

Trânsitos afetivos na poesia contemporânea: cartografias, relevos e percursos

Luciana María di Leone

Recebido em 20 mai 2012 – Aprovado em 26 set 2012

Resumo

Este texto pretende indagar sobre a forte presença de trabalhos artísticos, especialmente na poesia contemporânea, que apresentam uma cena de escrita e leitura relacional e coletiva, que abre as noções de voz e subjetividade próprias aos encontros de afetação mútua com o outro. Tomando para isso e como fio condutor o trabalho de Marília Garcia, procuro me deter em alguns elementos paradigmáticos de uma poética dos afetos. Em primeiro lugar, na explicitação do próprio trabalho como um movimento permanente de escrita da leitura que, ao mesmo tempo, é resultado das leituras e encontros com poetas/amigos e a eles se endereça. Em seguida, na evidenciação da impossibilidade de um desenvolvimento pleno e sem atritos desse circuito, ou seja, da falha da correspondência entre a leitura e a escrita, entre representação e referente (conflito observado no trabalho sobre as cartografias). Por último, na construção deliberada da obra como um percurso pautado pelos encontros afetivos como momentos conflitantes, que performam criticamente essas falhas, projetando intervenções na cartografia que desestabilizam toda possibilidade de localização, mas ao mesmo tempo criam espaços de pertencimento.

Palavras-chave: *poesia contemporânea; afetividade; cartografia; espacialidade.*

1. Escrever a leitura: algumas voltas e uma porta de entrada na obra como percurso

Durante o ano de 2008, o poeta argentino-brasileiro Aníbal Cristobo escreve diariamente um blogue, *Kriller 2008. Yo debería estar haciendo otra cosa* (2008), com postagens muito diversas: poemas próprios, poemas traduzidos, letras de música, comentários sobre literatura, sobre futebol, sobre problemas cotidianos, etc. Postagens na sua maioria introduzidas pela referência a uma rede de acontecimentos ou lembranças que envolvem poetas/amigos, e que motivaram o texto. Esse experimento, mistura de escrita íntima e manifesta, portanto, insiste em aproximar a figura do escritor público e seu entorno de artistas à intimidade de um homem qualquer e seu entorno de amigos, e mostra uma interessante modulação entre os dias 23 de agosto a 4 de setembro. Nesse período, Aníbal tira férias, mas decide convidar alguns amigos para tomar a voz autoral no blogue/diário durante a sua ausência. O curioso das postagens dos diaristas convidados –poemas, traduções, fotografias, vídeos – é que não cessam de se revelar como leituras dos textos do *dono de casa*, trazendo insistentemente a figura dele de volta, mostrando que quem fala agora é, antes que autor, leitor; ou melhor, que a ideia de autor e leitor tradicional está sendo ressignificada.

Dessa forma, o blogue explicita a complexidade da relação que se trava na *escrita da leitura*, como aquele gesto penetrado pelo desejo, e que abre o próprio corpo ao outro, pervertendo uma lógica causal ou originária, tal como Barthes o definira longamente.¹ Mas, ao mesmo tempo, permite colocar em questão a ideia de leitor que Barthes destacava face à morte do autor. Para ele, lembremos, o leitor que nasce é um leitor “sem história, sem biografia, sem psicologia”, onde todas as citações e todos os fios da escrita se mantêm vivos e operantes (2004, p. 64), definição muito próxima à do próprio Aníbal Cristobo que fala de um *alguém* ou leitor Zero, para quem se endereçaria o projeto, ou ainda, à de Silviano Santiago que pensa no leitor como um *singular e anônimo*, destinatário da linguagem poética que ainda propiciaria a continuação de sua permanente “travessia para o outro” (SANTIAGO, 2000, p.61). Porém, é evidente que no momento em que se convocam leitores com nome e sobrenome e que a leitura se torna – efetivamente, materialmente – escrita, esse anonimato é questionado e o leitor passa a ter *uma história, uma biografia, uma psicologia*, mesmo que ela se apresente erodida, não plena e feita de relações. O leitor, nessas duas semanas do blogue, mostra o nome, o rosto e a voz própria e individual de cada convidado, e ao mesmo tempo traz o próprio Cristobo – íntimo espectro, íntima leitura – incansavelmente.

