no tubo de ensaio”, propicia uma abertura específica à linguagem, ao modo de quem traduz, testar cada palavra é já observar a multiplicidade inerente ao uso, para além do léxico, testar/experimentar atualiza as forças do texto, para reinventar, e, assim, reinaugurar o funcionamento do próprio poema. Dessa maneira, trata-se mais de observar em que medida este novo funcionamento permite, dentro das questões suscitadas por Garcia, pensar o poema, ou mais precisamente, o poema hoje, do que avaliar seu dinamismo sintático e/ou lexical. Assim, com Silvina R. Lopes, observamos que tais transformações ou reinvenções da linguagem se dão com a irrupção do pensamento, com a sua abertura, rasura e erupção em poema:

[TESTAR OS RESISTORES]

em 2014 publiquei um livro que era um teste
e que conversava com o livro de hocquard
tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio
para dentro do poema

será que assim daria para ver
a carga teórica de um poema?
depois de publicado o livro me perguntaram:
por que você insiste em chamar de *poema*?
será que o poema continua sendo poema?
será que o poema deixa de ser poema
por que se confunde com outro gênero?
será que este teste poderia ser um ensaio?
quais os limites de cada um? quais as medidas?
ferramentas? restrições?

o teste inclui fazer perguntas

o teste inclui ter parâmetros

(GARCIA, 2018, p. 69)

Notamos que, em Marília Garcia, há uma correspondência entre o ensaio e o teste, uma vez que a escrita de um poema se conecta a outros textos: sejam eles, leituras realizadas pela própria autora, como a sua pesquisa com o escritor Emmanuel Hocquard, seja na própria escrita, pela memória do que foi escrito anteriormente. Observamos que o teste é o procedimento, no qual forma e conteúdo se combinam, ao ponto de se tornarem indistinguíveis. Se o teste se dá com perguntas, dado, aparentemente, formal do texto, tais perguntas também dizem respeito ao conteúdo. Não por acaso, a pergunta é um dos elementos que compõe a maiêutica, que é um método para se chegar à “verdade” de um pensamento. O teste, assim, é uma forma de pensamento que se coloca à prova, um modo de experimentar o desejo no espaço da escrita. Com isso, o teste opera por tentativas, que se abrem às mais diversas mudanças no caminho no qual se escreve, isto é, no processo. Alguns recursos, como o uso das perguntas, parecem criar espaços vazios, na própria linguagem, conforme apontado por Silvina Rodrigue Lopes, de modo que se prolifere as conexões, ou, parafraseando Garcia, para possibilitar pensar o poema, enquanto este pensa a si próprio e se constrói.

Dessa maneira, quando pensamos na escrita de poesia, a partir da noção de experiência, dispomos de muitas questões acerca da relação vida e obra, questões essas que podemos auscultar na história da literatura como um todo, em momentos distintos, bem como nos diversos modos de ler um poema, outras vezes, na relação estabelecida de modo pouco profícua entre biografia e obra. De outro modo, a pesquisa que se desdobra

Esse trecho de “O poema no tubo de ensaio” traz a noção de teste como um experimento do pensamento relacionado à presença do ensaio. Assim, à Garcia parece interessar mais o movimento vindo de fora, em que a poeta lança mão de autores, desde textos a filmes, fotografias e outras imagens compondo o que a autora nomeia de documentos poéticos, o que reitera a noção do que viria a ser um mapa em poesia. Por esse caminho, pensar a escrita poética através da ideia de mapa é afirmar que o poema não é apenas da esfera da linguagem escrita, o que, por sua vez, soma-se ao modo como a própria Garcia trabalha os poemas a partir de outras mídias, o que nos faz recordar do trabalho crítico de Florencia Garramuño acerca da literatura expandida.³

³ Florencia Garramuño, crítica e professora argentina, pesquisadora da literatura brasileira contemporânea.

1.2 Apropriação – impessoalidade ou dispersão: a criação de mapas

Desde o período nomeado pré-modernismo, que antecede a irrupção das vanguardas, e, ao mesmo tempo, as engendram, notamos uma mudança na configuração da relação entre texto e autor, tornando-se fundamental a noção de vida, para compreensão de tais elementos, que compõem a crítica, bem como a teoria literária. Assim, conforme uma fala de Julya Tavares, em sua dissertação, acerca da obra de Marília Garcia:

[a] noção de vida, no texto literário ou fora dele, não pode ser reduzida ao personificável ou, antes, àquilo que em geral se entende por eu em oposição a um outro. A mesma se faz presente sobretudo nas zonas limítrofes, nos impulsos de deslocamento para um fora de si e no engendramento de outras possibilidades de interação com as coisas. (TAVARES, 2017, p. 10)

Nesse sentido, trata-se mais de situarmos o entendimento do texto a partir do movimento que se produz em cada leitura, do que reduzi-lo a jogos de significante e significado. Assim, com Julya Tavares, recordamos que, para Blanchot, a literatura começa com a escrita, dessa forma: “A imagem possível – embora óbvia – que se delineia nessa pequena assertiva é a do deslocamento de um corpo, a começar pelo gesto de mãos sobre um papel ou teclado, a presença de um corpo físico, desdobrando-se no corpo da própria linguagem.” (TAVARES, 2017, p. 11). Trata-se, então, de notar que a experiência não é do âmbito do eu, mas, sim, da ordem de um corpo, que se faz matéria no mundo, e, portanto, capaz de variar-se conforme aquilo que se experimenta/vivencia.

Nesse sentido, aproximamo-nos de uma leitura de um pensador do século XVIII, Baruch de Spinoza, que compreende o corpo paralelamente ao espírito. Diferentemente de Descartes que propôs uma substância ao “eu penso”, Spinoza leva em consideração o corpo enquanto matéria na produção de pensamento. Desse modo, o corpo que vivencia uma experiência com a linguagem passa a pensar com a linguagem (DELEUZE, 2002, p. 127). Por essa via, em Marília Garcia, temos a experimentação dos sentidos das palavras, através de uma percepção do extraordinário, bem como através de recursos da própria linguagem. Assim, podemos inferir que, antes, trata-se mais da dispersão de um “eu”, conforme aponta Blanchot em um texto presente no livro *O espaço literário*, do que a sua unificação ou substancialização. Dispersão, porque a cada experiência ou vivência, se tem uma variação no uso das palavras, ou no jogo que as reorganiza no corpo textual, gesto que advém da experiência intrínseca à escrita de cada poema e, posteriormente, à sua leitura.

Recordamos, então, que, para Silvína Rodrigues Lopes, o texto literário tem a força performativa do acontecimento. Assim, a partir do ponto em que se retira a estabilidade do discurso, amplifica-se o jogo do desconhecido entre o sentido e o corpo de quem lê, com isso, nesse intervalo, há a produção de sentido ou aquilo que Lopes pensa como acontecimento, tal como Gilles Deleuze conceitua em seu *Lógica do Sentido*. Dessa forma, pensar o modo como a escrita de Marília Garcia se dá, através da noção de mapa, é então, compreender a relação que a autora traça com o texto literário, desviando-se de uma certa tradição, que pensa a palavra como representação, numa relação estrita com o seu significado. De outro modo, Garcia traz um movimento em comum com a arte contemporânea, em que notamos a presença de índices ou vestígios dos lugares, o que possui correspondências com a noção de mapa:

1.

gostaria de começar
contando o que aconteceu
no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto
eu estava no rio de janeiro
e tinha ido ver uma exposição do jean-baptiste debret
num museu chamado “chácara do céu”
em determinado momento da exposição
eu queria tomar um café mas lá não tinha café
para tomar um café
era preciso sair da “chácara do céu”
e ir ao museu ao lado chamado “parque das ruínas”
então fui e sentei no parque das ruínas para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes

chácara do céu e ***parque das ruínas***

e fiquei pensando em como fazer para passar do céu
para as ruínas e depois voltar ao céu
os dois museus ficam um do lado do outro
- têm entre eles apenas uma passarela de ligação –
por que um tinha sido batizado
como *céu* e o outro como *ruína*? (GARCIA, 2018, p. 15)

Assim, inicia o poema “Parque das ruínas” de Marília Garcia. Chama-nos a atenção o modo como a autora localiza os nomes “chácara do céu” e “parque das ruínas” no texto, como se fossem pontos estratégicos em um mapa. Além disso, a forma da disposição dos versos, o espaço intercalar entre algumas palavras, faz-nos recordar do gesto performático da leitura, também presente em Marília Garcia. Desse modo, para além do sentido deslocado, temos as palavras deslocadas no próprio corpo textual. Como se aguardando a pronúncia, como se escritas no intervalo de uma respiração entre um

pensamento e outro, uma sensação e outra. Convém, então, observarmos que, mais que um efeito estético, tais palavras deslocadas compõem um diálogo da própria autora com o texto, com as palavras do texto, e adquirem nuances diferentes através das vozes de outros escritores ou a partir da composição com as imagens.

Com o objetivo de nos aproximarmos desse procedimento de escrita operado por Garcia, encontramos na crítica de arte contemporânea, Rosalind Krauss, aspectos que nos encaminham à noção de multiplicidade, inerente ao campo ampliado, e ao processo de Marília Garcia. Assim, ressaltamos o que Débora Cota contextualiza acerca dos estudos críticos de Krauss:

Rosalind Krauss escreve o artigo *A escultura no campo ampliado*, em 1979. A autora não é apenas professora de história da arte moderna e contemporânea na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, mas, colaboradora e co-fundadora da revista de crítica e teoria de arte contemporânea *October*. Fundada em 1976, a revista é responsável pela difusão da teoria pós-estruturalista francesa para a língua inglesa. Apesar de continuar pensando a história, o grupo em torno da revista possui uma posição contra o historicismo enquanto evolução contínua e referência sobre a qual se instaura o modernismo e a ideia do novo. Rosalind Krauss diz claramente no texto, em tom crítico: “O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado.” (KRAUSS, p.129) Neste sentido, visavam, dentro de uma perspectiva pós-estruturalista a problematização de categorias bases, criando outra possibilidade de narração em torno das mudanças na arte. (COTA, 2019, p. 2)

O que nos interessa no pensamento crítico de Krauss é precisamente o fato da autora partir das esculturas produzidas naquele período, (entre a década de 60 e 70) para elaborar um pensamento sobre elas: “parte-se das próprias esculturas na definição de alargamento do campo” (COTA, 2019, p. 2). Assim, tal ensaio passa a ser um divisor de águas no estudo da arte contemporânea. Em “*A escultura no campo ampliado*”⁴, a autora problematiza a definição de escultura como insuficiente para se pensar os trabalhos que estavam sendo produzidos. A proposta de Krauss visa expandir o campo de definição da escultura para, desse modo, pensar a produção de diversos artistas. Assim, observamos, com Debora Cota, como esse ensaio torna-se importante também para os estudos literários, uma vez que:

Propõe-se então uma ampliação do campo a partir da ineficácia de atributos concedidos até então a ele, principalmente, que sustentavam sua autonomia e auto-referencialidade que já não funcionariam mais. Por outro lado, é uma ampliação no sentido de exacerbação, alargamento de um campo anteriormente fechado. Seria uma ampliação do campo no sentido de um esfacelamento da relação que mantinha enquanto campo autônomo com outros

⁴ “The sculpture in the expanded field”, 1979.

campos. Agora, acaba por definir-se também com outros campos e, portanto, parece não manter mais sua autossuficiência. (COTA, 2019, p. 3)

Dessa forma, se pensarmos a produção dos diversos tipos de textos literários, do ponto de vista da arte contemporânea, passamos a entender essa produção de modo mais dinâmico, uma vez que a linguagem, enquanto linguagem literária e artística, relaciona-se com forças propulsoras de acontecimentos, tal qual nos lembrou Silvina Rodrigues Lopes. Desse modo, trata-se de perceber o potencial da literatura enquanto meio artístico, com seus enfrentamentos e potenciais inerentes. Assim, quando voltamos ao texto de Marília Garcia, observamos um movimento em que a autora utiliza recursos exteriores ao literário concebido tradicionalmente, como por exemplo, o uso recorrente de imagens documentais, outras vezes o uso descritivo do cotidiano aparentemente sem o rearranjo dos fatos. Ocorre, então, que Garcia trabalha a partir da multiplicidade dos signos, ampliando o *contágio* entre eles, o que, por sua vez transforma a ideia de texto literário apreendida pela tradição e amplia a nossa possibilidade de leitura, visto que tais imagens estão em consonância com a ideia de mapa que a autora utiliza para pensar o poema e suas relações no espaço cotidiano:

se escrever ensaisticamente é escrever experimentando
será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?

procurei a entrevista com emmanuel hocquard
para citar com precisão
e não encontrei procurei o texto onde tinha lido isso
e não encontrei estou longe de casa e sem
acesso aos meus livros
estou testando citar de memória
estou testando usar as palavras dele
noutro contexto busco manejar as palavras
não encontrei o texto que buscava mas queria
falar de seus poemas
será que um poema pode ser colocado no tubo de ensaio?
(GARCIA, 2018, p. 66-67)

Esse trecho compõe a parte “Testar a memória”, de “O poema no tubo de ensaio”, do livro *Parque das ruínas*. Tais perguntas, presentes no texto, além de inserir o tom de teste, do qual Garcia comenta no próprio texto, também fazem o leitor se deparar com limites e impasses na definição do texto, enquanto poema ou ensaio, ou mesmo, um ensaio-poema. Assim, a fronteira entre os gêneros é uma característica presente no texto, e é, através desse limiar, que a autora encontra a liberdade de questionar o próprio modo de se escrever poemas, visto que o conteúdo do poema adquire uma dimensão crítica, e a

sua forma é a própria experimentação desse “conteúdo”, isto é, do pensamento de Garcia a respeito do que é um ensaio, e, também, da possibilidade de um poema ser crítico, tal como um ensaio. Em *Emmanuel Hocquard por Marília Garcia*, livro da coleção Ciranda da Poesia, em que um poeta lê outro poeta, vemos Garcia comentando a respeito da obra de Hocquard:

[...] percebi que essa fuga [...] era algo inerente à sua escrita, que está sempre escapando, recomeçando, se descartando, utilizando ferramentas e figuras metodológicas para seu processo de montagem e desmontagem, uma poesia que escapa ou que fracassa, mas que, contudo, se faz poesia no trajeto, no percurso, no espaço; [...]. (GARCIA, 2020, p. 8-9)

Garcia refere-se a um comentário do próprio Hocquard, numa apresentação a respeito da literatura francesa contemporânea, o escritor recorda que, quando jovem, conversou com um poeta francês, que dizia gostar de seus livros, embora este poeta francês tivesse a impressão de que Hocquard ficava girando em torno de um tema que não abordava. Garcia, então, comenta sobre a leitura de um dos livros de Hocquard, no qual teve a mesma impressão. Todavia, a poeta passa a compreender o procedimento de Hocquard a partir do movimento, isto é, através do trajeto, da sua relação com o espaço. Tal dado faz-se relevante para pensarmos a noção de teste intrínseca à escrita de poemas, da qual partilha Garcia. Assim, recordamos que um percurso ou um trajeto físico, além de advir da presença corpórea, pode ser pensado como um índice.

Para Rosalind Krauss, o índice advém da presença física de um corpo. Em seu texto, “Notas sobre o índice”, além de trazer esse conceito, a autora busca articular a relação entre os pronomes pessoais “eu” e “tu”. De acordo com Krauss, através de uma leitura de Jakobson, só distinguimos o “eu”, a partir do momento, em que, quem fala, o pronuncia. Dessa forma, por ser um termo vazio, que só obtém sentido, através da presença ou de um ato performativo, o “eu” é considerado um índice, pois: “os índices baseiam seu significado em uma relação física com o referente” (KRAUSS, 2002, p. 212). De outro modo, Maurice Blanchot, no livro *O espaço literário*, fala a respeito do ato da escrita, como um ato performativo, através da noção de apreensão persecutória (BLANCHOT, 2011, p. 15). Para Blanchot, a mão que segura o lápis se vê impelida a fazê-lo. Todavia, a escrita aparece com a sombra da mão, isto é, a partir de uma indeterminação do próprio corpo da palavra. Visto que, ao se tornar palavra escrita, esta, por sua vez, também é uma sombra em relação a palavra sonora presente no mundo. Assim, a palavra literária é, então, um índice corpóreo. E, como indica Rosalind Krauss, no texto citado, a sombra de qualquer objeto, como um vestígio, é o índice daquele

objeto. Desse modo, com a leitura de Blanchot, e através de Krauss, perguntamo-nos: seria o poema um índice, na medida em que, a palavra que o compõe o é?

Todavia, por outro lado, parece-nos que, em Garcia, ao poema concerne mais um uso da linguagem em que uma palavra não alcança o referente ou o alcança precariamente. Dado que nos remete a um teste de poesia. Entretanto, um teste não se faz com base em um referente, um teste é, antes, um jogo entre índices, ou possibilidades de índices, isto é, aquilo que a palavra dar a ver a quem a vivencia, uma vez que ao expressar-se, através de uma palavra, efetua-se também uma relação de corporeidade. Assim, a palavra poética ou a palavra escrita é uma experiência inseparável dos processos vitais a cada um. Desse modo, ao pensarmos o índice, como a indicação da passagem de um corpo físico, compreendemos que esta ausência se faz presente por um fragmento da presença, e não seria disso que se trata uma letra ou mesmo uma palavra? Um fragmento de uma voz, uma parte corpórea de si, que adquire outros modos de ser no espaço textual. Ressaltamos, assim, que um índice é aquilo no qual o corpo esteve presente, conforme lembra-nos as investigações de Krauss acerca da fotografia.

Por outro lado, se para Deleuze e Guattari, escrever tem a ver com cartografar/traçar mapas através do vivido, notamos que, em Garcia, tal gesto acontece mediante a relação da escritora com a linguagem. Disso apreendemos que, se a matéria que sustenta o livro é múltipla, este, por sua vez, parece então atingir sua potência através do múltiplo. Assim, observamos um modo de escrita que está aberto às possibilidades de escuta das mais diversas, recolocando o virtual e as moléculas presentes no campo relacional – da escritora com o mundo – num intercâmbio ativo. De outro modo, e, seguindo essa direção, ao aproximarmos o pensamento de Rosalind Krauss da escrita literária, encontramos alguns estudos já em andamento acerca da literatura em campo expandido ou da literatura expandida. Entre esses estudos, está o de Florencia Garramuño, que desenvolve investigações acerca da inespecificidade do literário, a partir das questões suscitadas por Rosalind Krauss:

“(...) a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de explosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado” (COTA apud GARRAMUÑO, 2014, p. 21)

Desse modo, Garramuño se volta aos estudos dos desbordamentos propostos pelos textos literários contemporâneos. Compreendemos por desbordamentos as relações que tais

textos operam na linguagem, ao relacionarem com a literatura de fora, isto é, colocando em jogo outros modos de expressão através da escrita. Observamos que, com Marília Garcia, ocorre em mais de um momento tal relação. A leitura, como corpus de cada autor, também diz respeito aos movimentos afetivos. Com isso, se pensarmos na materialidade que antecede a escrita de um poema, encontraremos caminhos que indicam o procedimento de cada escritor. No caso de Marília Garcia, a autora nos dá alguns indícios da compreensão desses procedimentos em algumas de suas entrevistas. E, em outras vezes, o próprio procedimento faz-se presente no corpo do poema, como por exemplo em *Um teste de resistores*, ou mesmo em *Parque das ruínas*.