Partindo desse gesto complexo, do qual o blogue de Cristobo é apenas um dos exemplos possíveis, de investimento na escrita

¹ Embora a questão retorne em muitos dos seus escritos da virada da década de 70, os mais significativos são “Escrever a leitura”(1970), “Da leitura”(1975) e “A morte do autor”(1968), publicados em *O rumor da língua* (2004).

coletiva ou relacional e de restituição das singularidades, de aproximação problemática do projeto cultural e do projeto amical ou familiar, podemos dizer que a poesia contemporânea produz não já obras em um sentido clássico, mas roteiros ou percursos formados e deformados – ou seja, afetados – pelos mesmos encontros que propõe no seu movimento de leitura e escrita. Desse modo, cabe apontar que a estrutura desses roteiros, mesmo nos casos que mostram uma aparência linear, é reticular e pode se entrar nessa rede através de qualquer um dos seus fios.

No dia 31 de agosto, a entrada da convidada Marília Garcia consiste em um vídeo, “açai ou cine paissandu para Anibal Cristobo” (2008).² A frase do título é um fio que remete a um conjunto de poemas que Cristobo (2007) dedica aos amigos do Brasil, vários dos quais aparecem no número 19 da revista *Inimigo Rumor*, e cujos títulos se estruturam, ao estilo um cartão de presente, como algo para alguém: “Ventilador para Leonardo Martinelli”, “Conversa telefônica para Carlito Azecedo”, ou, significativamente, “Nouvelle vague para Marília Garcia”, que aparecera, separado dos outros, no número anterior da revista. “Açai...” adquire, dessa forma, uma condição de resposta, agradecimento e troca, explicitando desde o título a corrente de endereçamentos que, presente em toda poesia, aqui insiste em se pousar em singulares não anônimos, poetas e amigos.

Permito-me uma descrição demorada do vídeo, para me deter depois em alguns elementos paradigmáticos. “Vejamós”: sobre um sóbrio fundo preto vão aparecendo, uma a uma, acompanhando o ritmo da digitação, as letras do título: “CINE PAISSANDU PARA ANIBAL CRISTOBO” (embora o título que aparece na página web seja o duplo: “Açai ou Cine Paissandu...”). Em seguida, e em uma nova tela, também preta: “(ou não era bem isso mas algo parecido o que eu queria te dizer)”. A seguir, porém, não se diz nada: a imagem é um plano que vai se fechando, vagarosamente e de forma oblíqua, sobre o detalhe de um mapa. Sabemos que é um mapa rodoviário pela presença de todos os elementos gráficos característicos: linhas de diferentes cores e grossuras, nomes em diferentes tamanhos, números indicadores de distâncias em quilômetros, etc. Mas o suporte do mapa é diferente, em lugar de se tratar de um plano, uma folha de papel ou qualquer outro material liso, é evidente que o ponto que marca as cidades principais está afundado numa superfície mole: o mapa está impresso ou pintado sobre um colchão, assim, embora não haja explicitação, sabemos que se trata de um detalhe das conhecidas instalações do artista plástico argentino Guillermo Kuitca. Em seguida, aparece novamente a tela preta e as letras sendo digitadas, como se a imagem do mapa tivesse interrompido a escrita e agora ela retornasse: “como era mesmo aquela canção? (das ist ein lied)”.

Neste ponto começam a trilha sonora – de andamento rápido e com uma voz feminina em primeiro plano – e o *travelling* de uma

² Disponível em: <http://cristobo.livejournal.com/64729.html>. Daqui em diante referido apenas como “Açai...”.

câmera subjetiva que constituirá o fluxo central do filme, que ao mesmo tempo registra e performa uma caminhada, mimetizando o olhar do transeunte, dado que a imagem nunca se estabiliza e acompanha o compasso e os tremores do andar, dando a suspeitar que seremos guiados por um plano-sequência. Segundos depois do início do passeio, a sequência se interrompe para mostrar um plano fixo: uma mão desenha, com pilô preto e sobre o mapa de uma cidade, um percurso que começa e termina no mesmo ponto. Retoma-se o *travelling* da câmera subjetiva, e vão aparecendo o chão das calçadas, árvores, pessoas anônimas, latas de lixo, carros, cachorros, bicicletas. A câmera faz foco em um sinal de trânsito, vermelho para o pedestre, e performa a detenção solicitada pelo sinal. Quando ele abre, retomam-se o movimento e a oscilação do foco.

Uma nova interrupção dá lugar a outra tela preta e letras brancas; lê-se: “notas. 2002, jet lag. 2003, victoria station. 2004, krill (apenas um mergulho dizia a imagem). 2005, estacion clot. (mientras seguia para lima).” Novamente retoma-se a sequência no ponto deixado: o trajeto continua até que a câmera passeante se detém para focar, no alto, um cartaz de um estabelecimento comercial, em que se lê “Tacacá do Norte”, e gira, descendo, para “entrar” no local. Aparece um balcão, pessoas sentadas, um painel luminoso com preços de comidas típicas do Nordeste. Outra placa interrompe: “2006, schipol airport. 2007, céu do siamês. (o envelope dizia airbag uni 21 e vinha da catalunya) 2008, açai”.

Continua o filme: a mão de um atendente apoia uma tigela de açai frente à câmera, que “começa a comer”, reforçando a evidente presença de um sujeito por fora da representação, em uma relação de dependência mútua que já se percebia no “andar” da câmera. Quando a tigela está pela metade, a imagem se torna colorida, chamando a atenção sobre a deliberação do trabalho com a imagem, tornando a relação com o real mais complexa e intermitente; quando a tigela aparece vazia, ou seja, quando o açai desaparece, o filme volta ao preto e branco, emblemática cor das lembranças cinematográficas. A câmera volta para a rua, foca apenas o chão: a pedra portuguesa se sucede em ondas, rapidamente, criando um efeito ótico de perda da noção de velocidade e, portanto, das distâncias. Nova tela preta diz: “(e você, em língua sulfur: quer ver outra vez os flamingos, o brilho do deserto?)”. De volta à caminhada, a câmera registra novamente aquilo situado à altura dos olhos ou na linha do horizonte, sempre próximo, urbano. Foca na marquise do Hotel Paysandu, logo depois na placa da rua Senador Vergueiro. A câmera continua avançando entre os transeuntes e levanta-se até o conhecido céu de palmeiras da Rua Paissandu. O quadro volta à altura média, deita, volta. Acaba o filme com uma última placa, de créditos: “música: regina spektor. sexta feira, 29 de agosto de 2008”.

2. A cartografia em questão: por um sentimento do espaço

Já desde o título errante e *mal* escrito (ora duplo, ora simples, ora espanhol, ora português, ora comida, ora cinema), a narrativa do vídeo instala-se na tensão produzida pela defasagem constitutiva entre representação e referente. Defasagem na qual insistem as citações que vão aparecendo ao longo do percurso: tanto a primeira frase que interrompe o andar “(ou não era bem isso mas algo parecido o que eu queria te dizer)”, quanto o estranho mapa que aparece em seguida, ou o texto “como era mesmo aquela canção (das *ist ein lied*)?”, desestabilizam a efetividade da linguagem, colocando somente dúvidas em relação aos gêneros e a possibilidade de comunicar procurada pelo dizer.

Para aprofundar na ideia de que *as produções de Marília Garcia - como as de muitos outros artistas contemporâneos - se constroem, principalmente, como percursos pontuados por citações (encontros) afetivas* poderíamos tentar levantar a mais evidente corrente de citações ou paráfrases de poemas de Aníbal Cristobo. Sem dúvidas, isso desvendaria genealogias de alguns versos e explicaria algumas efemérides. No entanto, também permitiria pensar que essas citações escondem alguma informação, que querem dizer algo que o espectador voyeur apenas sonha com desvendar e ainda, que o afeto do roteiro se limita a uma correspondência auto-suficiente entre Garcia e Cristobo e seus escritos. Por esse motivo, gostaria de entrar na rede afetiva por outra das portas do vídeo: a “citação” do trabalho de Guillermo Kuitca.³