Assim, em “O poema no tubo de ensaio”, Marília Garcia apresenta uma voz questionadora dos aspectos da linguagem que compõem um poema. Além de expor o procedimento da escrita de um poema como um teste, Garcia opera nesse texto o mesmo procedimento que ela irá ampliar nos seus próximos livros, ao utilizar de um momento vivido, um teste oftalmológico ao qual foi submetida na polícia francesa, a autora traz ao corpo do texto o trecho lido durante o teste:

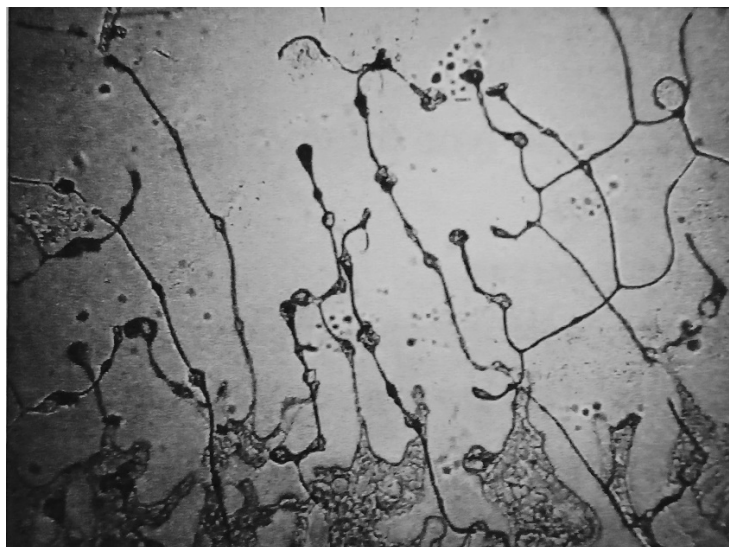
Prova, ensaio, experiência. Termos que se referem ao modo como passamos a conhecer os objetos. Pela *prova*, podemos ter certeza de que a coisa tem a qualidade que julgamos ter; pelo ensaio, vemos quais são suas qualidades; e, pela experiência, se ela é. [...] A experiência é relativa à existência, o ensaio ao uso, a prova aos atributos. Dizemos de um homem que ele é experimentado numa arte se ele a pratica há muito tempo; de uma arma se foi aprovada se ela aguentou determinada quantidade de pólvora; e que ensaiamos uma roupa se a usamos uma primeira vez para ver se caiu bem.” (DIDEROT, 1976, p. 288 apud GARCIA, 2016, p. 78)

Percebemos que, ao questionar a composição de um teste para a composição de um poema, a autora nos apresenta um pensamento que se dá com uma prática. Todavia, faz-se relevante retomar: compreendemos o pensamento como uma extensão corpórea. Pensamento, assim, como um agir do corpo, materialidade que se faz presente através da técnica, mas que não se submete ao agir desta. Antes, cria vias próprias, novas conexões, fluxos que a própria Garcia nomeará de mapas. É, assim, que, em *Parque das ruínas*, Garcia utiliza fotografias na composição dos poemas. A voz aparece como um duplo a partir do jogo semiótico. Há uma espécie de dizer e um mostrar que se dão ao mesmo tempo. Como quem deseja contar uma história e mostrar as partes que guardou consigo, o livro inicia com uma epígrafe, um poema acerca da obra da artista Rose-Lynn Fisher, a obra se chama “Topografia das lágrimas” e é composta por fotografias ampliadas de lágrimas em vários estados ao longo da vida:

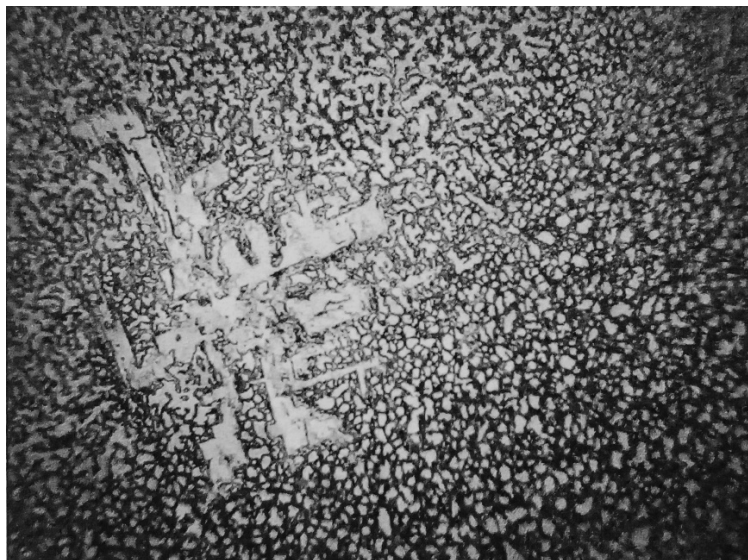
a artista americana rose-lynn fisher
fez uma série de fotos
que são como fotos aéreas:
terrenos plantações uma cartografia vista de cima
essas imagens poderiam ser uma espécie de
“atlas temporário” pois consistem em registrar
um pequeno instante na vida de uma lágrima
em “topografia das lágrimas”
a artista pegou uma lágrima colocou sobre uma lâmina
e deixou secar depois pôs a lâmina
em um microscópio para ver
fez isso com mais de 100 lágrimas
aumentando 100 ou 400x
e experimentou com lágrimas próprias e alheias
ela queria descobrir se as lágrimas de tristeza



teriam o mesmo desenho das lágrimas de alegria



das lágrimas de despedida das lágrimas de cebola



ou das lágrimas de um bebê ao nascer

são “atlas temporários”
que registram um instante da vida das lágrimas
rose-lynn fisher viu que as lágrimas
têm uma linguagem própria
para cada sentimento
o trabalho está no site
<http://rose-lynnfisher.com/tears.html>

essas imagens
que parecem feitas de longe
mostram algo que está muito muito
perto

tão perto

perto demais (GARCIA, 2018, p. 11-13)

O próprio poema traz as ferramentas necessárias para pensarmos o modo de escrita da autora. Ao descrever o processo da artista Rose-Lynn Fisher, encontramos, nesse poema, um gesto que se sobrepõe ao gesto de Garcia, uma vez que a autora trabalha, muitas vezes, com o extraordinário, o que parece estar em jogo é a descaracterização do uso comum da linguagem. Pensar em tais fotografias como uma cartografia, como sugere o poema, é pensar nesse registro temporário dos afetos, presentes em diversos suportes, inclusive nos poemas da autora. Com isso, é possível compreender que o poema em

questão traz um jogo de linguagem que dialoga não apenas com as imagens, bem como com a obra de Marília Garcia. Elementos como o distanciamento (as imagens parecem feitas de longe para dizer algo que está muito perto), a mudança nos desenhos conforme cada emoção/sentimento (lágrimas de tristeza, lágrimas de alegria, lágrimas de despedida, lágrimas de cebola, lágrimas de um bebê ao nascer) – repetição que é um dos recursos que Garcia utiliza em seus livros.

Além disso, tais fotografias compõem uma topografia – disciplina que estuda as variações na superfície da crosta terrestre. É pela superfície, dirá Deleuze, que encontramos o sentido do acontecimento. Assim, é também pela superfície, que encontramos a possibilidade da composição de um poema – entrecruzando linguagens e operações distintas. Se pensarmos com Deleuze e Guattari, a noção de multiplicidade, através de uma trama conceitual, atinge sua potência no conceito de rizoma. Para os autores, o rizoma é um conceito que trata do funcionamento do desejo ou, mais precisamente, do modo pelo qual o inconsciente opera.⁵ Tais dados são-nos relevantes uma vez que observamos o modo como Garcia desdobra a sua escrita, articulando outras formas de expressão em conjunto, muitas vezes, com outros escritores, artistas, pensadores.

⁵ DELEUZE, GUATTARI, 2002.

1.3 Poema múltiplo: linguagem em metamorfose

A crítica e pesquisadora argentina, Florência Garramuño, desenvolve estudos acerca dos limites, do ponto de vista comparatista, de textos contemporâneos. Partindo de autores como Rosalind Krauss, Jean-Luc Nancy, entre outros, a autora visa compreender a importância do campo expandido (ou campo ampliado) para os estudos comparatistas. Através de escritores contemporâneos brasileiros e argentinos, a pesquisadora desenvolve sua investigação partindo, em linhas gerais, da premissa da literatura como arte, e não como uma expressão fechada em si mesma. Para Garramuño, não há hierarquia diante da multiplicidade em que a expressão artística se dá, assim, a autora considera pouco profícuas as relações que se impõem a partir de sistemas literários previamente definidos. Desse modo, a autora sinaliza sua abordagem através de uma análise de textos que se vinculam a expressões de fora da literatura, dado que, de acordo Garramuño, faz-se importante para o estudo da literatura em um campo expandido:

"Lo que yo pretendo explorar por lo menos provisoriamente bajo el mote de literatura en un campo expansivo refiere, en cambio, a un tipo de literatura que ha incorporado dentro de su lenguaje y sus funciones una relación con otros discursos en la que "lo literario" mismo no es algo dado o construido sino más bien deconstruido o por lo menos puesto en cuestión." (GARRAMUÑO, 2012, p. 3)

Dessa forma, a autora volta-se à leitura de textos que partem de outros elementos, desvinculando-se da tradição que trabalha o literário como elemento indispensável aos textos literários. A autora traz um importante dado à nossa pesquisa, uma vez que Marília Garcia, como uma das escritoras citadas por Garramuño, parte em muitas vezes de elementos exteriores ao texto para compor os seus poemas/livros, questionando a própria noção de literário. Nessa perspectiva, Garramuño propõe uma abordagem que considera o movimento de construção do texto:

Lo que haría que, si de estudios comparados se trata, para apresar estas literaturas en un campo expansivo en sus múltiples conexiones no se debería "comparar" dos entidades diferentes en sus semejanzas o diferencias, sino transitar sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo, proponer conexiones conceptuales entre ellas. Si retengo la categoría de campo -por lo menos provisoriamente-, consciente de todas las críticas a las que podría ser sometida, es porque creo que es posible pensar a la literatura en un campo atravesado por fuerzas que lo descentran y que son esas fuerzas que lo descentran y perforan, también, esenciales a su definición. (GARRAMUÑO, 2012, p. 3)

Tal fala de Garramuño faz-se bastante relevante para a nossa pesquisa, pois ao trazer a noção de campo expandido para a literatura, a autora cria, assim como a crítica Marjorie Perloff, uma possibilidade de compreensão dos movimentos dos textos literários mais atuais. Todavia, de acordo com Garramuño, Perloff volta-se mais para o literário, e, Garramuño, por sua vez, desenvolve sua pesquisa considerando o não literário ou a desconstrução do literário em textos contemporâneos. Uma vez que o regime sígnico na era digital se modificou, pensar o texto literário para além ou aquém do conceito literário é uma possibilidade de alcançar as produções literárias atuais. Assim, para Garramuño, trata-se de criar um meio de se pensar a contingência de forças inerentes ao texto literário, uma vez que a palavra campo promove esse olhar para o vazio, espaço circundante da linguagem, com seus dinamismos, movimentos de velocidade e repouso:

La articulación de los textos con correos electrónicos, blogs, fotografías, discursos antropológicos -entre muchas otras variables-; o en el caso de la poesía, la puesta en tensión del límite del verso que puede incorporar a menudo todas esas otras variables referidas, cifra en esa heterogeneidad una voluntad de imbricar las prácticas literarias en la convivencia con la experiencia contemporánea. Para esa literatura, una lectura demasiado estrictamente “disciplinada” o disciplinaria poco parece poder captar. En ese campo expansivo también está la idea de una literatura que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él y ya no como esfera independiente y autónoma. Es sobre todo esta cuestión, aunque difícil de conceptualizar, el signo más evidente de un campo expansivo, porque demuestra una literatura que parece proponerse para sí funciones extrínsecas al propio campo disciplinario. (GARRAMUÑO, 2012, p. 45)

Podemos inferir, desse modo, que o estudo de Garramuño visa dar atenção aos aspectos mais recentes da poesia contemporânea, visto que o próprio movimento dos textos literários está imbricado em outros modos de expressão. A noção de campo expandido visa, assim, ampliar o modo de ler tais textos, pois, através do descentramento do literário, temos a construção de outras possibilidades de escrita: pois, ao alinhar o fazer literário ao fazer artístico, temos outros modos de leitura implicados em tais gestos. É desse modo que Garramuño recorda de Jean-Luc Nancy, ao pensar a expansividade presente na noção de campo. De acordo com o filósofo, a fractalidade da obra anuncia o acesso aberto a uma presença. Assim, segundo Nancy, a fractalidade, presente na arte contemporânea, diferencia-se em relação ao fragmento romântico:

Más que del fin ambiguo del fragmento se trata de su apertura. Se trata del acceso abierto a una presentación, a una venida en presencia -y através de esta venida-; de aquí que lo que está en juego ya no se deje mensurar o desmesurar ni por una cosmología, ni por una teogonía, ni por una antropogonía, es decir,

que aquello que hace “mundo” y “sentido” ya no se deja asignar en una presencia dada, consumada y “finita”, sino que se confunde con la venida, con lo in-finito de una venida en presencia, o de un e-venir.” (NANCY apud GARRAMUÑO, 2012, p. 49)

É importante notar que a abertura a qual Nancy se refere se dá no plano do sentido, pois tais textos, que se dão em um campo expandido, terão essa abertura a partir da relação presente no próprio procedimento textual. Se a materialidade da linguagem artística é da ordem do virtual, isso pressupõe uma abertura infinita e incessante às forças do mundo. Dessa maneira, pensar tal abertura com Nancy, é aproximar-se, mais intimamente, da linguagem que o texto presentifica. Além disso, interessa-nos que, pensar a fractalidade ou a presença de uma abertura na escrita literária, pressupõe que pensemos nos corpos que se dispõem a essa experiência de leitura/escrita ou quando escrever é ler, conforme nos sugere “O poema no tubo de ensaio”, presente em *Parque das ruínas*:

starobinski monta a etimologia da palavra ensaio:

ele diz que ensaio provém do latim clássico *exagium* = balança
ensaiar deriva de *exagiare* = pesar.
já a palavra exame designa a lingueta da balança
e consequentemente = pesagem exame controle
assim “o ensaio seria a pesagem exigente o exame atento”
nessas redes ele inclui também a palavra *enxame*:
ensaio seria uma balança para determinar o que deve ser pesado
testado mas também o *enxame* verbal liberado pela escrita
(GARCIA, 2018, p. 65)

Essa definição de ensaio parte de uma leitura de Garcia de um livro de Starobinski. Desse modo, ler uma obra: escrever sobre uma obra: inextricavelmente a experiência atravessa quem o faz, e, adquire corpo, novamente, na experiência de quem se abre à leitura. Assim, para Nancy, a leitura não é da ordem de uma decifrabilidade, antes, da ordem do toque enquanto tato, pois adquire a possibilidade de acessar o corpo. Sendo o tato: local, modal, fractal, isto é, singular e múltiplo a cada gesto de leitura/escrita.

Dessa maneira, em *Parque das ruínas*, há, além de tudo, uma abertura mais ampla ao gesto de ler. Ao lançar mão de imagens, fotografias ou registros de obras de artistas distintos, a poeta traça não apenas um mapa da passagem de seu corpo por lugares diversos, como também, coloca à disposição do leitor um emaranhado de signos que amplia a possibilidade de leitura do mais simples verso. Este recurso utilizado por Garcia e citado em “O poema no tubo de ensaio”, a partir do poema de Charles Bernstein, ressalta o caráter de pesquisa do trabalho da poeta. Pois, ao citar elementos como o tempo e a restrição, como importantes para a escrita do poema de Bernstein, Garcia também dá

pistas acerca do seu processo. Pensar no corpo, por exemplo, a partir de um lugar restrito, faz-nos lembrar de certas práticas da dança contemporânea, em que o movimento adquire consistência se realizado num espaço delimitado. Restrito também é o espaço do qual dispõe um livro, enquanto materialidade física, e é justamente por isso que o livro circunscreve o leitor às camadas intensivas de seu próprio corpo. O lugar e o tempo estão entrelaçados no gesto da leitura/escrita de diferentes modos.

Se com Garramuño, compreendemos o modo de escrita de Marília Garcia, através de um campo expandido, isso se deve, sobretudo, ao procedimento e aos processos presentes nos textos-poemas da autora. Compreender a importância desse movimento no cenário da literatura brasileira é, além de tudo, vislumbrar os caminhos possíveis da escrita contemporânea mais recente. Garcia opera através de uma prática movente, isto é, viva, pois indissociável de um pensamento acerca da linguagem. Se assinalarmos a noção de teste como procedimento, assim como a noção de mapa, em ambos os casos somos levados para fora da literatura enquanto apreensão do literário. Assim como, ao partirmos da noção de teste, investigada por Garcia, passamos necessariamente pela dimensão corpórea do escrever, bem como do ler. A noção de mapa nos encaminha a um movimento semelhante, a ponto de perguntarmos: ao fazer um teste se faz um mapa? Michel Serres, no livro intitulado *Atlas*, assinala as constantes mudanças as quais fomos/somos submetidos, no âmbito da comunicação, e dos meios de transporte. Serres destaca principalmente a qualidade virtual dessas trocas e o emaranhado resultante delas. Há uma dispersão inerente ao mundo contemporâneo. Com isso, através das reorganizações constantes dos espaços, o ser se expande e se reinventa. Assim, “el proprio espacio cambia e exige otros mapamundis”.

Por outro lado, de acordo com Eric Alliez, a respeito do virtual no pensamento de Gilles Deleuze, tema presente também em Michel Serres, toda multiplicidade se dá com elementos atuais e elementos virtuais. Essa premissa é relevante para nós, visto que o processo de criação de Marília Garcia envolve o pensamento em sua multiplicidade. Ao passo que, o virtual está presente em todo movimento criador, pois:

[n]ão há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. (ALLIEZ, 1996, p. 49)

E mais adiante: “O virtual nunca é independente das singularidades que o recortam e dividem-no no plano de imanência. Como mostrou Leibniz, a força é um virtual em curso

de atualização, tanto quanto o espaço no qual ela se desloca.” (ALLIEZ, 1996, p. 51), visto que a criação de mapas, bem como de todo ato do pensamento, ocorre a partir do contato com tais virtuais. Em outras palavras, toda expressão envolve uma organização e reorganização dos virtuais. Assim, quando Garcia propõe uma aproximação do ensaio para pensar a escrita do poema, a autora passa a criar através de um fluxo que altera tanto a forma do poema quanto a forma do ensaio. Tal processo pode ser observado também no uso do infraordinário, na transformação das vozes no corpo do poema, pois as imagens não se restringem ao nível dos objetos, antes, alcançam multiplicidades através dos virtuais. Dessa maneira, criar mapas implica numa abertura aos virtuais, e aos estágios que antecedem a atualização do objeto. Em outras palavras, a criação de mapas envolve uma corporeidade, isto é, a ativação da percepção corpórea através da leitura/relação com o espaço-tempo. Com isso, a respeito da composição de mapas, destacamos um trecho do livro *Mapas do encontro*, de Heloísa Neves, para a autora, pensar o encontro a partir da dimensão corpórea é produzir um mapa através da experiência:

“Um mapa somente pode ser construído em tempo real, por cada pessoa que está experienciando aquele momento, a qual passa imediatamente a fazer parte dele. “Se essas imagens têm a perspectiva deste corpo que sinto agora, então essas imagens estão em meu corpo – são minhas – e eu posso agir sobre o objeto que a causou.” (DAMÁSIO, 1999, p.236). “Enquanto olha essa página e vê estas palavras, querendo ou não, você sente, de maneira automática e ininterrupta, que é você quem está lendo. Não sou eu, nem outra pessoa qualquer. É você. Você sente que os objetos que está percebendo agora – o livro, a sala à sua volta, a rua vista da janela – estão sendo apreendidos de sua perspectiva, e que os pensamentos formados em sua mente são seus, e não de alguma outra pessoa. Você também sente que pode atuar na cena caso deseje – pode parar de ler, começar a refletir, levantar-se e sair para uma caminhada.” (DAMÁSIO, 1999, p.168 e 169). Nós temos consciência desse fenômeno mental que nos faz observador de qualquer coisa que estivermos olhando ou relacionando. Todo indivíduo está profundamente envolvido no processo de tomar conhecimento de sua própria existência. “O universo de conhecimento, de experiências, de percepções do ser humano não é passível de explicação a partir de uma perspectiva independente desse mesmo universo. Só podemos conhecer o conhecimento humano (experiências, percepções) a partir dele mesmo.” (MATURANA e VARELA, 2001, p.18)” (NEVES, 2010, p. 36)

Assim, um mapa está atrelado ao corpo, como lugar afetivo, às memórias de cada pessoa, uma vez que o pensamento é engendrado através de nossas vivências/experiências. E, conforme Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*, o pensamento se forma a partir de algo que nos atravessa e nos faz pensar. Quando Garcia questiona a escrita de um poema, pelo modo de escrita de um ensaio, como forma de pensamento, a autora passa a produzir um mapa do que é um ensaio, e, através de sua experiência, busca lembrar-se do que leu,

marcando regiões do seu próprio pensamento, ao compor “O poema no tubo de ensaio”. Então, se em Ferdinand Deligny, nós temos o percurso ou o caminho percorrido pelos autistas se repetindo, e, por vezes, se sobrepondo através das linhas que formam um mapa, em Garcia, o mapa é traçado através do percurso do pensamento, que escreve experimentando a possibilidade do poema, tal como Charles Bernstein, e outros escritores/poetas contemporâneos. Desse modo, Silvina Rodrigues Lopes, em seu texto *Literatura pelo direito ao atrito*, recorda questões concernentes à escrita através da experiência e seu fora:

[...] o fora do sistema igualitário. Independentemente de serem escritas em verso ou em prosa, as obras literárias enquanto modos da arte são inscrições de fala, são o tempo dessa fala que permanece, não como plenitude da recordação, nem como falta melancolicamente sentida. São pedaços de tempo que se dão como ritmo, anúncio de uma forma que nunca deixa de ser eminente pois permanece tempo (experiência temporal) no tempo e nunca fora deste. O ritmo, que não é da ordem do sujeito, mas da subjectivação ou subjectividade sem sujeito, definindo-se essencialmente como relação, preserva algo da mudez cognitiva da fala, o que impede que uma obra se converta em documento ou vestígio e se mantenha viva no seu poder de divergir, no seu movimento de fuga. Tal fuga não corresponde ao encantamento enquanto dissolução da experiência numa comunicação imediata. Pelo contrário, é experiência positiva de resistência à unidade, é diferenciação. (LOPES, 2012, p. 32-33)

Esse movimento de fuga, do qual recorda Silvina Rodrigues Lopes, possui um diálogo direto com a obra de Emmanuel Hocquard, com a qual Marília Garcia desenvolveu sua tese. Se, com o estruturalismo, evidenciou-se a correspondência entre o significante e o significado, no campo linguístico e, de outro modo, no psicanalítico, com a estruturação do inconsciente em linguagem, na vertente lacaniana. Por outro lado, vemos, no pós-estruturalismo, o declínio do sujeito, através da noção de subjetividade, que confere um entendimento outro à composição da identidade. Assim, observamos que o texto literário passa pelas transformações concernentes ao pensamento ocidental, pois a relação da experiência com a escrita se dá dentro das condições do tempo, porém, não se limita a tais condições, uma vez que se trata de relações que esgarçam a dialética entre sujeito e objeto. Logo, o poder de fuga presente nas obras de arte diz respeito ao movimento que escapa às categorias fenomenológicas, acentuando o caráter micropolítico do gesto: a dispersão e a fuga são elementos de um trabalho que não se fixa no tempo, pois são frutos de um devir. Vemos, assim, que Silvina Rodrigues Lopes nomeia esse trabalho de ritmo, isto é, aquilo que escapa à linguagem normativa e imprime um caráter singular à

linguagem literária. Tais dados nos fazem recordar da afirmação do tempo da experiência:

[n]em a literatura da modernidade, nem em particular a do século XX foram dominadas pela novidade. Quando lemos textos de Walter Benjamin sobre Baudelaire ou Proust, mas também sobre o dadaísmo e o surrealismo, damos conta da importância da existência de um pensamento que afirma o tempo da experiência negado pela história, e que, por conseguinte, vai contra a concepção de temporalidade que organiza a história literária. (LOPES, 2012, p. 31)

Desse modo, afirmar o tempo da experiência é realizar um movimento contrário ao movimento da história. Portanto, através da linguagem literária, não se busca conciliar as ideias de progresso e linearidade temporal encadeadas pela história. Uma vez que, afirmar o tempo da experiência, a partir do pensamento artístico, torna-se, antes, uma busca por uma outra percepção temporal, em que a linguagem, fruto dessa experiência, engendra outro tipo de relação, mais próxima do corpo enquanto corpus afetivo. Nesse sentido, o novo é percebido como um processo, no qual o diferente da própria experiência se repete – sempre de outro modo – pois é intrínseco a cada experiência, isto é, a cada corpo. Assim, pensar o fora da escrita literária, em tais condições, é compreender o movimento que a antecede e que, portanto, sendo anterior a esta, já está fora da literatura.