Durante a década de noventa, ele realiza várias instalações com mapas (Fig.1), não sendo possível identificar a qual delas pertence o detalhe que aparece em “Açaí...”.⁴ De forma geral, essas instalações consistem na pintura, sobre diferentes superfícies (lenço, madeira e, especialmente, colchões) de mapas que correspondem aparentemente a cartas geográficas “reais”, ou seja, a representações que mantêm um pacto de fidelidade com o referente, e a partir das quais se estabelecem coordenadas fixas de localização em um “dispositivo policêntrico y jerarquizado” (AUGÉ, 1992, p. 72). Porém, os mapas de Kuitca vão trair tanto quanto usar esse pacto de correspondência: são desenhos de geografias fictícias que não remetem a nenhum espaço geográfico real, ou remetem a qualquer um, se utilizando de um procedimento de combinação e reorganização dos símbolos cartográficos. Eles apresentam, geralmente, nomes de cidades com sonoridade tão estranha ou tão familiar que facilmente se aproximam a nomes de cidades, estados, regiões, aparentemente já conhecidos, mas, pela nova combinação, esvaziados do seu sentido efetivo.

³ A preocupação de Marília Garcia com a obra de Kuitca - seus mapas, suas camas - se evidencia em diversas publicações. Por um lado, na recuperação do título de um poema do próprio Kuitca - “Faço perguntas sobre a diferença entre”, publicado em tradução da própria Garcia na revista *Modo de Usar & Co.* - como primeiro subtítulo do seu livro *20 poemas*: “Perguntas sobre a diferença entre”, e na preparação de outro vídeo sobre o artista para o blogue da revista (<http://revista-mododeusar.blogspot.com/2008/10/guillermo-kuitca.html>), aparecido um mês depois de *Açaí*.

⁴ O trabalho com imagens cartográficas se inicia na obra de Kuitca na década de noventa, ele utiliza diversos materiais, como ossos, madeiras ou tinta, para desenhar as plantas. O trabalho com colchões, mais conhecido, é da mesma época, tratando-se geralmente de instalações de maior porte. A maioria das obras não têm título, o que dificulta a identificação da imagem tomada no vídeo, por esse motivo, a imagem aqui publicada é apenas uma aproximação.



Guillermo Kuitca. *Sem título*, 1989.
Óleo sobre colchão. (Figura 1)

Mas tanto a compreensão quanto a evidência da falha do mapa enquanto escrita representativa e realista são inseparáveis do sujeito que o lê, tal como se materializa na mão que traça um caminho no mapa (*que escreve a leitura*) em “Açai...”. A leitura do mapa sempre traduz um desejo de localização no real, associado a um desejo de viagem, de deslocamento – no final das contas, percursos de *formação* da identidade e de *construção* da memória. Porém, esses desejos se alicerçam num pacto realista nunca realizado totalmente. Para esse fato chama a atenção Marília Garcia em uma entrevista, comentando a respeito do seu poema “*Le pays n’est pas la carte*”:

Un día estaba saliendo del subte y había mirado en el mapa cuál era la dirección que tenía que tomar al salir del fondo de la tierra: cuando salí, todo era como esa realidad excesiva que Lukács mencionaba, de tan real no conseguía entender, no sabía en qué dirección seguir, los coches iban por un lado de la calle y no conseguía de ningún modo encajar esa realidad en el mapa, en la representación que era, finalmente, mi punto de partida. (GARCIA, 2011).⁵

A partir daí, os mapas de Kuitca e os de Marília Garcia em *20 poemas para o seu walkman* ou *Engano geográfico* – assim como muitos outros que povoam a arte e a poesia contemporâneas⁶ – se mostram como escritas que perderam sua função constitutiva, a de localizar, para ganhar outra função, sua oposta, a de des-localizar e, em decorrência, de des-identificar ou, como diria Deleuze, a de des-territorializar. Esses mapas constroem novas cartografias e geografias, mas opacas, ominosas e deterioradas (“o mapa foi comido por cupins”, diz Marcos Siscar), onde as linhas e pontos que garantem o sentido do mapa evidenciam seu *mal* funcionamento. O sujeito que olha esses mapas, como aponta Inés Katzenstein em relação à obra de Kuitca, deixa circular seu olhar por um espaço

⁵ A entrevista foi publicada já traduzida para o espanhol, embora tenha sido proferida em português.