2 CORPO E LINGUAGEM: COMO PENSAR O POEMA?

Um livro existe apenas pelo fora e no fora.

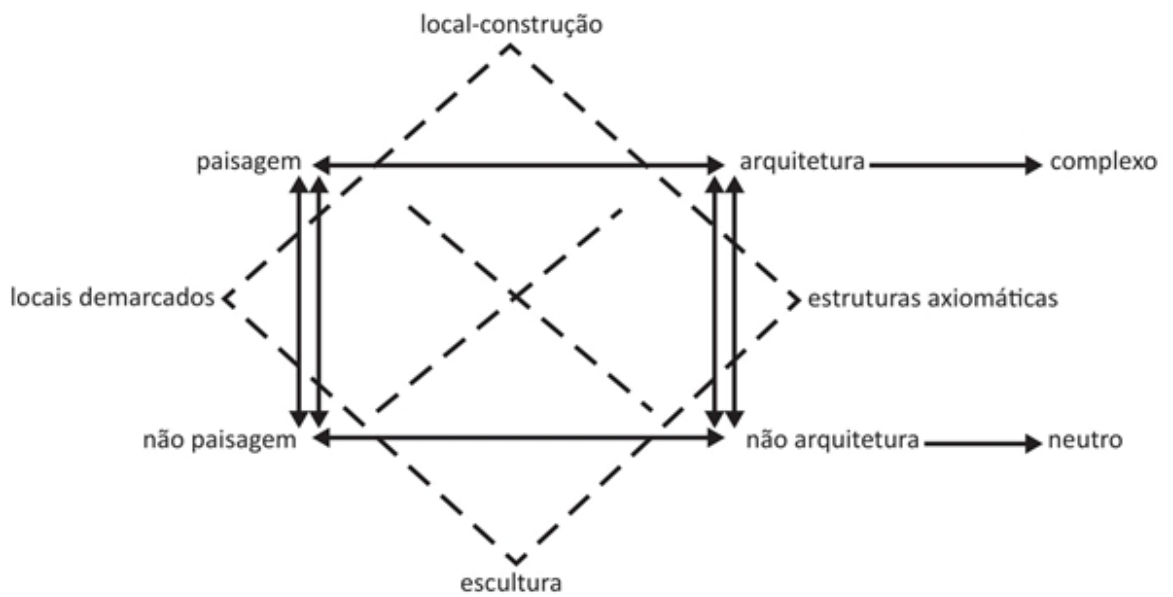
(Deleuze e Guattari, 2004, p. 11)

2.1 Corpo em movimento: o campo ampliado e os incorporais na arte contemporânea

No ensaio, intitulado “Sculpture in the Expanded Field”, Rosalind Krauss cita diversas obras consideradas esculturas e que, no entanto, possuem características que parecem implodir com a categoria presente no conceito de escultura: “Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável.” (KRAUSS, 1984, p. 129). Inicialmente, Krauss aponta que o uso elástico do termo escultura se dá a partir do historicismo, embora passe pela noção de vanguarda estética, tal uso se baseia numa ideia de evolução histórica das obras, isto é, baseia-se numa justificativa para que seja aceito o diferente e o incomum em tais obras. Essa discussão revela a capacidade de anular as singularidades, presente no discurso historicista. Embora saibamos que a categoria escultura foi elaborada a partir da história, para Rosalind Krauss, há que se investigar as condições que possibilitaram essa definição, e, posteriormente, a transformação do modo de se conceber a produção artística do modernismo para o pós-modernismo.

Em “Sculpture in the Expanded Field”, Krauss busca a estrutura do campo ampliado, tarefa que parte inicialmente de dois elementos: a paisagem e a arquitetura. Para Krauss, o campo ampliado se apresenta a partir de oposições entre os elementos, a saber: a paisagem e a não-paisagem, a arquitetura e a não-arquitetura. Tais oposições, de acordo com a autora, revelam o dinamismo presente no aspecto negativo da escultura, aspecto advindo de uma condição apresentada a partir do monumento moderno. Ademais, para uma melhor compreensão do campo ampliado, Krauss sinaliza que:

O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, “permissão” para pensar essas outras formas. Nosso diagrama é, por conseguinte, feito da seguinte maneira:



(KRAUSS, 1984, p. 134)

Embora a categoria escultura seja considerada um termo no diagrama, ao pensá-la como estrutura, Krauss indica um caráter fixo à categoria, ainda que esteja situada entre a “não paisagem” e a “não arquitetura”, o índice indefinido da localização do termo no diagrama não reduz o dado, isto é, a condição de fixidez que se apresenta. Se em Krauss, interessa a localização dos termos no diagrama, bem como as oposições que se destacam, temos um estudo que se baseia mais na estrutura que compõem os termos do que no funcionamento destes. Em outras palavras, ao buscar o lugar da escultura com a organização do campo ampliado, Krauss investiga o campo, através de uma abordagem estruturalista, por uma lógica que situa a escultura e a delimita. Conforme recorda Friques: “[n]o interior desta configuração, o termo ‘escultura’ perde a elasticidade do primeiro estudo e passa a ocupar apenas um lado do quadrado, definindo-se pelo par não-paisagem e não-arquitetura.” (FRIQUES, 2022, p. 1327). Friques refere-se ao livro *Caminhos da escultura Moderna*, no qual a autora ainda não havia estruturado o diagrama lógico.

Todavia, em linhas gerais, “Krauss enxerga uma ruptura histórica precisamente no fato de, no âmbito do pós-modernismo, a práxis artística não ser mais definida em relação a um determinado meio de expressão.” (FRIQUES, 2022, p. 1324). Assim, a discussão do campo ampliado e da não-especificidade na arte contemporânea apresenta pontos pertinentes para nossa pesquisa. Garcia, ao recorrer ao uso de fotografias e imagens diversas, na escrita dos poemas, amplia a noção de escrita literária, transformando, com o não-literário, a noção tradicional de poema. Desse modo, observamos que o campo

expandido em poesia diz respeito a um movimento para fora do sistema literário. Nesse sentido, notamos que, Florência Garramuño, ao utilizar do pensamento de Rosalind Krauss, no que diz respeito à noção de campo ampliado, sublinha o modo como a autora se vale de uma abordagem estruturalista para compor o ensaio “Sculpture in the Expanded Field”. Assim, embora, pautada no desejo de trazer o pós-estruturalismo francês para os Estados Unidos, a pesquisa teórica desenvolvida por Krauss possui uma base estruturalista.

Por outro lado, diferentemente de Krauss, Garramuño busca um pensamento dissociado da abordagem estrutural, uma vez que a ensaísta argentina se interessa pelo funcionamento, isto é, pelos modos que tensionam e engendram as forças constituintes da obra no espaço. A saber: a experiência como matéria de criação, o que, necessariamente, passa pela constituição de estados afetivos. Assim, notamos que, ao investigar escritores e alguns filósofos contemporâneos, Garramuño opera um movimento crítico através da própria trama conceitual, aproximando-se mais daquilo que a história do pensamento ocidental nomeia de pós-estruturalismo. Nessa perspectiva, Garramuño comenta como a literatura, tal como a arte contemporânea, passou por uma expansão de suas fronteiras:

También la literatura contemporánea participa de una intensa expansión de su campo o medio específico desde hace ya algunos años. Exploraciones literarias que establecen puntos de conexión y fuga entre ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como con el ensayo y lo documental — tal cual lo demuestran obras tan diversas como las de Mario Bellatin, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Diamela Eltit, Tamara Kamenszain o, para nombrar un reciente premio brasileño, Ó, de Nuno Ramos —, son cada vez más numerosas, y relacionan esa puesta en crisis del medio específico con toda una exploración de la sensibilidad en la que nociones de pertenencia, individualidad y especificidad son continuamente desplazadas. (GARRAMUÑO, 2012, p. 13)

Nesse sentido, podemos observar que a investigação da noção de campo ampliado, realizada por Garramuño, com a literatura contemporânea, diz respeito às conexões entre as linguagens, lançando proximidades com outros tipos de signos. Quando, para Krauss, os termos e suas localizações são importantes num diagrama, observamos uma leitura que não desenvolve o funcionamento destes, isto é, a possibilidade de recomposição da escultura de diversos modos no espaço. Já, para Garramuño, o mecanismo, isto é, o modo como tais elementos se intercomunicam em um texto literário adquire maior importância. Logo, a partir dessa fala de Garramuño, compreendemos que, a mudança nos limites da obra – que faz transbordar a noção de meio, enquanto um campo delimitado – está vinculada, sobretudo, à capacidade de percepção e abertura a outros modos de

sensibilidade do corpo humano, que fazem, por sua vez, transbordar a noção de especificidade na arte. Ora, nesse sentido, o corpo adquire destaque na compreensão da formação do campo ampliado, tanto com a escultura, como também, com o texto literário. Dessa maneira, compreendemos que a porosidade entre as fronteiras de cada disciplina, ou região da arte contemporânea, abre possibilidades de se pensar o corpo não apenas como um canal, como também uma espécie de lugar de encontro, lugar dos afetos, sendo corpo que afeta e é afetado, de modo que, se pensarmos através da perspectiva da criação artística, a expressão que parece reunir todas as demais é de ordem performativa e/ou corpórea.

Nessa direção, recordamos de uma fala de Jean-Luc Nancy, acerca do corpo, para o filósofo, o programa da modernidade era escrever o corpo através de pontos de significação: “[e]screver não acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo. Foi este – e sem dúvida que já não o é mais - um programa da modernidade.” (NANCY, 2000, p.10). Se, de acordo com Nancy, escrever é tocar a extremidade, perguntamo-nos: “Como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar?” (NANCY, 2000, p.11). Se significar compreende um movimento a partir das estruturas de significado e significante, tocar então se aproximaria de outro aspecto da linguagem? Interessa-nos observar, a partir de Gilles Deleuze, esse outro aspecto que se apresenta como da ordem do sentido, isto é, do incorporeal, portador de uma outra camada da linguagem, presente no contato entre os corpos, e que, todavia, escapa à presença destes.

Em *Lógica do Sentido*, Deleuze apresenta o caráter duplo de todo acontecimento. Em linhas gerais, cada acontecimento, ao ser efetuado, possui em si próprio uma contra-efetuação, isto é, uma camada de sentido, que se dá a partir de quem viveu tal acontecimento, e, outra camada impessoal. Em outras palavras, trata-se de uma abertura ao sentido provocada pelo próprio acontecimento, em que este solicita, de certo modo, um outro movimento. Esta contra-efetuação, ressalta Deleuze, é da ordem dos incorporais, e, portanto, da ordem da linguagem. Assim, lembramos que, para Nancy, “escrita não quer dizer mostrar ou demonstrar uma significação, mas indica um gesto para tocar no *sentido*” (NANCY, 2000, p. 18). Disso, compreendemos que corpo e linguagem são indissociáveis. Com isso, observarmos que a investigação, realizada por Nancy, coloca em jogo os movimentos que antecedem e que se dão ao mesmo tempo em que se escreve:

(ao escrever, eu produzo efeitos de sentido – posiciono a cabeça, tronco e membros – e assim afastamo-me dos corpos. Mas, *justamente*: isto é necessário, é necessária uma medida infinita, que trace continuamente essa distância, a excrição passa pela escrita – [...]) (NANCY, 2000, p. 20)

Jean-Luc Nancy foi um filósofo que orientou seu pensamento a partir de uma investigação do corpo e da escrita, de modo que o autor, no livro *Corpus*, propõe uma espécie de ontologia a partir do corpo. Notamos, além disso, que a presença da leitura de Nancy é recorrente em Garramuño. Quando Nancy pontua questões a respeito do sentido, diferentemente, da presença do significado na escrita, surge a noção de toque. O toque possui uma qualidade que evoca a presença física do corpo – se há o toque, há o ser tocado –, isto é, como se fosse da ordem do acontecimento: a ação se dá em seu duplo. Nesse caminho, Nancy evoca: “[a] escrita tem seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*. Tocar o corpo (ou antes tal e tal corpo singular) com o incorpóreo “do sentido”, e assim, *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do sentido um toque.” (NANCY, 2000, p. 11, grifos do autor). Para o filósofo, a escrita é da ordem do toque e não da ordem do significado, o que faz pensarmos no aspecto corpóreo do ato de escrever e, por sua vez, na produção de incorpóreo, com o qual o ato da escrita se relaciona: a produção do *incorpóreo tocante* – para usarmos uma terminologia do autor. Essa produção é uma espécie de paradoxo, que surge de uma vivência da escrita fora da linguagem comum, isto é, fora da língua cotidiana, uma vez que busca tocar o corpo a partir de um limite textual, sinalizado por um outro uso da linguagem.

Todavia, Nancy coloca em evidência que antes de se escrever ao corpo, isto é, mediante o toque, deve-se realizar a excrição do corpo. Tal gesto compreende o corpo fora do texto, conforme descreve o autor:

A excrição do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação fora-de-texto, como movimento mais próprio do seu texto: o texto mesmo abandonado, deixado no seu limite. Já não se trata de uma “queda”, já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar. Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha in-finita, o traço da própria escrita excrita, num rasto infindavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangência, contactos, intersecções, deslocações. (NANCY, 2000, p. 12)

Nancy investiga a relação direta que o corpo possui com a produção de sentido, e, portanto, com o ato de escrever. Assim, ao trazer a escrita ao limite do corpo, Nancy também poderia relacionar o gesto de escrever ao gesto de ler, uma vez que ambos se dão

no limiar do corpo. Escrever é produzir sentido, mas não necessariamente um sentido qualquer, antes, um sentido que se dê no limite do corpo, isto é, um sentido que alcance o limiar dos corpos, que toque os corpos, e que é, portanto, um *incorpóreo tocante*. Interessa-nos, sobretudo, a noção de excrição que emerge do pensamento de Nancy, pois se a inscrição pretende um lugar fixo, uma garantia topológica e geográfica, a excrição retira toda garantia, toda noção de lugar estabelecida *a priori*, e abre outros caminhos aos movimentos do corpo. Falar, então, em excrição é pensar no corpo para além de seu limite, isto é, pensar a linguagem para além do seu lugar corpóreo, normatizado e pré-estabelecido no próprio corpo, uma vez que de acordo com Nancy: “[a] significação é aquilo que impede por todo lado o espaçamento dos corpos.” (NANCY, 2000, p.22). Embora, este “para além” não situe um aspecto transcendente, pois o pensamento do corpo se dá através da imanência, isto é, com o traçado de um plano comum de relação entre os corpos.

Ao encontro da proposta de Garramuño, em sua leitura crítica acerca do campo ampliado na arte contemporânea, o pensamento de Nancy é fundamental, pois se pensarmos a excrição como um movimento que vai em direção ao limite do corpo, à sua borda, temos então um pensamento que, assim como na leitura operada por Garramuño, busca um outro entendimento às possibilidades do corpo, enquanto linguagem, bem como sua relação com o campo ampliado. Ao direcionar seus estudos a uma ontologia do corpo, Nancy questiona o corpo como um espaço de vida, embora a morte seja a questão que circunda a existência do corpo, é pela liberação de forças-pensamento que Nancy tensiona a possibilidade do espaçamento entre os corpos. Tal relação, de percepção do corpo enquanto espaço, é importante para o pensamento proposto por Garramuño. Uma vez que o que está em jogo, no limite do corpo, é o sentido, e, este, por sua vez, se dá através de um trabalho com a linguagem, uma das questões que une as demais questões seja a do campo ampliado ou a da existência do corpo enquanto ontologia e, portanto, num estudo refinado da própria relação da matéria com a vida, é o espaço em que transitam os corpos. Esse espaço, pelo qual nos comunicamos, pelo qual atravessamos as ruas, cidades, fronteiras, espaço que possibilita o ir ao encontro – espaço que também é afetivo – surge mediante o entendimento do que pode um corpo.

Ao recordarmos da questão “o que pode o corpo?”, presente na *Ética* de Spinoza, em que reverbera o poder do próprio corpo de afetar e de ser afetado, vamos a caminho de uma outra questão que surgiu no início desse trabalho: “como fazer o poema pensar?”, pergunta Marília Garcia em “O poema no tubo de ensaio”. Se em “o que pode o corpo?”,

temos uma relação do afeto em diversidades de modos e graus, em “como fazer o poema pensar?”, há uma correlação afetiva da autora para com a experiência de escrita do poema. Dessa perspectiva, a escrita, entendida como um afeto, se dá através de um encontro, que, nesse caso, aponta um caminho à pergunta de Garcia. Para Gilles Deleuze, no livro *Nietzsche e a filosofia*, o pensamento surge através de um encontro que força a pessoa a pensar. Tal encontro é considerado um embate entre os corpos, pois traz a marca da violência no próprio gesto do pensamento, caracterizando o pensar como uma ação. Nesse sentido, parece-nos que fazer o poema pensar é, através da linguagem, experimentar um estado de pensamento, isto é, algo que ative a linguagem, em outras palavras, um afeto.

Um dos elementos recorrentes na obra de Marília Garcia é o estado de deslocamento do corpo, presente na voz narrativa/voz dos poemas. Assim, em Marília Garcia, esse gesto – um corpo que escreve em deslocamento – faz ressoar o próprio movimento do sentido, através dos deslocamentos das palavras. Por outro lado, ao visitarmos o pensamento de Anne Cauquelin, em *Os incorporais na arte contemporânea*, encontramos a teoria estoica dos incorporais, o vazio e o lugar como entidades que poderiam caracterizar o surgimento do sentido. Recordamos, então, que no pensamento estoico, o vazio e o lugar são tipos de incorporais, contudo, o que os define é a presença ou ausência do corpo no espaço: “[é] chamado vazio um espaço que não contém corpo algum, mas que é capaz de contê-lo.” (CAUQUELIN, 2008, p. 31) E mais adiante, “[f]ora do mundo, se difunde o vazio infinito, que é o incorporeal; o incorporeal é aquilo que é capaz de conter corpos ou de não contê-los.” (CAUQUELIN, 2008, p. 31). Tais definições são importantes, pois a partir da presença do corpo, o vazio passa a ser um lugar. Em termos textuais, poderíamos pensar que um escritor/escritora escreve para fazer da linguagem um lugar, através do movimento de seu corpo, isto é, do modo como se ocupa ou não a linguagem. Desse modo, temos uma compreensão do espaço, a partir da passagem de um corpo, que faz do vazio um lugar com a presença corpórea.

No livro, *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*, Garramuño parte inicialmente de uma obra de Nuno Ramos, cujo título, Fruto estranho, a faz pensar acerca da multiplicidade presente nas obras de arte contemporâneas:

[f]rutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramento de origem, de gênero – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica

ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 5)

A inespecificidade, advinda do pós-modernismo, – ao passo que “Krauss define o pós-modernismo como um momento histórico no qual as categorias tradicionais da arte [...] entram em colapso.” (FRIQUES, 2022, p. 1329), – engendra outras relações do artista com a obra, de modo que o campo ampliado revela também um modo outro de relação, bem como de pensamento. Dessa forma, se traçamos um paralelo com o pensamento de Gilles Deleuze, a respeito dos incorporais, e com o pensamento de Anne Cauquelin, compreendemos que o campo ampliado poderia ser uma relação entre a linguagem expressada e os afetos de quem a expressa, o que produz, por sua vez, relações singulares com o sentido, presente no corpo do artista-escritor. A linguagem passa a ser fruto de um embate de forças em que, quem escreve, dá a ver a sua relação com o sentido, ou ainda, para pensarmos com Nancy, sua relação com o corpo, ou mais, precisamente, com o *sentido tocante*.

Além disso, Garramuño abraça a discussão acerca do conceito de fora implicada na inespecificidade do meio. O fora da linguagem específica apresenta-se também como uma força, isto é, um conjunto de forças, como os incorporais de cada corpo, ou como o sentido transitório, construído por um corpo em contato com outros corpos. Assim, dessa maneira, o campo ampliado é também um trabalho de linguagem, de conexão e agenciamento, uma tessitura que pode se multiplicar a partir do desejo do corpo do artista-escritor.

2.2 Corpo rizomático: mapa, ensaio, teste

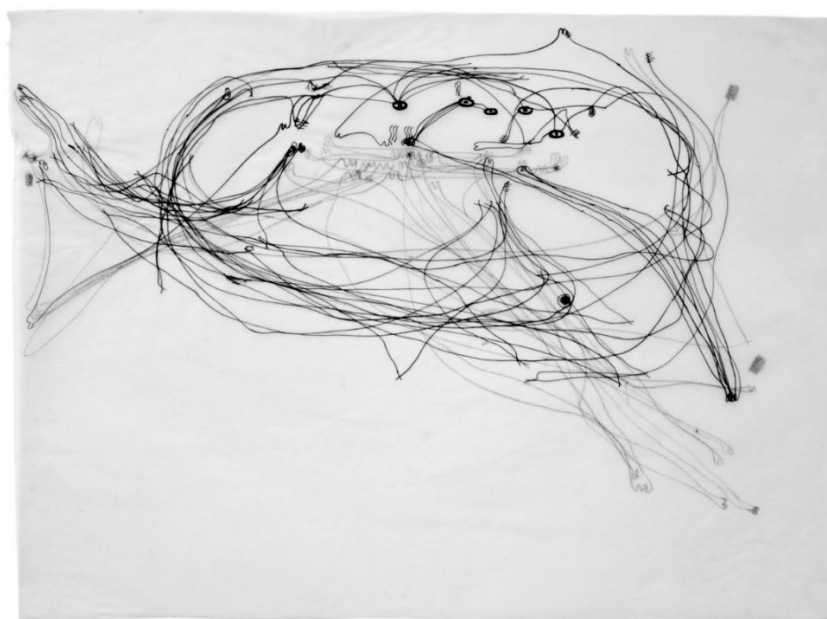
Em *Parque das ruínas*, ao falar sobre o trabalho de Rosalind Fisher, Marília Garcia descreve a condição de atlas temporário presente nos diversos tipos de lágrimas. Composto por fotografias, o trabalho de Fisher, além de ser uma espécie de registro cartográfico, pode ser pensado como índices transmitidos pelo corpo a cada contato com uma emoção ou substância (no caso das lágrimas de cebola) trata-se de índices afetivos. O que podemos depreender disso é que cada emoção possui um desenho diferente, ou seja, se expressa de modo específico. Assim, utilizamos esse modo de leitura da própria Garcia, acerca da obra de Fisher, para pensar o trabalho no livro *Parque das ruínas* como um atlas temporário, que se dá através de índices afetivos, mapeando a própria noção de poema. Desse modo, o trabalho de Garcia se faz a partir de outras materialidades, em que a linguagem dos poemas é múltipla, compondo-se ora por imagens materializadas no corpo do texto, ora por palavras que, por vezes, dialogam com tais imagens.

Com isso, através do movimento de escrita de Marília Garcia, buscamos pensar o campo expandido, estudado por Garramuño, próximo aos autores que pensam o corpo e sua relação com as linhas de força presentes no espaço. Tendo em vista a relação afetiva da instauração do campo ampliado, da perspectiva da criação artística, o conectamos, assim, com os movimentos do corpo, enquanto rizoma, diferentemente de uma fixidez espaço-temporal, operada por diagramas, estruturado em oposições, por exemplo. Dados que nos fazem associar o movimento da escrita de Marília Garcia àquele citado por Ferdinand Deligny, a respeito das crianças autistas. Nesse sentido, se houvesse um guia a estes movimentos, isto é, aos percursos-caminhadas das crianças autistas, presentes nos desenhos-mapas, este seria, então, da ordem dos afetos.

Assim, ao nos aproximarmos mais detidamente desses desenhos-mapas, observamos repetições de movimentos do mesmo gesto/percurso. Todavia, diferentemente do diagrama explicitado por Rosalind Krauss, nesses desenhos-mapas, o deslocamento ou a ação parte de um índice afetivo, que se dá através do encontro com o espaço, o que permite lermos o modo de um funcionamento específico para cada corpo, isto é, para cada criança que transita no mesmo lugar. De forma que, o que está em jogo em tais mapas são o modo de deslocamento das crianças autistas, bem como, o direcionamento dos olhares, ou seja, a atenção voltada ao espaço, demarcando, assim, índices afetivos singulares. Dessa maneira, por outro lado, temos índices afetivos também na composição dos poemas de Marília Garcia, embora a percepção se desloque para o

âmbito das palavras, o espaço está em jogo, e é a presença deste que marca a passagem da palavra à fotografia, e vice-versa. Cabe-nos ressaltar que, em ambos os movimentos, seja na composição dos desenhos-mapas, seja na composição dos poemas de Marília Garcia, colocamos em relevo o procedimento, isto é, o modo do movimento dos corpos, o que os afeta, sendo o próprio afeto um recurso do procedimento.

Observamos, sobretudo, que Deligny aciona a dimensão corpórea enquanto rede afetiva, visto que a ação é inerente ao afeto. Desse modo, podemos ler tais desenhos-mapas como índices dos afetos das crianças autistas:



(DELIGNY, 2018, p. 256)

O desenho compõe uma série de oito decalques, reproduzidos sem mapa de fundo. Sendo que:

O mapa de fundo esquematiza, em traços rápidos, a cozinha da “Casa Y” e seu mobiliário (mesa e banquinhos no alto; fogão e pia embaixo). A entrada do aposento está à esquerda. As linhas de errância são traçadas com nanquim em decalques superpostos ao mapa de fundo. Transcrevem os deslocamentos de três crianças autistas durante o preparo do pão. (DELIGNY, 2018, p. 254)

Recordamos então da noção de índice, abordada por Rosalind Krauss – se conectada aos percursos das crianças autistas – permite-nos compreender os desenhos-mapas como vestígios traçados pelos corpos. Todavia, se nos aproximarmos do pensamento de Silvina Rodrigues Lopes, para a ensaísta, um vestígio ainda é um traço estruturalista. Embora Krauss tenha influências do pós-estruturalismo francês, em seus textos apresenta-se mais uma abordagem estruturalista. Por outro lado, o modo como Deleuze e Guattari propõem

o entendimento da noção de mapa passa pelo conceito de desejo. Para compreendermos essa conceituação, faz-se importante notarmos o processo histórico do qual essa advém. Deleuze e Guattari se aproximam do pós-estruturalismo francês, pois vivenciam, a partir do pensamento filosófico, a dissolução do sujeito e o entendimento da multiplicidade inerente à formação das subjetividades. A passagem da definição de sujeito para a noção de subjetividade é, assim, uma inflexão que marca o pensamento na segunda metade do século XX na França. Assim, no caminho abordado por Garramuño, sobre o campo expandido na literatura contemporânea, encontramos, de modo indireto, o pensamento de Deleuze e Guattari, acerca da noção de rizoma:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade lingüística homogênea. A língua é, segundo uma fórmula de Weinreich, "uma realidade essencialmente heterogênea". (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15-16)

Nesse sentido, o rizoma age através do desejo, sendo a definição de desejo⁶ um conceito caro aos autores citados. Diferentemente da psicanálise tradicional, que via o desejo como falta, para Deleuze e Guattari, o desejo é produção de agenciamentos, dos mais diversos, em diferentes níveis. Assim, um rizoma é o modo de funcionamento do desejo, através de suas aberturas e caminhos traçados, refeitos, ou, para continuar na terminologia dos autores, movimentos que territorializam, noutras vezes, desterritorializam ou reterritorializam o próprio corpo. Ora, parece-nos relevante o modo como esse conceito de rizoma adensa a noção de campo ampliado pensada, num primeiro momento por Rosalind Krauss, e desenvolvida, posteriormente, por Florencia Garramuño, (a respeito da literatura contemporânea). Com isso, nessa direção, sobre a noção de campo ampliado, podemos observar que uma leitura, que se aproxima mais do funcionamento do corpo do/da artista-escriptor/a, trará uma nova percepção a essa noção, isto é, por torná-la mais móvel, concernente ao próprio movimento que a engendrou.

Poderíamos, então, pensar o corpo do/da artista-escriptor/a como um corpo que opera através de rizomas, todavia, esse modo de funcionamento do desejo ocorre em todos os âmbitos, do macro ao micropolítico. Dessa forma, o corpo rizomático é um

⁶ Cíntia Vieira da Silva possui uma pesquisa que privilegia o estudo do conceito de desejo em Deleuze e Guattari.

corpo que se faz através de inúmeros processos e, portanto, assemelha-se ao corpo do artista-escritor. Por esse caminho, Suely Rolnik irá pensar o desejo também como produção de subjetividades. Conforme Deleuze e Guattari, a respeito da composição do rizoma: “[u]ma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade).” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15). E, mais adiante, “[u]m agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 16). Observamos que, no pensamento acerca do rizoma, interessa aos autores o movimento, em que o desejo se produz e se multiplica. Tais modos de conexões estão presentes na elaboração de um livro, conforme cita os autores, um livro é menos da ordem de um sistema arbóreo, em que as conexões obedecem a uma verticalidade ou a um padrão linguístico, do que da ordem de um rizoma, em que este se conecta com diversas camadas de sentido, de diferentes maneiras:

[q]ualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 16)

Assim, através da variabilidade de conexões de diversas ordens apresentadas num rizoma, podemos pensá-lo em conjunto com o modo operante do campo ampliado pensado por Garramuño. Tal discussão também pode se apresentar como uma crítica, de certo modo, ao pensamento estruturalista, que propõe a organização dos elementos em diagramas, compostos por dicotomias e oposições, o que nos remete, outra vez, à imagem do diagrama elaborado por Rosalind Krauss. Por outro lado, o rizoma é composto pelo fluxo do desejo, que percorre os mais diversos materiais, conectando-os de diferentes maneiras, conforme a criança autista que faz sempre o mesmo trajeto, guiada pelo que se apresenta, num gesto afetivo com o espaço, encontrando aí seu modo de estar no mundo. O mesmo trajeto aqui traz um sentido de diferença, uma vez que a criança encontrou os índices afetivos que a fazem repeti-lo, diferentemente, de outros possíveis percursos. Desse modo, a repetição do gesto apresenta um território engendrado, um campo de forças que

se constrói a partir do andar por *aquela* espaço. Trata-se também, portanto, de um espaço afetivo.

Ora, por essa via, pensar os movimentos de escrita de Marília Garcia é, de algum modo, conectarmos à teia afetiva construída pela autora. Nesse sentido, aproximamos mais do pensamento de Deligny acerca dos desenhos-mapas produzidos a partir dos trajetos das crianças autistas. Se um corpo rizomático pode ser entendido como um corpo que se dá através de sua produção de rizomas, sendo o desejo a força propulsora desses movimentos, podemos compreender que o desejo participa do processo de escrita bem como de todo gesto que instaura um outro modo de ser no mundo, para lembrarmos do pensamento de Lapoujade em consonância com Etienne Souriau, no livro *As existências mínimas*. A pergunta que Etienne Souriau faz acerca da realidade dos seres, tanto na filosofia como na arte: “como tornar mais real aquilo que existe?”, remete-nos de algum modo à pergunta presente no texto “O poema no tubo de ensaio” de Marília Garcia: “como fazer o poema pensar?” E, mais adiante, Lapoujade afirma: “[d]e forma geral, os modos de existência são ocupações de espaços-tempos, contanto que fique claro que cada modo de existência cria o espaço-tempo que ocupa.” (LAPOUJADE, 2017, p. 20). Interessante observamos que, se por um lado, através da teoria dos incorporais, o vazio passa a ser um lugar, através do espaço ocupado por um corpo, por outro lado, esse dado – “cada modo de existência cria o espaço-tempo que ocupa” – torna o processo singular e imanente a cada modo de existência. Embora o pensamento de Souriau diz respeito ao modo constituinte dos seres, numa perspectiva filosófica, compreendemos que sua abordagem, através da filosofia da arte, permite-nos vislumbrar um encontro com a multiplicidade inerente ao campo ampliado, bem como ao modo de escrever poemas de Marília Garcia.

Dessa maneira, o que move nossa investigação se instala precisamente na relação com o afeto que Garcia, bem como as crianças autistas, distendem através do corpo no espaço. Tal relação apresenta-se para nós como uma abertura a forças que podem ser consideradas inauditas, pois variam de acordo com a capacidade de ser afetado de cada corpo. De modo que a passagem ou retorno da palavra à fotografia responde-nos como um dado técnico, mas também uma escolha afetiva no que concerne à escrita dos poemas. Ademais, cabe-nos mencionar que a presença do campo ampliado assinala uma leitura do potencial presente na escrita/arte contemporânea, que ao partirmos de um entendimento conceitual através do afeto, apresenta-se múltiplo, capaz de alargar o próprio conceito de

campo, visto que tais relações não condicionam efeitos, antes implicam numa abertura ao múltiplo concernente a cada contato.

De outro modo, cabe-nos compreender que, a partir de um estudo do funcionamento do campo ampliado, o próprio estatuto do autor, tão questionado durante o período moderno, passa a ser visto de modo mais difuso, conectado ao movimento do qual este faz parte. Assim, conforme lembra Luciana di Leone, em seu livro *Poesia e escolhas afetivas*, “o poema e a sua situação de publicação” (DI LEONE, 2014, p. 22) movimentam uma prática coletiva inserida no gesto de ler, escrever e editar poemas contemporaneamente, em que “o autor se dissemina, deixando de ser garantia do sentido e dono do escrito, deixando de apelar para uma “voz própria”, e articulando diferentes tempos, espaços e vozes de forma não hierárquica nem identificatória” (DI LEONE, 2014, p. 22-23). Tais gestos que se presentificam, através de uma coletividade, isto é, um modo de ler a partir de múltiplas formas, e um modo de escrever compreendido, através de uma diversidade de signos, são a prova de uma mudança na ordem do pensamento, e, mais precisamente, da diferença presente na arte contemporânea.

Tais questões, presentes também na chamada virada afetiva, movimento que assinala uma mudança na abordagem dos estudos literários e artísticos, situam-se através de uma outra compreensão do corpo na história do pensamento ocidental. Luciana di Leone nota que uma das figuras centrais que pontua essa questão na história do pensamento filosófico é Spinoza, quando este afirma o paralelismo entre espírito e corpo. Se na gênese da escrita, o que forma o escrito é o atrito da mão que tensiona um movimento sobre o papel, notamos aí o desdobrar de uma força que é afetada, de algum modo, por um desejo de expressão. Assim, parece que já no começo do gesto de escrever o que se presentifica é o desejo de escrever, isto é, o desejo através de um corpo que escreve e deixa-se afetar pelo próprio gesto.

Por outro lado, embora nessa mesma linha de pensamento, um corpo que ler também vivencia a dimensão afetiva do gesto, uma vez que se mobiliza através da linguagem do outro, e, assim, engendra a leitura através do seu próprio corpus afetivo. Se o gesto de escrever e o gesto de ler podem ser compreendidos através de um atrito ou de uma experiência do corpo-pensamento, suas relações, então, passam a operar através da multiplicidade inerente ao próprio corpo, consoante ao pensamento e à vivência afetiva de cada um. Dessa forma, a escrita e a leitura passam a ser movimentos singulares, criadores de novas percepções por situarem-se “entre dois – ou mais – corpos, pessoas, objetos, acontecimentos.” (DI LEONE, 2014, p. 18). Assim, “[p]ensar a transitividade da

palavra poética e pensar a relação entre escrita e leitura implicam pensar na capacidade de *afetar*” (DI LEONE, 2014, p. 19). Por essa linha, cabe salientar que o que torna um corpo rizomático é sua capacidade de conectar-se a outros corpos, sejam eles da ordem animal, vegetal, ou mesmo, cósmica.

Retomamos assim, que, para Deleuze e Guattari, um corpo se define pela sua capacidade de afetar e de ser afetado. Essa leitura, na esteira de Spinoza, indica-nos um modo de agir imanente à percepção de cada um. Pensar um corpo rizomático implica pensar um corpo que se propõe aberto a diversos tipos de experimentação. E, além disso, um corpo rizomático é aquele/a que se reorganiza a partir dos seus encontros. É nesse sentido que Deleuze e Guattari pensam a composição do livro enquanto matéria composta por uma expressão:

[u]m livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações.[...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. [...] É uma multiplicidade — mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído, quer dizer, quando é elevado ao estado de substantivo. [...] Qual é o corpo sem órgãos de um livro? Há vários, segundo a natureza das linhas consideradas, segundo seu teor ou sua densidade própria, segundo sua possibilidade de convergência sobre "um plano de consistência" que lhe assegura a seleção. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 16)

Para os autores, um livro constitui-se através de territórios afetivos. Assim, o movimento rizomático, efetuado pelo desejo, engendra agenciamentos, que transformam o múltiplo na própria matéria da criação. Tal entendimento define uma obra mais pelos seus fluxos e movimentos do que pela relação que a figura do autor teve outrora estabelecida como sujeito. Com isso, de modo amplo, podemos chegar à compreensão do texto como um espaço, isto é, como abertura a quem escreve. Na medida em que se desdobra numa relação entre o afeto e a palavra, destitui-se a palavra do lugar central, enquanto estrutura formativa, para então ganhar a qualidade de matéria afetiva.

Ora esse lugar da palavra, na história do pensamento moderno, adquire uma tonalidade de atrito com o pensamento anterior ao século XX, que propunha à palavra e à escrita literária um lugar demarcado, polarizado, e, conseqüentemente, categorizado. Nesse sentido, na medida em que estudamos o pensamento de Rosalind Krauss, mediado por Florencia Garramuño, somos levados a um entendimento outro da escrita literária. Entendimento este baseado nas exigências que a própria escrita contemporânea passou a

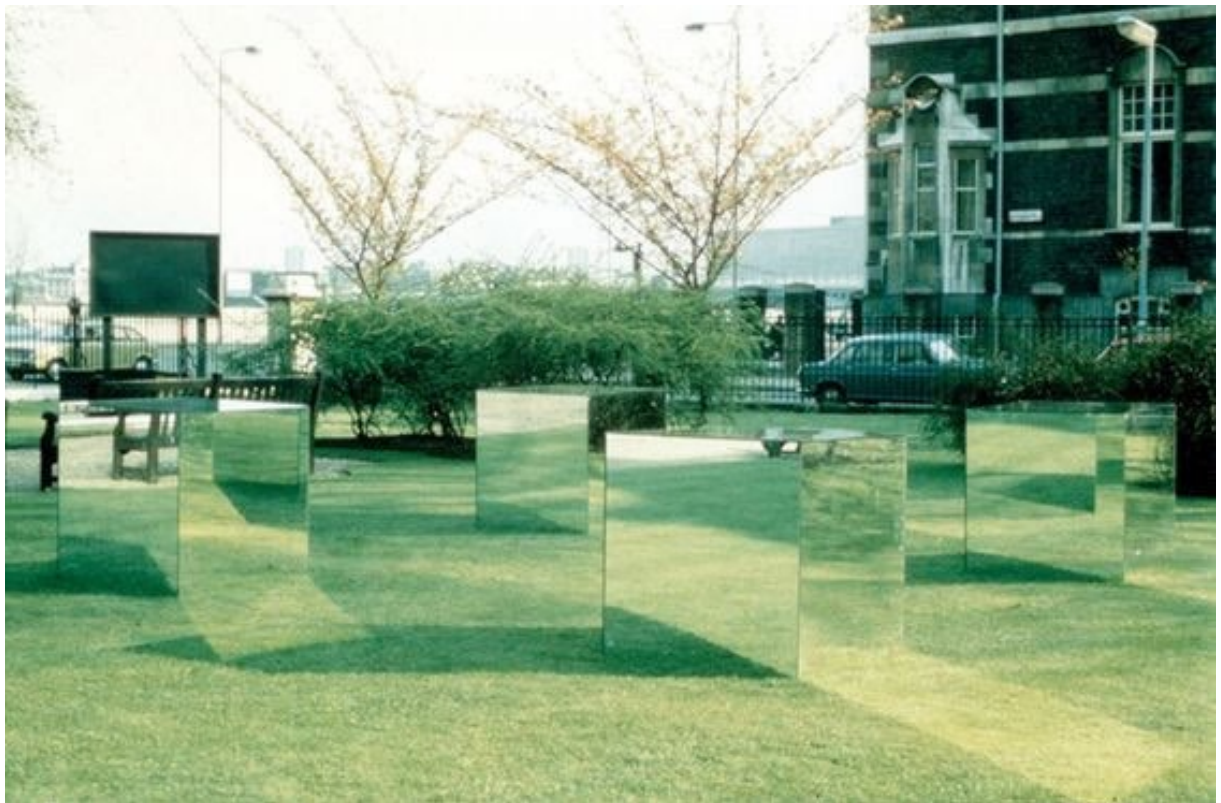
estabelecer e que dialogam de modo plural com um paralelismo afetivo, isto é, dado na relação entre corpo e pensamento e, portanto, às matérias que entrecruzam, se alternam, desierarquicamente e, assim, escapam à dinâmica de estrutura ou mesmo oposição.

2.3 O corpo do poema – as multiplicidades – o espaço das passagens

Notamos que o entendimento da linguagem como um espaço virtual, isto é, constituído por uma infinidade de forças, proposto por Maurice Blanchot, no livro *O espaço literário*, adensa questões pertinentes à nossa pesquisa. Para Blanchot, a palavra literária e, mais precisamente, a palavra poética advém de uma relação de crise do próprio sujeito. Esse estado de crise, bastante estudado por teóricos na segunda metade do século XX, seria, assim, a assinatura de uma mudança no estatuto da razão. A crise, palavra presente na constituição da palavra crítica, passa a ser o começo das problematizações que advém com o contemporâneo. A falência do pensamento cartesiano ou a falência da ideia de separabilidade entre corpo e pensamento é um dos ruídos iniciais decorrentes de um outro modo de relação com o mundo ou de outros mundos presentes na constituição do corpo-pensamento. Diante de certa caduquice nos modos de pensar, estar, e, portanto, relacionar, intervir ou ocupar espaços, engendram-se outros canais de expressão, combinatórias outras, através das mudanças já anunciadas pelo período moderno.

Assim, ao sondarmos a escrita de Marília Garcia e ao observamos, precisamente, uma diferença em seu modo de conceber o poema, a partir de relações semiótico-afetivas, recordamos de um texto da autora, acerca de poemas que se transformam em outros objetos, como aponta o próprio título do texto, publicado recentemente no blog da Companhia das Letras, “Quase-poesia-ou-ovni”⁷. Poderíamos ler, com uma maior proximidade, esse título que, através da escrita, engendra uma inflexão, assim como em outro momento recordou Blanchot, acerca da linguagem neutra. A união das palavras através do hífen, a presença de uma palavra-constelação, isto é, palavras que se apresentam semanticamente e sintaticamente unidas a outras partículas compondo uma palavra que engendra uma outra forma de sentido, uma aproximação a um certo silêncio, diria Blanchot, contra-efetuando a noção de “quase”, uma voz que impele a um ir mais adiante do sentido. “Quase-poesia-ou-ovni”, todo o invólucro que a palavra possui parece então se quebrar no “quase-poesia”. Curioso observarmos como o texto apresenta uma outra leitura acerca da noção de campo expandido ou campo ampliado de Rosalind Krauss. De imediato, chama-nos a atenção a imagem que compõe o artigo, uma fotografia de uma obra também presente no ensaio de Krauss, com a legenda: Robert Morris, *Sem título (Four Mirrored Cubes)*, 1965.

⁷ GARCIA, Ilustríssima, 2022.



E, assim, a autora começa com um relato acerca da sua percepção dos textos que estão nas fronteiras dos gêneros:

[s]empre me comoveram textos que caminham para as fronteiras dos gêneros: um romance feito de cartas; poemas que são diários ou notas ou falas; ensaios que são poemas; peças que são testes; tradução que é leitura... Na expressão espirituosa e certa de Christophe Hannah: *ovnis*, objetos verbais não identificados. (GARCIA, 2022, s/p.)

Garcia traça uma relação entre o termo campo expandido, extraído de Rosalind Krauss, e o termo poesia expandida, com o qual a autora propõe trabalhar em uma oficina-disciplina. Desse modo, pelo movimento de pesquisa, a partir de uma leitura do livro de Fábio Morais, *Escritaexpográfica*, Garcia encontra uma crítica, elaborada pelo artista, através de um estudo do termo expandido. De acordo com Morais, a história da palavra expandido advém do uso neocolonial, baseado na noção de território como um espaço delimitado, ao qual se propunha uma expansão para ampliar dispositivos de poder, concernentes a questões políticas e econômicas de domínio territorial:

[...] o artista traz uma discussão acerca do termo “expandido”, mostrando que a palavra está ligada a um contexto neocolonial (e a um debate cultural importado) e que foi trazida para o Brasil de forma acrítica, que naturalizou o ideal hiperneoliberal presente no termo: ideal de dominação violenta, de

conquista sem limite etc. A ideia de “expansão”, segundo ele, implica a existência de um território definido que precisa ser ampliado, como numa guerra. Ora, eu gostaria de pensar o poema justamente como aquilo que não se apreende, aquilo que escapa, que não tem essência nem território definido. O poema não buscaria se expandir, mas, ao contrário, é atravessado e tomado pelo mundo, está em deslocamento e transformação. Portanto, ele não poderia ser “expandido”, pois não tem um solo, território definido, estabelecido, nítido. (GARCIA, 2022, s/ p.)

Assim, a autora assinala outro uso do termo em poesia, uma vez que Garcia parte do pressuposto que ao falar de um poema não se refere a um território fixo, antes, a algo que é móvel, isto é, que é atravessado e atravessa diversas paisagens. Paisagens, no sentido virtual, enquanto forças constituintes dos signos, conforme Deleuze sugere em *Proust e os signos*, as paisagens são como índices do desejo (DELEUZE, 2003). Desse modo, compreender o poema como uma paisagem móvel que oscila, conforme os movimentos de leitura, é um dos pontos delineados pela nossa pesquisa.

Por outro lado, recordamos que um corpo que lê ou um corpo que escreve é um corpo rizomático, na medida em que se relaciona com o mundo através de um processo contínuo de conexões, que engendram outras expressões, a cada experiência. De modo que o poema, nas linguagens contemporâneas, adquire essa qualidade móvel ou, ao invés de um território fixo, o poema seria, antes, um lugar movediço em vias de ser mapeado.

Para além da diversidade semiótica que Marília Garcia oferece ao leitor em *Parque das ruínas*, compreendemos que o procedimento que acompanha a autora, em mais de um momento, se dá através do deslocamento. Sendo este, por sua vez, realizado de diferentes formas: seja através do deslocamento do sentido de uma palavra, no percurso do poema; seja através do deslocamento da palavra do outro, do lugar de origem, isto é, vozes advindas de outros textos; seja através de imagens presentificadas, fotografias de momentos distintos, obras de artistas plásticos, registros que compõem o que Garcia nomeia de mapas afetivos.

Dessa maneira, recordamos do trabalho de Leonardo Villa-Forte, acerca da apropriação na literatura contemporânea: *Escrever sem escrever*: literatura e apropriação no século XIX. No começo do ensaio, Villa-Forte pontua algumas questões concernentes ao objetivo de seu livro:

O gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa, mas não por meio de uma nova invenção, e sim pela reproposição ou reenquadramento pela seleção, edição e recontextualização. O texto como *ready-made*. A apropriação, a cópia e o deslocamento como métodos, como técnica e restrição, pelas quais se produzem um poema, um conto, um texto híbrido, arte

e literatura – um artefato ao qual é atribuído um nome de autor. (VILLA-FORTE, 2019, p. 19)

Sendo, assim, ao pensarmos no trabalho de Marília Garcia, encontramos procedimentos que se dão por cortes, justaposições, assim como deslocamentos, reedições, em que, ao modo de uma colcha de retalhos, temos um texto, no qual percebemos o modo singular do procedimento da autora, como uma espécie de assinatura. Todavia, essa assinatura não reside, propriamente, no uso do procedimento, mas num modo de organizar, isto é, de apresentar o texto, ou mais precisamente, no modo em que a autora “dar a ver” a presença do poema. No entanto, por outro lado, essa singularidade, que confere uma espécie de assinatura a alguns escritores, parece contradizer o objetivo do ensaio de Leonardo Villa-Forte, pois o que interessa à Villa-Forte é, justamente, o movimento pelo qual o procedimento evidencia uma mudança no estatuto do autor, conforme descreve o ensaísta, na definição de *sample*:

[s]amplear consiste basicamente em retirar ou copiar fragmentos de uma ou várias fontes e deslocá-los, reposicionando-os em determinado contexto diferente daquele de onde os fragmentos foram retirados. Ou seja, assemelha-se a um reaproveitamento, um segundo uso dado a certo material. Em literatura, o *sample* se aproxima do que pensamos como uma citação. Citar é ressaltar um fragmento, elevá-lo à frente do seu conjunto anterior, dar-lhe destaque e trazê-lo a uma nova situação. *Citare*, em latim, significa pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação. Quando citamos, ativamos palavras que antes dormiam. Mas há uma diferença crucial entre citação e gestos mais radicais de apropriação: a citação tradicional é feita quando o conteúdo copiado vem associado a um crédito, com a referência à fonte; já em gestos de apropriação pode ou não haver o esclarecimento quanto à origem. Ou seja, o gesto de apropriação varia, em alguns formatos a fonte pode ficar oculta. (VILLA-FORTE, 2019, p. 24)

Em Marília Garcia, encontramos acoplagens desses procedimentos, a autora utiliza desde a citação com a menção de outros autores no corpo do poema, assim como, o uso de imagens de diversas fontes, sem necessariamente mencionar a fonte ou a origem das obras. Portanto, notamos que a autora, além de colocar em questão a ideia de autoria presente na história da arte, também questiona como um poema produz pensamento, e esta questão, por sua vez, parece ser o ponto de partida para algumas experimentações propostas pela poeta. Retomamos o texto “O poema no tubo de ensaio”, que foi publicado no livro *Parque das ruínas*, com alguns ajustes novos, numa reorganização que enumerava pontos do texto como: testar o mundo, testar a memória, testar a vista, testar os resistores, testar a solidão, testar a etiqueta, testar o espaço, testar a poesia, esse último composto por essa parte:

[TESTAR A POESIA]

por fim, queria ler o poema “um teste de poesia”
do charles bernstein
mas vou desistir

que o leitor não desista
e possa ler a tradução do haroldo de campos:
<http://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>

esse poema foi feito a partir de uma carta que
charles bernstein recebeu de seu tradutor para o chinês
o chinês estava traduzinho os poemas de bernstein
e mandou uma carta cheia e perguntas em versos
e fez um poema
eu queria ler esse poema

mas vou desistir

porque já falei sobre ele outras vezes
já escrevi um poema a partir dele
[“uma partida com Hilary Kaplan”]
mas sobretudo porque quero ler outro poema-teste
do charles bernstein:
“o que faz um poema ser um poema?”

(GARCIA, 2018, p. 78)

Assim, a autora descreve a performance e cita, no corpo do poema, a proposição, que é outro poema, realizada por Bernstein: “[...] ele usa uma restrição de tempo para a leitura: 60 segundos / ele liga o cronômetro e lê o poema que segue abaixo [...]” (GARCIA, 2018, p. 80). Quando o cronômetro completa 60 segundos, após várias frases compostas com “não”, como: “não é a estrutura / não é a forma”, conclui-se que o que faz um poema ser um poema “*it’s the timing*”. Essa performance remete-nos a uma técnica de dança presente no pensamento de Rudolf Laban. O teórico propõe um entendimento do corpo através do espaço ocupado. Nesse sentido, a técnica de Laban propõe uma restrição espacial para que o dançarino experimente o conhecimento de cada parte do corpo e seu funcionamento conforme a direção espacial trabalhada. Trata-se, assim, de limitar o espaço e a direção do movimento. Mas em que isso dialoga com o poema de Charles Bernstein? Ao propor uma restrição no tempo, Bernstein cria um espaço para as palavras serem pronunciadas, tal espaço engendra uma maior intensidade na busca pela compreensão do que “faz um poema ser um poema”. Assim, ao afirmar que é o tempo, isto é, *o momento certo*, Bernstein também coloca em jogo a noção de teste, pois alcançar *o momento certo* pressupõe um treino/teste ou, para pensarmos em diálogo com a técnica

de Laban, pressupõe um conhecimento do poema através da experiência própria à escrita poética. Marília Garcia, por sua vez, chega ao fim do texto:

na balança de bernstein estava de um lado o parâmetro
(cronômetro marcando 60 segundos)
e de outro a lista do que compõe o poema

os pratos da sua balança se igualam no momento
em que o cronômetro alcança o limite
encerrando o teste do poema (GARCIA, 2018, p. 80)

No início do texto, Garcia recorda que desejava ler o poema “Um teste de poesia” de Bernstein, no entanto, por alguns motivos mencionados pela autora, Garcia decide ler este poema “O que faz um poema ser um poema?”, que também é considerado outro poema-teste do autor. Notamos que essa qualificação *poema-teste* se dá através de alguns aspectos presentes no poema de Bernstein, que vai além do plano semântico e do plano sintático, pois a linguagem do poema passa a ser, antes de tudo, experimental.

3 LEITURA: ESCRITA: CARTOGRAFIA

[...] A arte é ao mesmo tempo potência e ética.

(Toni Negri)

3.1 Modos de ler: palavra e imagem

Se no percurso histórico da arte no ocidente nós vimos o corpo subjugado ao campo do olhar, tal percurso também diz respeito a um modo de relação do pensamento com o corpo e suas potencialidades. A visão como parte corpórea conduzia a noção de julgamento ao invés da experiência que, mediante outras percepções, escaparia a tal campo de percepção. Assim, quando a leitura escapa a um dado regime de significação, escapa-se também de uma compreensão análoga a esse período, e por consequência, escapa à noção de significante, como a que vimos nos estudos saussurianos. Pois o regime signico, presente na formação de uma língua, diz respeito ao uso do significado para com um referente. Ainda que haja um pressuposto de aleatoriedade na formação de tais significados e referentes, conforme nos lembra os estudos linguísticos de Saussure, o que os une é a capacidade de representação que compõe a formação dos termos. Assim, falar e ouvir, escrever e ler, são ações encadeadas por modos de correspondências com a língua e os seus falantes.

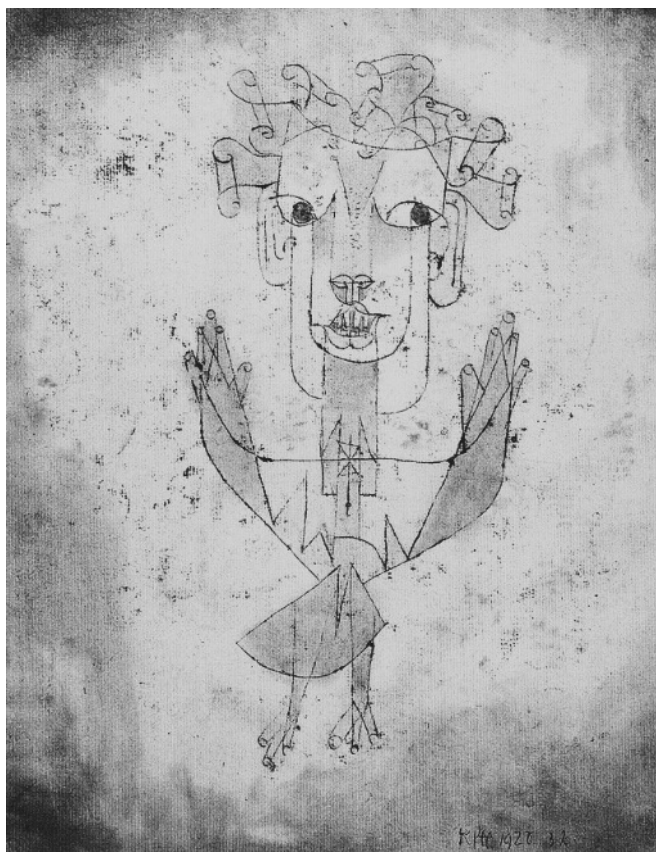
De outro modo, tais gestos, na poesia contemporânea, adquirem um tom de rasura ou desvio a tais formas que se correspondem. Vale dizer, então, que a operação de desvio, a um possível significante, é uma ação que permeia a escrita e a leitura de poemas contemporâneos. Não por acaso, em Marília Garcia, esse ato acontece em torno de procedimentos nomeados pela autora como teste, mapa, ou mesmo, no processo de um ensaio, como modo de escrita de um poema. Assim, testar uma língua é, então, possibilitar que as rasuras, ou mesmo erupções, engendrem um outro estado linguístico, que opere diferentemente da ótica do significado e significante, e possibilite, sobretudo, uma certa ventilação entre tais correspondentes linguísticos. Esse estado de aeralidade está presente na escrita de Marília Garcia de diferentes modos.

Para Nancy, a aeralidade (HUCHET, 2004) diz respeito ao contato do corpo com o mundo. Isto é, da sua ex-posição, ou, melhor, da ex-posição da sua singularidade que se dá a partir do mundo ou: em contato com este. Assim, escrever é uma tarefa que demarca esse ponto em que o corpo toca e é tocado pela linguagem. De modo que a excrição passa ser a escrita fora de si mesma, isto é, ex-crita ao mundo ou, ainda, em outras palavras, escrita que ex-crita (fora de si

mesma) passa ser a excrição do corpo, pois não se refere mais a um corpo, mas sim ao contato deste com o mundo, ou ainda à sua passagem de corpo para corpo ex-crito, isto é, fora das categorias que o tornam referente. Embora a terminologia nancyniana demonstre a complexidade do pensamento contemporâneo envolta do conceito de corpo, esta, por sua vez, também remete à própria síncope presente no ato da excrição. Isto é, quando o pensamento adentra a linguagem de tal modo que a língua sofre desvios ou sínopes, cortes, quando a própria palavra adquire vestígios do pensamento que a originou. Assim, para Nancy, a excrição é o ato do corpo que escreve, já fora dos sentidos comumente atribuídos às palavras, um corpo ex-crito, isto é advindo de um outro tipo de relação com a linguagem.

Por essa via, mas de outro modo, Terry Eagleton, no texto *Como ler literatura* (2019), sinaliza que “[o] erro mais comum dos estudantes de literatura é ir diretamente ao que diz o poema ou o romance, deixando de lado a maneira como se diz.” (EAGLETON, 2019, p. 12) E conclui: “[l]er desse modo é abandonar a literariedade da obra [...]” (EAGLETON, 2019, p. 12). Assim, para Eagleton importa observar os modos de leitura que estão interligados às formas de escrita presentes em cada gênero. No entanto, compreendemos que isso diz respeito mais à singularidade da escrita, que propriamente ao conteúdo que emerge de cada obra. Dessa maneira, notamos que a literariedade ainda se vincula mais a fatores externos que fazem uma obra ser considerada literária, como, por exemplo, os indícios que a categorizam em dado gênero. De outra forma, uma obra como a de Marília Garcia levanta sempre questões a respeito do modo de ler, visto que parece contrariar de antemão o conceito de literariedade.

Assim, a tese presente no livro de Leonardo Villa-Forte, *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, diz respeito também mais ao modo em que se escreve, do que propriamente ao conteúdo de tais escritas. Notamos que a atualidade de tais obras, como o livro *Como ler literatura*, considerado introdutório pelo próprio Eagleton (o que não reduz sua importância a título de pesquisa), e a obra de Villa-Forte demonstram que a crítica contemporânea está cada vez mais próxima de uma compreensão da literatura como cruzamento de forças que propriamente imposição de formas. A isso, Eagleton indica a necessidade de se propor leituras que estejam de acordo com tais modos de escrita. Para tanto, a suspeita ou o olhar crítico do leitor é imprescindível, visto que a leitura não deveria se assentar em certezas, antes, ao aproximar do pensamento



(GARCIA, 2018, p. 49)

A presença do tempo, em Garcia, adquire uma importância específica. Os trabalhos da autora ao se relacionarem com a noção de mapa e percurso, por exemplo, situam de modo direto a importância do tempo e, por conseguinte, do espaço. Parece, assim, que o espaço do poema é aquele em que o tempo se dá de forma cíclica, isto é, o espaço da memória, em que a autora alinha e reorganiza uma multiplicidade de fragmentos. Vale, portanto, lembrar a referência direta, que temos a partir desse poema, com a imagem de Paul Klee, a uma fala de Walter Benjamin, presente em *O Anjo da história*:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2012, p. 17)

Marília Garcia, por sua vez, na condição de autora, que olha o espaço ao redor do seu corpo, trabalha através da linguagem numa reorganização do caos que a circunda. Enquanto brasileira, ver a universidade em que se formou em crise, entre outros enfrentamentos pelos quais passavam e ainda passam o Rio de Janeiro, sua cidade natal. Compreende-se, assim, que embora Marília Garcia não cite Walter Benjamin em seu livro, há uma relação direta com o autor quando esta utiliza-se da imagem desse desenho de Paul Klee para o poema “Parque das ruínas”. Poderíamos nomear de coincidência tais encontros e relações? Importa, contudo, observar a relação que Benjamin traça nesse excerto, o autor menciona o modo como as ruínas crescem até o céu, uma imagem aterrorizante, que traz também os rastros do momento em que o autor viveu, no pós-guerra. Marília Garcia, por sua vez, indaga como aquele momento em que ela foi até uma exposição do Debret no Museu Chácara do Céu a levou ao Museu Parque das ruínas (GARCIA, 2018, p. 15) .

É possível percebermos que a palavra ruína, ao remeter a algumas condições contemporâneas próximas da autora, ocasiona uma certa perplexidade por parte desta, dado que nos remete ao pensamento de Deleuze, acerca do pensamento filosófico. Para o autor, numa leitura de Nietzsche, o pensamento se produz a partir de uma violência que o força a pensar. Deleuze considera que existe mais de um modo de pensamento, e que eles podem se manifestar através da arte, da ciência, além do próprio pensamento filosófico. O que os diferencia são os modos de operação e as ferramentas que estes dispõem para pensar. No caso da arte, recordemos que Deleuze nota que o artista ou mesmo o escritor dispõe de perceptos e afectos, conceitos que atualizam o modo de criação artística no território deleuzo-guattariano.

Todavia, o que aparentemente se desdobra é o fato de que o contemporâneo e o pós-moderno são categorizações de um período em que a crise parece ser a única baliza ou termômetro das expressões que daí se seguem. Para Giorgio Agamben na conferência “O que é o contemporâneo?” (AGAMBEN, p.), o indivíduo torna-se contemporâneo na medida em que se distancia do presente para poder olhá-lo sobre outra perspectiva. Ora, não parece que é exatamente isso que opera Garcia em seu *Parque das ruínas*? Pois, ao pensar o seu trajeto do Museu Chácara do Céu ao Museu Parque das ruínas a autora parece investigar não apenas a diferença semântica entre as palavras, como também a relação dessas palavras com os diversos acontecimentos contemporâneos àquele momento. Assim,

compreendemos que *Parque das ruínas* nasce das inquietações de Garcia – que a torna contemporânea – no percurso entre lugares distintos: desde um texto que surge da residência da autora na França a um texto que é uma encomenda para uma conferência em uma universidade.

Por outro lado, notamos que a crise é um elemento que participa dos poemas de duas formas. Num primeiro momento, a nível de conteúdo, isto é, àquilo que os poemas expõem e num segundo momento, sobretudo, na própria forma do poema, que, numa relação com a linguagem ampliada, desvela a condição de crise de quem o escreve. Desse modo, a partir de algum pensamento que vem de fora, seja a constatação da própria crise do sujeito que escreve, seja a condição contemporânea ao momento da escrita, algo sobrevém à forma do poema, a qual passa a ser criticada e posta em crise. Conforme nota Célia Pedrosa:

[...] a valorização do estado de crise é mesmo o fundamento da poesia moderna e implica, ao contrário, a necessidade de pensar a relação inextricável entre presença e ausência, estabilidade e instabilidade, efetividade e incerteza como constituintes de toda forma – no verso, no poema, na experiência de subjetivação através deles performada. Em outras palavras, pensar toda forma como acontecimento da crise, habitada pelas forças desestabilizantes do informe, na contracorrente da polarização entre forma e força. (PEDROSA, 2015, p. 324)

Assim, relembremos do ensaio de Mallarmé, intitulado Crise de versos. O poeta observou que havia algo que precedia o verso, isto é, o ritmo. Para Mallarmé, o ritmo participa de todo poema. Dessa maneira, ao lermos um ensaio de Marcos Siscar acerca desse texto do poeta francês, notamos que a crise se instala particularmente devido a uma relação com a linguagem que excede o uso comum e, assim, faz da linguagem um lugar vazio, em que – como mostrará o próprio Siscar em sua obra – o silêncio ressoará (MALUFE). Por esse caminho, nas palavras de Marcos Siscar:

[o] sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno. A poesia está em crise; de certo modo continua em crise. Para que poesia, afinal, ‘em tempos de pobreza’? Creio que a pergunta não é uma questão entre outras, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde o século XIX pelo menos, incluindo aí até mesmo as eufóricas vanguardas do século XX, que precisaram antes de mais nada estabelecer um clima de ruína na cultura para poder justificar a necessidade de transformação. (SISCAR, 2010, p. 32 apud MALUFE, 2012, p. 2)

Siscar associa a relação da escrita poética como uma relação que advém de uma crise. Essa relação de ruptura com a linguagem dita comum foi pensada também

por Maurice Blanchot. Nesse caminho, Célia Pedrosa comenta essa relação da crise presente no pensamento de Mallarmé:

Como se vê, a forte presença de Mallarmé no discurso filosófico implica uma opção por pensar a modernidade e a contemporaneidade como lugares mesmo de um movimento indisciplinado de expansão e crise da coesão cronológica da temporalidade, bem como da coesão do discurso poético e da subjetivação nele performada e, ainda, dos modos de neles pensar a relação entre empenho de singularidade e de comunidade. A esse respeito, é bem sugestivo constatar que, no ensaio citado, Rancière atribui à contemporaneidade de Rimbaud um entrelugar anacrônico, desajustado, entre uma velha e uma nova história; e que desajuste semelhante seja identificado por Giorgio Agamben (2011) como chave da modernidade radical de Mallarmé. (PEDROSA, 2015, p. 325)

Além disso, Pedrosa nota que o modo de composição da escrita poética, ao buscar o endereçamento, a um destinatário desconhecido, impõe-se um estado de crise, ao gesto da escrita. Assim, nessa direção, para Didi-Huberman, a partir de Walter Benjamin, uma imagem crítica não nasce da ideia da razão abstrata ou da “fonte” da razão arquertipal:

Nem ideia, nem “fonte” – mas “um turbilhão no rio”. Longe da fonte, bem mais próxima de nós que imaginamos, na imanência do próprio devir – e por isso ela é dita pertencer à história, e não mais à metafísica –, a origem surge diante de nós como um *sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p 171, grifos do autor).

O que Didi-Huberman coloca em causa é o modo como nasce uma imagem crítica. De acordo com o autor, esta não advém de uma razão, tal como a concebeu o cartesianismo, por exemplo, antes, advém de um fluxo, que se pode chamar de histórico, na medida em que um corpo se relaciona com outros corpos em um certo tempo e espaço delimitados. Embora este fluxo possa ser concebido a partir da história, este, por sua vez, não se fixa nesta, pelo contrário, escapa-se da história na medida em que projeta outras forças no tempo.

Já, por outro lado, Garramuño indica que a crise se vincula, principalmente, ao conceito de literário:

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, p. 32)

Essa crise, presente na literatura contemporânea, parece também estar presente na noção de expansão, visto que a palavra expansão ainda parece trazer o teor semântico vinculado a um movimento de conquista e alargamento territorial tão presente durante as navegações marítimas, como salienta o artista . Assim, no contexto neoliberal, o termo ainda se baseia em tais fatos históricos para o seu uso. Nesse sentido, uma vez que, apresenta-se pouco prolífico chamar de expansão o movimento operado por Garcia, passamos a pensar os movimentos operados pela autora como transformações na escrita do poema, visto que a autora afirma esse lugar de mutação presente em sua poesia.

3.2 Para onde levam as linhas do poema ou: desejo-caminhante: ler é ir ao encontro

[...] ler é meio que puxar fios.

Ana Cristina Cesar

Gostaríamos de sublinhar o modo como Marília Garcia compreende a linguagem do poema e passa, através desta, para o uso de procedimentos que questionam a linguagem poética. Trata-se, então de uma compreensão similar àquela citada por Dias-Pino a respeito do poema-processo: a linguagem, enquanto abordagem, se diferencia da língua, enquanto sistema. Logo, estabelecer uma pesquisa poética, isto é, da ordem da escrita de poemas, através de uma pesquisa da linguagem, é, de certo modo, dialogar com aspectos que estão fora da literatura – estabelecida a partir de um sistema linguístico ou que se reduz às particularidades, tão difusas, do literário.

Dessa maneira, por outro lado, para frisarmos o aspecto não-literário de tais poemas de Garcia, isto é, não vinculados a uma estrutura sistematicamente literária, recordamos do ponto de vista filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a respeito do desejo. Se entendemos a linha de um poema como a linha de um mapa e, se o que guia um poema é o desejo, estamos falando, assim, de uma operação cartográfica – tal qual uma fala de Victor Hering (HERING, 2012). Logo a linha do poema é uma linha desejante. Assim, lembramo-nos da fala de René Char: “[o] poema é o amor realizado do desejo que permanece desejo” (BLANCHOT, 2010, p. 29), com a qual podemos observar que o desejo não se esgota. Antes, ao contrário: no poema, o desejo atinge um estado que, pelo raciocínio de Char, é sempre germinativo, preche de sentidos e, por isso, intensivamente vivo.

Então, por essa via, de acordo com Heloísa Neves, no ensaio intitulado “Mapas”, Gilles Deleuze busca no conceito de mapa “mais o movimento de um fenômeno em processo do que o resultado final” (NEVES, 2008, p. 2). Tal afirmação é relevante para nós, pois o modo como o sentido se faz nos poemas de Marília Garcia, não delimita um resultado, mas, ao invés disso, opera-se no trânsito do percurso, ocorrendo no fluxo das linhas. Com esse dado, é interessante observarmos que, para Deleuze “pensar não é representar”. Assim, encontramos nesses poemas um pensamento que se faz através das sobreposições de sentidos, com as quais notamos que o procedimento de Marília Garcia não se dá apenas com a repetição das linhas/versos, como também com a alternância do

uso de certas palavras ou o deslocamento destas, a partir do uso de imagens. Desse modo, ao efetuar a troca, o corte das linhas/versos, ao inserir imagens, em mais de um momento, a autora engendra uma espécie de dança que dá à palavra, em repetidas vezes, uma corporalidade, que ora sim, ora não, parecem possuir uma autonomia.

Se, por um lado, autores como Deleuze e Guattari veem a interpretação como um processo que restringe o jogo simbólico entre o texto e o leitor, por outro lado, os autores se baseiam em estudos da linguagem como espaço experimental. Ora, é justamente esse movimento experimental que compôs, por exemplo, a vanguarda do poema-processo, o que nos remete a uma fala de Moacyr Cirne:

[a] poesia não poderia ficar presa ao jogo fácil das palavras, que puxam palavras – associações paranomásticas que não mais funcionam –, nem a falsa engenharia estrutural / que termina na mais pura esterilidade. A crise da poesia é simplesmente a crise da palavra (no poema). (CIRNE, 1968, s/ p. apud FERNANDES, 2019, p. 360)

Além disso, Cirne questiona: “[p]or que o poema-processo não é do domínio das artes plásticas, embora esteja realmente / bem próximo? Além da voltagem semântica que caracteriza quase todos os nossos poemas, um problema mais importante se apresenta: as direções de leitura.” (CIRNE, 1968, s/ p. apud FERNANDES, 2019, p. 360).

Tais dados encaminham-nos para o pensamento estoico, no que diz respeito a uma leitura da linguagem através dos incorporais. Por esse caminho, Anne Cauquelin no livro, *Frequentar os incorporais* (2008), indica-nos o modo como a palavra torna-se um corpo, ao se relacionar com os objetos, e, também, por serem objetos sonoros capazes de ferir o ar, de tal modo que corresponde ao mesmo conceito de corpo que se desloca no espaço. Assim, quando a palavra é compreendida como um corpo, em sua materialidade estrutural, no que diz respeito ao significante e ao significado, há uma imagem como representação. Por outro lado, Anne Cauquelin, a partir de uma leitura do pensamento estoico, indica-nos o modo como há, entre a palavra e o objeto, um intervalo e que, justamente, nesse intervalo entre os corpos – entre palavra e objeto – reside os incorporais, sendo este intervalo, portanto, o sentido que produzimos na leitura, ou no encontro com tais corpos/palavras.

Desse modo, voltamo-nos, assim, para o sentido como uma vibração, talvez como um índice de uma imagem sem representação, como o que pode ser produzido através das palavras, no espaço entre os corpos. Com isso, o sentido – ou a possibilidade de criação de sentidos a partir da leitura de um poema – é da ordem da potência de cada encontro entre os corpos. Tais aspectos vão ao encontro do pensamento de Deleuze, uma vez que o

autor dedicou parte de seu trabalho ao estudo do pensamento estoico⁸, assim, de acordo com o filósofo:

[...] o sentido é a quarta dimensão da proposição. Os estoicos a descobriram com o acontecimento: o sentido é o expresso da proposição, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição”. (DELEUZE, 1969, p.30)

Nessa ordem, o sentido é um modo da linguagem que se apresenta tal qual um incorporal, isto é, uma matéria que se dá através do uso de signos/proposições, assim, o sentido *expressa* o acontecimento na/da linguagem de forma intensiva, inerente ao encontro entre os corpos.

Ao compreendermos que a escrita de um poema, para Garcia, envolve, por vezes, o movimento tal qual a composição de um mapa, compreendemos também a importância que a leitura adquire no processo de escrita da autora. Para Barthes, a escrita é também um modo de leitura. Todavia, a problematização que o autor propõe acerca dessa premissa parte à contrapelo do modo como a história da crítica literária se estabeleceu, principalmente, durante o período nomeado de estruturalista. Se a forma como o texto literário é compreendido, tradicionalmente pela crítica, parte, na maioria dos casos, de quem o escreveu, ou das influências presentes em tais escritas, nota-se, com Barthes, por

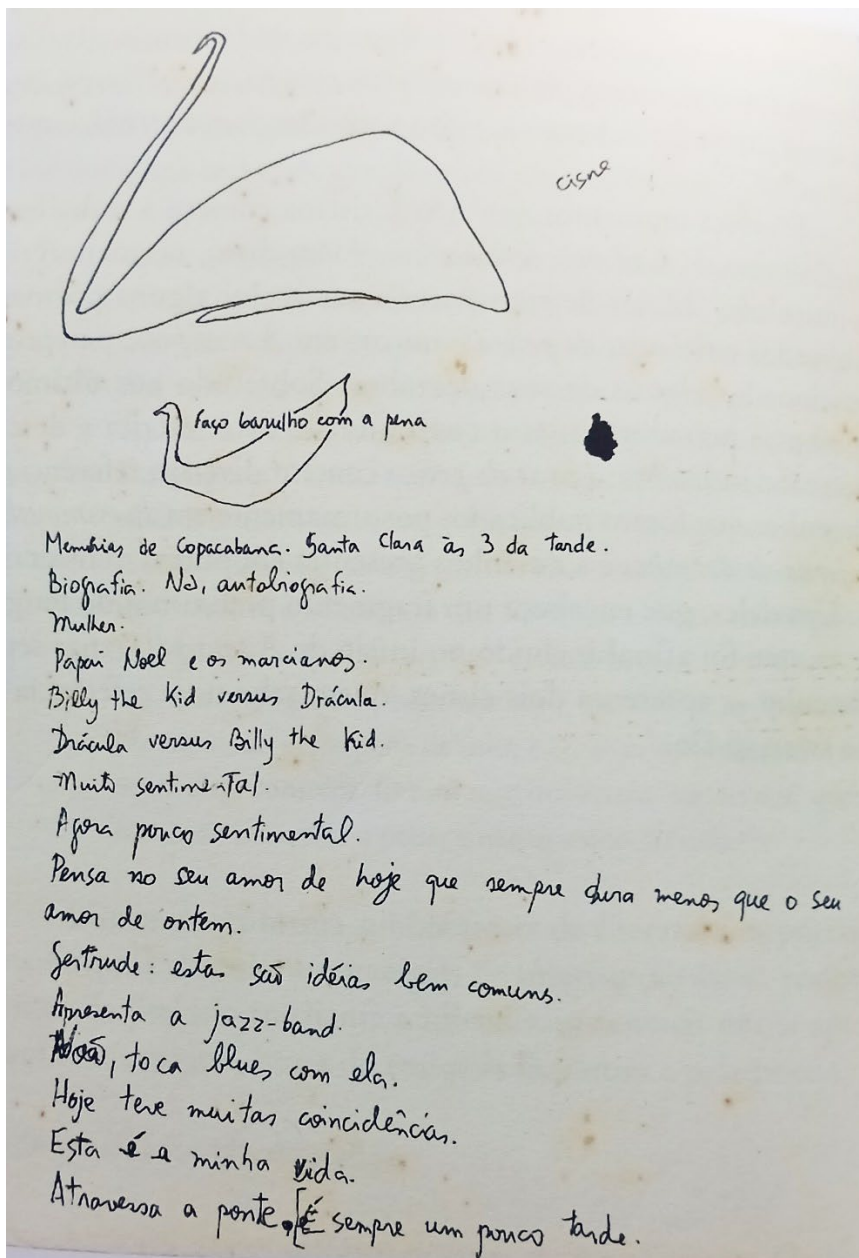
⁸ Citamos, assim, Alain Beaulieu, acerca do modo de pensar estoico na filosofia de Deleuze: “O encontro com o pensamento estoico, longe de ser um ‘contratempo’, constitui um dos principais fios condutores do itinerário de Deleuze que vai muito mais além do que sua admiração pela teoria dos incorporais. Os estoicos não jogam somente no centro de *Lógica do sentido*, mas encontramos também muitas referências explícitas da doutrina do Pórtico nos livros de Deleuze. Um bom número de elementos que permanecem implícitos confirmam o estoicismo de Deleuze. Três das primeiras monografias deleuzianas se dedicam, em diversos graus, a tradição estoica (Nietzsche, Kant, Spinoza). Seria também possível mostrar que outras quatro monografias também vinculam Deleuze com o estoicismo. O modelo da indução empirista (Hume), a teoria dos signos (Proust), a concepção da infinita divisão da matéria ou das misturas corpóreas (Bergson) e o pensamento do acontecimento (Leibniz) podem, com efeito, inscrever-se na continuidade do pensamento estoico. Assim, o interesse de Deleuze pelos Estoicos irrompe com *Lógica do sentido*, porém o intento para devolver a vida ao estoicismo está omnipresente em seus trabalhos.” (BEAULIEU, 2007, p. 43-44).

vezes, o esquecimento por parte da crítica em relação à figura do leitor. (BARTHES, 2004, p. 26)

A caminho de uma forma de escrita cada vez mais experimental, é, nesse sentido, que observamos, em Marília Garcia, procedimentos que alinham a escrita a uma forma de leitura. Com isso, soa-nos interessante recordar, acerca da leitura que Barthes realiza de Sarrasine, o modo como o autor menciona a leitura do livro como uma *câmera lenta* que descreve os movimentos do corpo diante da leitura do livro. Assim, notamos que o livro que antecede *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, chama-se também *Câmera lenta*. Desse modo, Barthes enuncia o ato da escrita de Sarrasine como um filme em câmera lenta. Ora, essa forma de escrita em aliança ao modo de ler está intrinsecamente vinculada ao modo como Garcia compreende as experimentações em poesia, pois no que diz respeito a escrita como leitura, vale perceber que é a presença do corpo que se coloca em jogo, conforme nota Villa-Forte:

A função da escrita é reunir as leituras e transformá-las num corpo. Um corpo que não deve ser entendido como um corpo de doutrina mas como o próprio corpo de quem escreve, daquele que soube ler e montar o que leu. Escrever seria, então, apossar-se não de uma verdade prévia e universal, mas de uma verdade particular, pessoal, construída no exercício cotidiano da leitura. E fazer dessa verdade algo marcado na própria alma e vivido como se fosse o corpo de quem escreve. Trata-se de um jogo: jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora. (VILLA-FORTE, 2019, p. 57)

Desse modo, é interessante notarmos que a escrita de Garcia se faz também a partir da leitura de escritores da década de 80, momento de grande mobilidade experimental na poesia brasileira. No Brasil, particularmente, destaca-se, entre as figuras citadas por Garcia, a poeta Ana Cristina Cesar. Interessa-nos, assim, o modo como a hibridização de expressões cruzam-se também nos poemas de Ana Cristina Cesar, conforme cita a crítica e ensaísta Florencia Garramuño:



Não apenas a escrita se encontra precedida pelo desenho, mas este se vê atravessado por um pequeno verso – “faço barulho com a pena” – no qual, para Ana Cristina Cesar, certa sonoridade da pena parece apontar para o que tanto escrita quanto desenho parecem compartilhar: a interrupção e a proliferação como formas da deriva de um traço. “Barulho”, nesse caso, não é uma palavra inocente: não apenas desenha essa exterioridade no desenho, mas faz ingressar, com esse registro coloquial, uma noção de estética como barulho. Pois, além de haver dois cisnes do poema de Marianne Moore, esse último pode ser lido como uma releitura de “O cisne”, de Baudelaire. Diante da célebre figura de uma beleza dessublimada – o grande cisne cheio de barro no chafariz do Louvre do poema de Baudelaire –, a pequena figura do diminuto cisne de cristal do candelabro de Moore: ambas igualmente belas, ainda que a última, a pena atravessada pela exterioridade da escrita. E ao seu lado, no desenho-escrita de Ana Cristina, a mancha de tinta: a tinta como mancha, a escrita como mancha. (GARRAMUÑO, 2012, p. 190-191)

Ler a leitura do poema de Ana Cristina Cesar, feita por Florencia Garramuño, faz-nos observar como uma escrita é, por vezes, atravessada por leituras, de diversas ordens. Nesse sentido, quando vemos Marília Garcia escrever um poema a partir do livro *A teus pés* de Ana Cristina Cesar, notamos também o desdobramento dos fios das leituras presentes neste livro de Ana C., conforme o trecho citado de Garramuño. Nessa ordem, compreendemos que um texto é fruto de um imbricado de relações de leitura e que textos como este de Ana Cristina Cesar e outros de Marília Garcia expõem ou levam tais relações de leitura a pontos limítrofes. De acordo com Garramuño, é possível ver como a escrita de Ana Cristina Cesar se faz, sobretudo a partir de contaminações de leitura, e nesse sentido, segundo Barthes, por ser da ordem da disseminação – a leitura – já não se distingue mais: se essa escrita-leitura torna-se um poema, um desenho, uma imagem, ou mesmo, uma mancha que demarca um espaço-tempo afetivo no papel. Assim, para seguirmos o fio desse pensamento, no vídeo-poema “A garota de Belfast ordena *A teus pés* alfabeticamente”, temos além de uma intertextualidade demarcada de antemão pelo título, como também o uso da linguagem como um procedimento de teste, e, também, de montagem. Movimento similar ocorre em *Parque das ruínas* em que a autora ordena as imagens da sua passagem pelo Museu Chácara do Céu, bem como os registros fotográficos da sua passagem pela ponte Marie em Paris. Dessa maneira, observamos que a leitura é além de um elemento vivo do texto, bem como um dos procedimentos que o engendra, isto é, uma forma de ler, e, portanto, escrever-ler:



(GARCIA, 2013)⁹

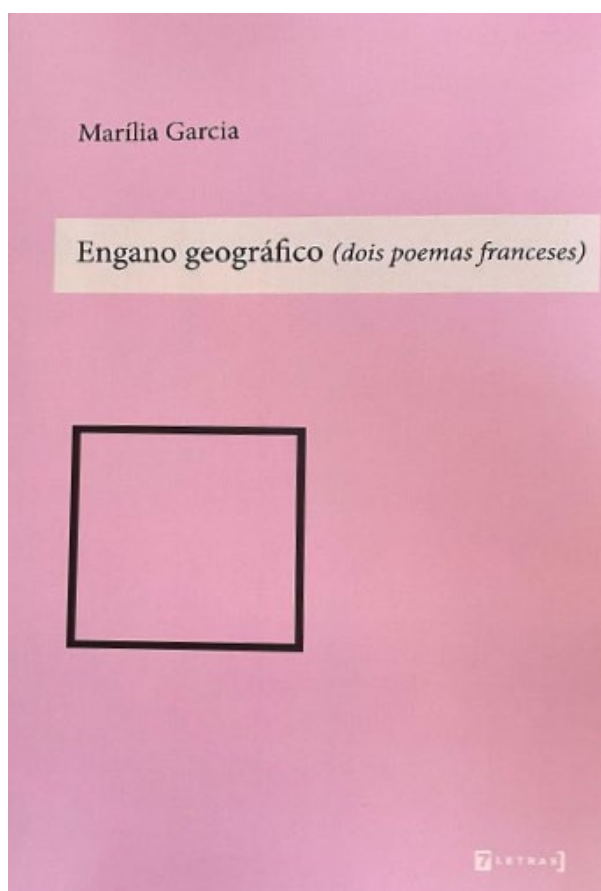
⁹ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ. Acesso em: 11 de jul., 2023.

Chama-nos a atenção como escritas-leituras, assim, propõem uma espécie de rasura na linguagem poética, operando, desse modo, uma forma que parece dizer à própria matéria que a compõe. Dessa maneira, é interessante perceber o modo como tais rasuras na linguagem fazem soçobrar a possibilidade de catalogação, principalmente no que diz respeito às categorias clássicas. Nesse caminho, lemos uma indagação de Octavio Paz, em *Signos em rotação*, “Poesia latino-americana?”, no qual vemos o desconforto do crítico acerca dessa nomenclatura:

Começarei por uma confissão: estou certo da existência de alguns poemas escritos nos últimos cinquenta anos por alguns poetas latino-americanos, mas não o estou da poesia latino-americana. Experimento a mesma dúvida diante de expressões parecidas, tais como “poesia inglesa” ou “poesia francesa”. Ambas designam realidades diferentes e por vezes incompatíveis: La Fontaine e Rimbaud, Dryden e Wordsworth. À parte esta dificuldade de ordem geral, há outra, mais imediata; embora a frase “poesia latino-americana” pareça natural, não o é: une dois termos desconhecidos. A esta altura, após mais de dois milênios de especulações estéticas, de Aristóteles a Heidegger, sofremos uma espécie de tontura filosófica e ninguém sabe já ao certo o que significa realmente a palavra poesia. O mesmo ocorre, ao nível da política e da história com a expressão América Latina: é uma ou várias ou nenhuma? Talvez seja apenas um rótulo que, mais do que nomear, oculta uma realidade em ebulição – algo que não tem nome próprio porque tampouco conseguiu ter uma existência própria. (PAZ, 2012, p. 143-144)

Se falamos da dificuldade intrínseca ao termo poesia latino-americana, é para situarmos mais adiante no que se refere à poesia brasileira contemporânea. Contudo, vale salientarmos que tais questões bem pontuadas por Octavio Paz, parecem colaborar para este lugar de indefinição próprio à poesia brasileira contemporânea. Todavia, se nos determos no termo “próprio”, compreendemos que a poesia nada possui de próprio e isso a perscruta desde o seu surgimento e, além disso, alcança outras potencialidades com o contemporâneo. A respeito da discussão pontuada por Paz, a título de curiosidade, a poeta Marília Garcia publicou recentemente pela editora carioca 7letras, um livro, no qual inclui dois poemas, publicados anteriormente como um livro e uma plaquete, a saber: *Engano Geográfico* (2012) e *Paris não tem centro* (2015), ambos publicados também pela 7letras. O novo livro ganhou uma capa parecida com a da plaquete *Paris não tem centro* e o título *Engano Geográfico*, com um subtítulo, (dois poemas franceses), uma menção entre parênteses significativa, que diz respeito à relação da autora com o deslocamento das palavras. A autora faz alusão ao fato de ter escrito os dois poemas quando estava em Paris, é interessante observarmos que o humor presente nesse subtítulo se faz, principalmente, por se tratar de uma poeta brasileira. Curiosamente, subtende-se que há

uma certa autonomia dos poemas que tal como seres vivos, ao nascerem em tal solo ou nacionalidade adquirem os nomes da sua origem.



Contudo, quando Paz sugere que o termo América latina: “Talvez seja apenas um rótulo que, mais do que nomear, oculta uma realidade em ebulição – algo que não tem nome próprio porque tampouco conseguiu ter uma existência própria.” (PAZ, 2012, p. 144), também indica o modo como o termo “poesia latino-americana” pode ser um rótulo e que, diante das múltiplas linguagens encontradas nos territórios que abarcam tais grupos sociais, compreendemos a insuficiência de um termo para se pensar tais linguagens. De modo semelhante, Florencia Garramuño, no livro *Frutos estranhos*, comenta a diversidade que o termo, poesia brasileira contemporânea, abarca. Embora, a crítica também esteja presente na arte contemporânea em geral, é importante observarmos esse caráter precário e “vulnerável” que atravessa algumas dessas produções contemporâneas, inclusive no terreno literário:

De um modo ou de outro, todas essas obras poderiam ser consideradas como “formas breves”, como aquelas que Roland Barthes analisa em *A preparação do romance*. Muito embora nem todas sejam necessariamente breves, todas são frágeis ou vulneráveis em algum sentido, ainda que apareçam monumentais, como no caso de alguma instalação (penso em Ernesto Neto e

em suas imensas naves de tecidos transparentes, etéreos, móveis, mas resistentes), ou ainda que se trate de obras compridas, densas, lentas, porém sempre precárias, informes, brandas, como no caso de *La novela luminosa*, de Mario Levrero. O que as define não é tanto sua brevidade, mas o fato de elas não chegarem a articular-se num lugar específico, a sustentar-se numa identidade, a procurar ou achar um abrigo que as proteja. Como se se lançassem à intempérie – e muitas, efetivamente, se sustentam numa exposição da intimidade muitas vezes extrema, como em *Daños materiales*, de Matilde Sánchez –, essas formas breves parecem encontrar no afeto, no momento do *páthos* – mais do que em seu relato – o lugar no qual se cristaliza nelas alguma coisa como uma ansiedade, razão por que Barthes o chama “the moment of truth” (BARTHES, 2010, p. 104). O espírito da anotação impulsiona essas obras a evitar a moldura que o Romance – com R maiúsculo – demandaria, com seus momentos articuladores explicativos. (GARRAMUÑO, 2014, p. 6)

O caráter precário faz-se presente não só através do uso de anotações, como também, a partir do momento em que se relaciona com uma espécie de rasura, pois não ocorre apenas uma hibridização de gêneros, como também um emaranhado de possibilidades de leitura. Daí se pensar que tais obras ultrapassam a esfera do termo que as abarcaria, como “poesia brasileira contemporânea”. E, desse modo, parecem solicitar um outro tipo de tratamento, inclusive por parte da crítica e do leitor que passa a experimentar a literatura numa linguagem em crise e, portanto, extremamente poética, desvinculada da tradição que buscava ler o texto como código linguístico, pois a ultrapassagem dessas fronteiras engendra também novos contextos de criação e diz respeito sobretudo a um tema caro a arte, em geral: a liberdade de expressão e pensamento. Assim, parece-nos que tais obras não surgem de modo aleatório, muito pelo contrário, pois concernentes ao tempo que as produziram, essas obras também são enunciados de uma crise da qual participa o contemporâneo.

Uma vez que, se falamos de leitura, falamos de modo indireto de voz e memória, o que, por sua vez, remete diretamente ao corpo. Dessa forma, compreendemos que os temas políticos, assim como os de ordem social, se tornam iminentemente vivos no processo de leitura e escrita. Com isso, experimentamos com autores como Marília Garcia, ao mesmo tempo que há uma radicalidade do modo de ler, há um reajustamento da função da leitura. Afinal, em literatura compreendemos que a leitura ultrapassa o contexto do saber, visto que passa a se relacionar com a pessoa que lê, a pessoa que escreve, enfim, este corpo que se expressa em um mundo em constante mutação, como salienta Michel Serres, no seu livro *Atlas* (SERRES, 1995). Ou, para remetermos a Nancy, a um corpo que toca e é tocado (NANCY, 2000).

3.3 Corpo performático: um só ou vários mapas: *Parque das ruínas*

Podemos pensar que *Parque das ruínas* adquire a característica da ruína no que diz respeito a sua estrutura e composição em análise às técnicas tradicionais. Se com os modernos, a noção de crise foi um campo fértil para a produção de novos modos de escrita e leitura, podemos perceber que com o contemporâneo há uma insuflada desse meio, de forma que a crise passa a ser o lugar do discurso. Contudo, embora parte da crítica nomeie de campo expandido esse movimento na literatura contemporânea, como mencionado em outro momento, a noção de expansão teve sua origem num contexto de expansão territorial, sobretudo. Desse modo, compreendemos a transformação do texto literário não como um processo expansivo, mas sim, a partir de metamorfoses, em que as balizas anteriormente encontradas se transformam em outras possibilidades de expressão:

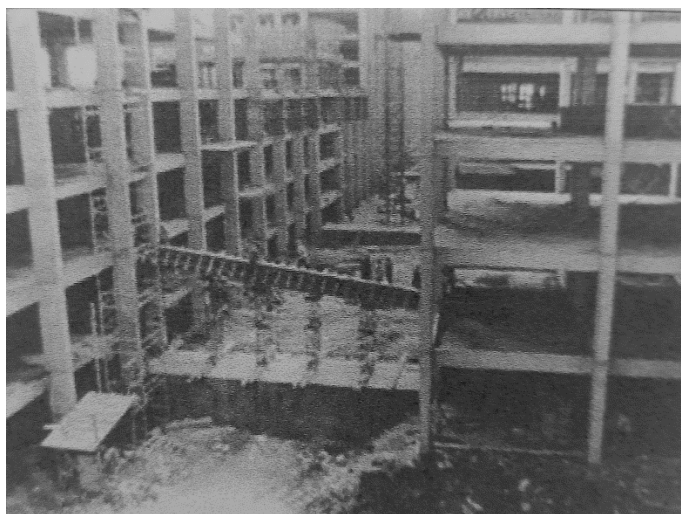
naquela época julho de 2016
a UERJ estava no meio da maior crise da sua história
sem repasses do governo não tinha como funcionar
e momentaneamente a universidade estava
com as atividades suspensas
já passaram 26 meses daquele dia
e não só a universidade continua em crise
como o rio de janeiro anda mergulhado em ruína

eu estudei na UERJ
e durante muitos anos da minha vida fiquei andando
por aquelas rampas
vendo o mundo de dentro daqueles quadrados

*é difícil olhar as coisas diretamente
ainda mais quando estão destruídas*



naquele momento no parque das ruínas
percebi que temos falado muito
essa palavra ultimamente: *ruína*



não só na UERJ ou no rio
mas em todo canto

não sabemos o que fazer
quando tudo parece a ponto de desabar

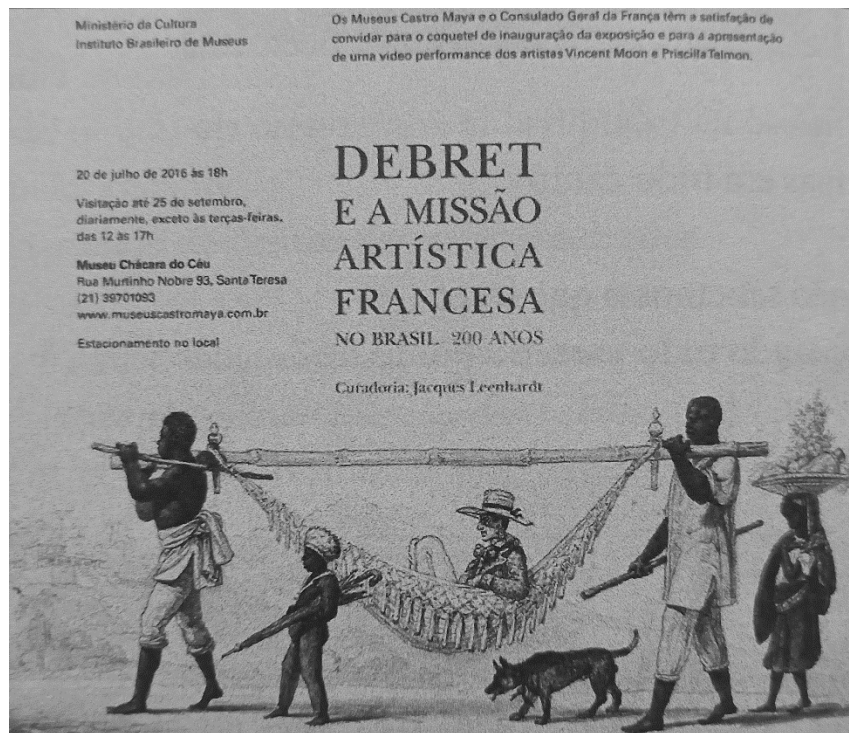
[*definir: *ruína*]



desde aquele dia não consegui mais tirar da cabeça
algumas imagens:

a chácara e a ruína
– e as formas de ver o mesmo lugar –
e os meios de passar de um para o outro –

também não consegui mais tirar da cabeça as imagens da
exposição do debret
e da sua viagem pitoresca ao brasil colonial



(GARCIA, 2018, p.16-18)

A escrita de Garcia se dá num processo de descrição do espaço em que a autora se encontra, e, ao mesmo tempo, há a transposição de imagens advindas também da memória. Escrita que se assemelha a forma do diário, em que se narra os acontecimentos do dia. É notável, portanto, a aproximação da autora de poetas como Ana Cristina Cesar. No entanto, podemos dizer que, nesse processo de escrita, Garcia vai além, pois tais imagens, no corpo textual do poema, trazem ao leitor um certo estranhamento – próprio às obras contemporâneas.

Por sinal, *Frutos estranhos* é o título não só de um livro da Florencia Garramuño, como a própria autora menciona, é o nome de uma instalação feita pelo artista plástico Nuno Ramos. Todavia, *Strange fruit* é também o nome de uma

canção de Billie Holiday em que há a menção dos corpos negros, no momento da escravização nos EUA, num contexto extremamente violento:



Muitas vezes parece que a sociedade sofre de uma “cegueira coletiva” quando se depara com as atrocidades que a humanidade pode cometer contra si própria. Para despertar as pessoas de situações de indiferença – que são tão criminosas quanto os crimes que insistem em ignorar – é preciso um choque, algo que tire a multidão de sua zona de conforto, do seu “círculo de proteção”. Na voz de uma das maiores divas do jazz, Billie Holiday, um poema de três estrofes escrito em 1936 por Abel Meeropol – um professor universitário de Nova Iorque – se transformou numa das maiores bofetadas de toda a história contra a violência racial que vitimava negros através de linchamentos sangrentos no sul dos Estados Unidos.

Essa música tornou-se tão importante que mereceu uma biografia. O livro do jornalista David Margolick, *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*, conta a história da música que retrata os corpos de negros assassinados e pendurados em árvores, pela metáfora do “fruto estranho”. Muitos consideram *Strange Fruit* “como o primeiro protesto relevante em letra e música, o primeiro clamor não emudecido contra o racismo”, na avaliação de Leonard Feather, crítico de Jazz. (MIELLI, 2015)

A imagem acima compõe uma matéria de Renata Mielli, no jornal *Vemerlho*, acerca da importância de “*Strange Fruit*”, interpretada por Billie Holiday, para a luta antirracista no mundo. A imagem da violência dos corpos pendurados e as pessoas ao redor com feições de indiferença e, até mesmo com sorrisos, faz dessa fotografia um registro histórico da sociedade da época. Chama-nos a atenção o modo como essa imagem dialoga com as pinturas de Debret, presentes em *Parque das ruínas*, imagens que revelariam as nuances pitorescas do Brasil para o mundo. Compreende-se, desse modo, que as ruínas são um fenômeno que constitui desde a origem a sociedade brasileira e perduram, de diferentes formas, uma vez que é preciso desconstruir, por vezes, certas camadas estruturais que serviriam de base para o “progresso” no imaginário brasileiro colonizado. Assim, na matéria de Renata Mielli, a jornalista vê a música com um dos maiores protestos e clamores

contra o racismo e a violência à população negra, “[p]ara despertar as pessoas de situações de indiferença – que são tão criminosas quanto os crimes que insistem em ignorar – é preciso um choque, algo que tire a multidão de sua zona de conforto, do seu “círculo de proteção” (MIELLI, 2015), desse modo, trouxemos o poema, a título de curiosidade, a música poderá ser escutada neste link <www.youtube.com/watch?v=-DGY9HvChXk>¹⁰:

Southern trees bear strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pastoral scene of the gallant south
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolias, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh

Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the Sun to rot, for the trees to drop
Here is a strange and bitter crop
(MEEREPOL, 1936).

Nesse sentido, passamos a pensar *Parque das ruínas* como um livro que nasce de situações de crise, e que, por isso, possui, em sua linguagem, cisões e processos de mutações. Com isso, lemos os procedimentos de Garcia também como movimentos de rasuras na linguagem, retirando o leitor do lugar de passividade, a autora possibilita que a leitura seja produzida e, portanto, como uma prática, o pensamento se coloca em movimento. Dessa forma, para Villa-Forte a literatura é uma reunião de leituras:

Literatura como jogo de leituras e escritas: “Reunir as leituras e transformá-las num corpo.” A apropriação como uma experimentação da escrita dos outros se aproxima do que Flávio Carneiro chama de “escrita assimiladora”, uma escrita que só se pode fazer quando o autor se tornar consciente da reunião de leituras presente em si e que por meio da sua escrita se manifesta. (VILA-FORTE, 2019, p. 57)

Além disso, em *Parque das ruínas*, há a pergunta “como ver o lugar?”. Pensamos que poderíamos trocar esta pergunta por “como ler o lugar?”, mediante a localização de tais perguntas no corpo do poema. Assim, parece-nos que o procedimento de Marília Garcia se evidencia na medida em que lemos o texto, pois

¹⁰ Acesso em: 11 de jul. de 2023.

o “como ver?” parece, de algum modo encaminhar a atenção do leitor para o gesto de ver, todavia, numa leitura, o ver participa em conjunto com todos os demais sentidos, embora em diferentes níveis. Assim, se pensarmos este “como ver” equivalente ao “como ler” encontraremos uma chave de leitura que abraça as singularidades de cada pessoa. Todavia, talvez seja necessário perguntar: a uma pintura ou a uma imagem fotográfica o regime de leitura pode se assimilar àquele de um texto?

1.

queria contar sobre outra experiência
de olhar e *ver*
em 2015 fiz uma residência na França
ao chegar lá comecei a tomar notas:
para entender o que estava vendo para inventar uma rotina

[...]
como eu não sabia o que queria entender
decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:
todos os dias deveria 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?

eu estava hospedada em um ateliê na cité internationale des arts
e justo em frente tinha uma ponte

decidi que aquele seria o lugar
e foi assim que comecei
no dia 1º de janeiro de 2015
a fotografar a ponte e escrever
o “o diário sentimental da pont marie”





(GARCIA, 2018, p. 23-24)

Poderíamos pensar, assim, que *Parque das ruínas* se faz através de uma pesquisa de Marília Garcia que relaciona modos de ver/ler um espaço. Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), retoma a questão do ver a partir do tocar. Numa leitura do *Ulisses* de Joyce,

É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola” (*by knocking his sconce against them*); mas também coisas de onde sair e de reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*? “Por que em?” pergunta-se Joyce. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30)

Para Didi-Huberman, “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). Esse duplo da imagem também já foi pensado por Maurice Blanchot, n’*O espaço literário*. Blanchot cita o mito de Orfeu, o modo como Orfeu vai ao encontro de Eurídice, a impossibilidade de olhá-la de fato, e quando Orfeu a olha, a perde por completo (BLANCHOT, 2010, p. 174). Didi-Huberman também situa essa discussão do ver a partir do signo da perda através da narrativa de Dedalus, a imagem que Dedalus vê é a da sua mãe morta, o seu olhar vazio:

Que espécie de vazio? A ficção de *Ulisses*, nesse ponto da narrativa, já que forneceu sua exata configuração: Stephen Dedalus, que leu Dante e Aristóteles, que produziu no labirinto do texto joyceano a passagem em primeira pessoa (*my eyes*) sobre a “inelutável modalidade do visível” – Stephen Dedalus acaba de ver com seus olhos os olhos de sua própria mãe moribunda erguerem-se para ele, implorarem alguma coisa, uma

genuflexão ou uma prece, algo, em todo caso, ao qual ele terá se recusado, como que petrificado no lugar:

“Lembranças assaltam-lhe o cérebro meditabundo. Seu corpo dela com a água da bica da cozinha, para depois que houvera comungado. [...] Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. O círio dos mortos a alumiar sua agonia. Lume agonizante sobre face torturada. Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror, enquanto todos rezavam a seus pés. Seus olhos sobre mim para redobrar-me.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31-32)

Marília Garcia, em *Parque das ruínas*, investiga algumas questões concernentes à escrita poética. Na primeira parte do livro, o poema “Parque das ruínas”, que dá nome ao livro, traz algumas indagações acerca do modo de ver o lugar. Nesse movimento, notamos que a investigação da autora passa pelo filme *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni, e, também por George Perec, com a questão do extraordinário. Percebemos, assim, que as perguntas da autora giram sempre em torno de modos: “Como ver o lugar?” e, mais adiante, em “O poema no tubo de ensaio”: “Como pensar o poema?”. Sendo que em suas operações, Garcia se interessa pelo extraordinário, como aquilo que está presente no dia a dia, aquilo que por vezes passa despercebido quando fazemos o mesmo trajeto ao trabalho ou quando vamos ao mesmo local tomar um café, esses pequenos acontecimentos passam a ser do interesse da autora. O exemplo do filme de Antonioni é marcante, pois o personagem é um fotógrafo que sem o intuito registra a cena de um crime. O personagem sai do extraordinário, isto é, ao olhar a paisagem de um parque, encontra algo que seria da ordem do extraordinário, como o registro de um assassinato.

Ao observarmos a atenção de Garcia para a pergunta “como ver o lugar?”, encontramos em Didi-Huberman um modo semelhante de compreensão desse exercício do pensamento:

[...] a conclusão da passagem joyceana – “fechemos os olhos para ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos

escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34)

Não seria essa a sensação que perpassa Marília Garcia ao buscar ver o lugar? Não foi justamente essa a sensação que a autora descreveu ao pesquisar a obra de Hocquard, quando esta a escapa? E, contudo, não é esta a sensação que sobrevém a nós na leitura de *Parque das ruínas*? Como falar de algo que está em crise? Parece que não haveria outro modo de falar de algo que está em crise se não, dar espaço a “isso”, que por vezes é “difícil de olhar de perto”: “*é difícil olhar as coisas diretamente / e ainda mais quando estão destruídas*” (GARCIA, 2008, p. 16).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS ou do em comum do gesto

Nesse sentido, ao lermos *Parque das ruínas*, somos impelidos a olhar e *ver*, não só a pesquisa da autora acerca do extraordinário, como também os efeitos dessa pesquisa: um texto estilhaçado, onde a própria ruína é parte da fragmentação. A respeito da imagem e da ruína, Didi-Huberman recorda que:

[j]á se tratava disso na Idade Média, por exemplo, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando *o traço de uma semelhança perdida*, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35)

Desse modo, o vestígio como ruína é a imagem que perdeu algo, desde a sua completude física até a semelhança com a imagem de origem divina, conforme Didi-Huberman nos faz recordar. Curioso, observarmos, através desse trecho, que os corpos, nessa leitura, adquirem a qualidade de ruína, por serem incompletos, a partir desse traço de semelhança com a imagem perdida de Deus. De algum modo, Nancy também toca em questões acerca do corpo que vão ao encontro desse pensamento, uma vez que o filósofo francês menciona, em mais de um momento no seu livro *Corpus*, a qualidade precária dos corpos. Nesse sentido, por outro lado, parece que a ruína também adquire corpo enquanto procedimento no livro de Garcia. Assim, voltamo-nos nessa pesquisa para um estudo do poema enquanto repetição do deslocamento operado pelo corpo, isto é, o mapa no livro de Marília Garcia não é somente um tema, mas também um modo de escrita, e, talvez, o procedimento maior, ou seja, como as palavras se deslocam e engendram outras possibilidades na presença das imagens ou o que resta desse deslocamento entre os corpos. E, de acordo com Neves:

Os mapas são parâmetros necessários para que um objeto seja percebido, ou seja, são diagramas executados a partir da percepção desse objeto. Cada corpo-cérebro possui sua própria estrutura interna e, portanto, cada objeto será percebido à sua maneira. “Quando as partículas de luz conhecidas como fótons atingem a retina em um padrão relacionado a um objeto específico, as células nervosas ativadas nesse padrão – digamos, um círculo ou uma cruz – constituem um mapa neural transitório.” (DAMÁSIO, 1999, p.407). Se prosseguirmos com o que diz Damásio, entenderemos que existe uma noção legítima de padrão e de correspondência entre o que é mapeado e o mapa, mas essa correspondência não se dá ponto a ponto, permitindo com que o mapa não necessite ser fiel ao objeto em questão. O cérebro é um sistema criativo que constrói mapas através de seus próprios parâmetros e de sua própria estrutura interna. Ao invés de refletir ‘fielmente’ o ambiente que o circunda, cada cérebro constrói mapas desse ambiente usando seus próprios parâmetros e sua própria estrutura interna, criando assim, em certo sentido, um mundo único. (NEVES, 2010, p. 14)

Nesse caminho, um mapa pode ser uma leitura de um certo lugar, ou o modo como se escreve. Importa, portanto, lembrar que um mapa possui um caráter de singularidade, pois de acordo com o entendimento de Damásio, um mapa – assim como lembrou Barthes acerca da leitura – é um trabalho do corpo. Produzimos mapas a partir do momento que conhecemos um lugar, ou uma matéria. Um mapa, além de ser uma forma de relação, é também um meio de experimentação afetiva, visto que cada pessoa apreende o espaço de maneira própria à sua percepção. Assim, quando Garcia começa a andar por determinado lugar, quando a autora seleciona certas imagens para compor o poema, quando seleciona certas palavras, quando desloca outras palavras no corpo do poema, todos esses movimentos podem ser compreendidos do ponto de vista afetivo, relacionado à experiência de vida da autora e, dessa maneira, à constituição de mapas afetivos no próprio corpo textual.

Com isso, essa pesquisa fez-se também a partir de um estudo do que se dá na superfície textual, com as leituras de Anne Cauquilen e Gilles Deleuze acerca do pensamento estoico, bem como com o pensamento de Deleuze em conjunto a Félix Guattari, no que diz respeito ao mapa enquanto performance, isto é, como movimento de um corpo-pensamento e, também, através do entendimento do poema em transformação, numa perspectiva abordada pela própria Garcia e de outro modo por Florencia Garramuño acerca da poesia contemporânea. Desse modo, após os estudos de *Parque das ruínas*, bem como dos textos de cunho teórico, foi observado como a linguagem utilizada por Marília Garcia traz movimentos singulares às palavras, movimentos estes que dizem respeito à própria relação da autora com a linguagem. O ato de ler em voz alta, de performar a leitura, de transformá-las em corpos sonoros, adquirindo consistência com as pausas, com a respiração da autora. Respiração que, por sinal, participa do texto, constituindo espaços visíveis no próprio corpo do poema:

12.

debret pintou o dia a dia
mas para ele esse dia a dia é pitoresco
e extraordinário

smoke e blow-up
retratam o infraordinário
e de repente algo aparece:
alguém que já estava ali
mas ao ser lido com outros olhos
pode virar fantasma alguém que já estava ali

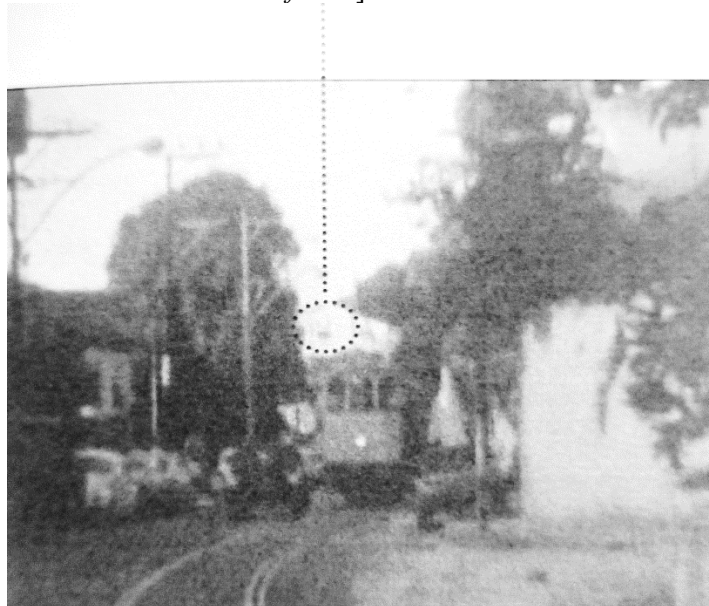
mas precisa de um olhar de fora para se tornar
acontecimento extraordinário

o *diário 1973-1983* do perlov também trata do infraordinário
e parece quase tocar na vida

em certo ponto do filme que dura
quase 6 horas perlov vem brasil
ele fica um tempo em são paulo
onde morou durante a infância
e depois vai ao rio cidade onde nasceu
e filma copacabana
em seguida faz uma única cena no bairro de santa teresa
com o bonde passando

nesta única cena gravada na época em que nasci
vejo o 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]*



É preciso estar de fora para ver o extraordinário? Há no poema uma relação com o gesto de ler. A distância na leitura é imprescindível para que haja a produção de sentido. Estar de fora da linguagem é um exercício importante para uma escuta cuidadosa do texto. De modo que essa questão da distância também está presente na formação da imagem, conforme recorda Maurice Blanchot: “[l]er seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro *seja* escrito – desta vez, sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva.” (BLANCHOT, 2011, p. 193). E, mais adiante do texto, Blanchot comenta como a leitura se dá a partir do Sim do leitor:

[l]er no sentido da leitura literária, não é sequer um movimento puro de compreensão, o entendimento que manteria o sentido perseguindo-o com insistência. Ler situa-se aquém ou além da compreensão. Ler tampouco é exatamente lançar um apelo para que se descubra, por trás da aparência da fala comum, atrás do livro de todos, a obra única que deve revelar-se na leitura. Sem dúvida, existe um tipo de apelo, mas só pode vir da própria obra, apelo silencioso, que no ruído geral impõe o silêncio, que o leitor só escuta respondendo-lhe, que o desvia das relações habituais e volta para o espaço junto do qual, ao permanecer aí, a leitura torna-se aproximação, acolhimento encantado da generosidade da obra, acolhimento que eleva o livro à obra que ele é, pelo mesmo transporte que eleva a obra ao ser e faz do acolhimento o êxito em que a obra se pronuncia. Mesmo que exija do leitor que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesma, ela presença tranquila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade. (BLANCHOT, 2011, p. 196-197).

Blanchot compreende a leitura como um ato de acolhimento do texto do outro. Isto é, acolhimento do desconhecido que é a obra literária. Assim, a leitura se dá a partir de uma passividade, mas o processo de leitura é um ato ativo, no qual o leitor permite que o livro seja escrito na leitura. Ler, então, é dar vida ao texto, e, assim, permitir que o texto perdure no corpo de quem lê e o escreve, seja na própria leitura ou enquanto memória.

Ademais, em Marília Garcia, entre os movimentos que compõe o procedimento de escrita da autora, está a relação com as imagens, desestruturando a relação significante-significado. Em um momento de *Parque das ruínas*, a autora abre um parêntese para falar a respeito do comentário de uma pessoa que assistiu uma de suas performances-leituras:

13.

aqui faço um pequeno 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?]
(GARCIA, 2018, p. 40)

É interessante observarmos a inserção desse comentário no texto da própria autora. De certo modo, se observamos bem, o texto dá pistas de como podemos lê-lo. No caso de *Parque das ruínas*, as imagens não parecem se tratar de ilustrações, antes, fazem parte do fluxo de escrita / pesquisa da autora. Assim, quando observamos que *Parque das ruínas* é composto por dois poemas, sendo o primeiro poema, que dá nome ao livro, escrito numa residência, com isso, temos claramente o teor de pesquisa presente no trabalho. Nesse sentido, compreender tais imagens presentes nos poemas como apenas ilustrativas, reduz-se muito a singularidade do texto e, por conseguinte, do procedimento de Garcia, tornando-o mais próximo de uma leitura no âmbito do pensamento representativo e, por isso, dentro de um modo de ver categorizante. Ao invés disso, compreendemos que o modo como Garcia opera em *Parque das ruínas* diz respeito a um entendimento outro do modo de escrever que aproxima o poema de um diário ou de uma voz que quer se aproximar do extraordinário para poder ver o *a mais* do dia a dia. Isto é, aquilo que escapa ao cotidiano, que passa a ter, então, uma outra relação temporal, algo, nesse sentido, próximo da relação que a obra de arte exerce no mundo, a partir dos afetos que a circundam.

Dessa maneira, buscamos compreender o conceito de campo ampliado em consonância com o conceito de corpo desenvolvido por Jean-Luc Nancy. Uma vez que compreendemos que o movimento do poema diz respeito a uma relação corpórea – do/da escritor/a com a linguagem. Com isso, trazemos para o campo micropolítico a relação presente no gesto da leitura. Isto é, para o território dos afetos, desde uma ótica que leva em conta a presença dos virtuais na produção de sentido até a relação destes na escrita poética. Sendo assim, buscamos situar o extraordinário próximo às forças que compõem as existências mínimas necessárias à criação/composição da obra de arte.

APENDICES ou desenhos, mapas-ruínas

Em abril de 2022, quando me mudei para São Paulo

recebi um convite inesperado para fazer alguns
desenhos durante um treino de dança contemporânea

O evento chamava-se *Treinos Públicos*
e era destinado a artistas da cena
e dançarinos profissionais

Tratava-se de ações pedagógicas
em que *os artistas experimentavam espaços públicos*

para treinar técnicas de improvisação
em dança

Naquele momento,
eu estava prosseguindo
o trabalho de pesquisa acerca
da obra de Marília Garcia

E agora pouco decidi escrever *assim*
este relato

Naquele momento, percebi que havia
algumas semelhanças em torno
dos gestos de escrita e desenho.

Foram três encontros com a turma,
os registros são dos corpos dançando,

quando o evento começou
eu não sabia como seriam os desenhos
então percebi, que só seria possível desenhar os rastros
ou os fragmentos dos movimentos
como *uma espécie de mapa precário*



em que alguns gestos apareceriam como *vestígios*





quando passei a escrever *assim* este relato
notei que o modo como Garcia escreve não se dá apenas
com o deslocamento das palavras
como também com o deslocamento dos sentidos

em 2017, iniciei minha pesquisa em desenho contemporâneo
durante esses anos, estava pesquisando
sobre a prática do desenho como um mapa
e como tais mapas são vestígios
agora durante a pesquisa da obra de Garcia
percebo que mapas também *podem ser ruínas*
inclusive quando buscam representar algo

pois o real sempre *escapa*

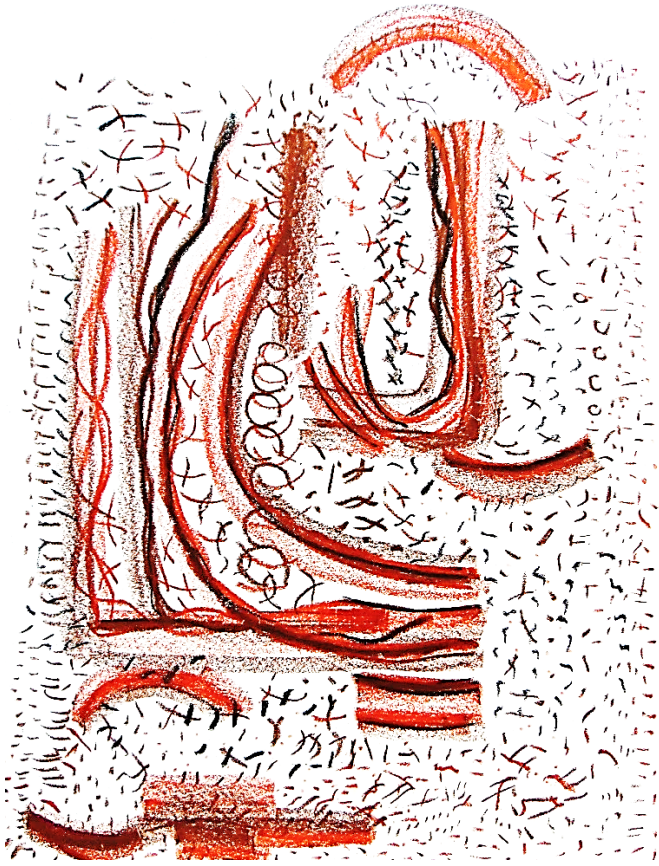
confesso que escrever deslocando as palavras

é um exercício trabalhoso
é como se o teste estivesse também presente aí

é preciso um pensamento para efetuar esse deslocamento
não se trata somente de um efeito de ordem estética
tem algo *a mais*
como se assim pudéssemos alcançar *uma outra espécie de sentido*

e, por fim, os desenhos:





REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Editora Argos: Chapecó, 2009.
- ALLIEZ, Eric. *Deleuze: filosofia virtual*. Tradução Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAULIEU, Alain. “Deleuze y los estoicos”. Traducido por Axel Cherniavsky. In.: *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*. (org) Alain Beaulieu. Madrid: Campo de ideas, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Autêntica editora: São Paulo, 2013.
- BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tradução Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel. Transliteração e tradução do grego Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: uma contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.
- COTA, Debora. Campo expandido em abordagens do literário. *Organon*. Porto Alegre, v. 34, n. 67, p. 1–16, 2019. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/96698. Acesso em: 12 set. 2022.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Ed. Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant ‘Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles (2003) *Proust e os signos*. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Ana Lucia de Oliveira ...et al. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. Tradução: Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- DI LEONE, Luciana. *Poesia e escolhas afetivas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, *O que nos vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.
- FERNANDES, T. G. O poema//processo de Wladimir Dias-Pino: entre escritura e visualidade. *Revista Poiésis*, v. 20, n. 33, p. 355-374, 8 jun. 2019.
- GARCIA, Marília. *Emmanuel Hocquard/por Marília Garcia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.
- GARCIA, Marília. *Engano Geográfico*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.
- GARCIA, Marília. *Quase-poesia-ou-ovni*. São Paulo: Ilustríssima, 2022. Disponível em: <Quase-poesia-ou-ovni - Blog da Companhia das Letras>. Acesso em: set., 2022.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre a inespecificidade en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- HERINGER, Victor. *Cartografias do desejo: Engano geográfico, de Marília Garcia*. In: Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea: v. 4, n. 7, 2012.
- HUCHET, Stéphane. *Meta-estética e Ética francesa do sentido (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy)*. In: *Kriterion*, nº 110, p. 321-349. Dez., 2004.

- KRAUSS, Rosalind. “A escultura em campo ampliado”. Trad. Elizabeth Carbone Baez. In: *Arte & ensaios*. V. 17, N. 17, p. 129-137, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. Notas sobre el indice. Parte 1. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. p. 209-225. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo.
- KRAUSS, Rosalind. Notas sobre el indice. Parte 2. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. p. 225-236. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo.
- LAPOUJADE, David. *Existências Mínimas*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- LLANA, Ruth. ¿Cómo traducir la lengua materna? In BERSSEBRUGGE, Mei-mei. *Me encantan los artistas*. Barcelona: Kriller ediciones, 2019.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- MALUFE, Annita Costa. A poesia-em-crise ou a indecisão da forma. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, 2012.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras, [S. l.]*, n. 26, p. 63–81, 2003. em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: set. 2022.
- MIELLI, RENATA. *A história de uma canção impiedosa sobre o racismo nos EUA*. Disponível em: < www.vermelho.org.br/2015/08/28/a-historia-de-uma-cancao-impiedosa-sobre-o-racismo-nos-eua/> . Acesso: 12 de jul. de 2023.
- NANCY, Jean Luc. *Corpus*. Tradução Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NEVES, Heloísa. *Mapas do Encontro: Estudos da percepção*. São Paulo: Ed. Fapesp, 2010.
- REIS, Tavares Julya. Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFF, 2017.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.
- PEDROSA, Célia. Poesia e Crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise e expansão. *Rev. Estudos Avançados* 29. N. 84, p. 321-333, 2015.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. São Paulo: n-edições, 2018.
- SERRES, Michel. *Atlas*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

SILVA, Cíntia Vieira da. *Corpo & Pensamento: Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

TAVARES, Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.