⁶ Mencionemos apenas os livros *Interior via satélite*, de Marcos Siscar (2010); *Taiga no Rio de Janeiro* (2001), e *Plaza real* (2003) de Andi Nachón; e *Paris intramuros* (2008), de Julieta Lerman.

desconhecido e descentrado – quebrando a lógica hierarquizadora, que apontava Augè – e, nesse movimento, se vê obrigado a abandonar o projeto (moderno) de procura de um lugar e uma identidade fixos nessa representação. Contrariando a *mimesis* entendida em termos platônicos, a representação se mostra anterior ao real, diz a entrevista. E esta chocante tomada de consciência está na base da transformação do mapa, em um mapa inútil para se localizar, porém útil para percorrer e performar. É esse estranhamento que permite transformar o *já sentido* – a estrutura de sentir própria da contemporaneidade, da lógica de mercado e da comunicação homogeneizada – em um *por-sentir*. Como analisa Mario Perniola, na contemporaneidade,

a realidade efectual contém já todas as possíveis figuras, dimensões e aspectos do sentir, é um mapa completo do *pays du tendre*, a que cada um nada mais vai acrescentar, podendo apenas ser atravessado percorrido; é um repertório exaustivo de sensações e de afectos já sentidos que apenas se pode reproduzir, repetir (PERNIOLA, 1993, p. 23).

Frente a essa reprodução, e contra ela, Perniola aponta a necessidade de operações estéticas que recuperem o sentir, o tornem um espaço a ser explorado e não apenas reproduzido. Na proposta de Marília Garcia, o que resta da não correspondência entre mapa e lugar, entre representação e referente, é um *sentir* inédito, inaudito, ainda não sentido. Como se mostra no titubeante poema (2007, p. 31-32):

Le pays n'est pas la carte,
pensa bem mas
se tivesse as ruas quadradas
teria ido a outro café, teria dito tudo de
outro modo e visto de
cima a cidade em vez de se
perder toda vez
na saída do metrô. não é desagradável
estar aqui, é apenas
demasiado real diz com cílios erguidos
procurando um mapa

[...]
de lá manda longas
cartas descrevendo o país,
os terremotos e a forma da cidade.
pode me dizer que nunca se
espanta mas não percebe que
caminha perguntando:
é de plástico a cabine? é sua voz
na gravação? é um navio no
horizonte? pode ser apenas
uma margem de erro mas

não pensa nisso
com frequência
(pode ser apenas a janela
aberta que carrega os papéis)

Se a cidade se correspondesse com o mapa, não teríamos poema. O mapa se revela, então, um espaço *por sentir*, *por escrever*, e o poema é, justamente, a progressão dessa escrita atônita e como um roteiro necessariamente inacabado e, por isso, potente: *Le pays n'est pas la carte* se constrói a partir de verbos em passado potencial (“se tivesse”, “teria ido”), de constatações do que “não é” ou do que “pode ser”, e nunca do que efetivamente é, de perguntas surgidas pela não correspondência o que deveria ser, segundo as expectativas do *já sentido* e as da *planificação*, e aquilo que se percebe.

3. Formas do encontro e relevos no mapa: citações afetivas, pontos de capitonê

*todas as vezes
perdia a estação e traçava rotas
diversas*
Marília Garcia

“Não comenta nada porque prefere armar planos em silêncio”, diz o poema, sugerindo que os planos não podem ser ditos, nem escritos, nem concretizados, sem que se tornem outra coisa. Se *planificar* é construir uma representação anulando a pluralidade de dimensões, tirando todos os relevos, o *por sentir* procurará formas de restituir esses acidentes. Ou seja, se a cartografia se torna um espaço branco, liso, sem estrias pré-traçadas para percorrer, simultaneamente, o sujeito jogado nesse espaço lhe imprime novas escritas, novos roteiros, novos relevos, novos afetos. Nesse sentido, tanto os mapas de Kuitca quanto os percursos de Marília encenam sem nostalgias nem operações compensatórias, o gesto de traçar novos territórios não mais utilizando linhas numa superfície plana, mas extremando o procedimento escritural e imprimindo relevos afetivos.

Nos mapas de Kuitca os elementos que mais explicitamente mostram essa vontade de relevo são os pontos que indicam as cidades, marcas gráficas que ele faz coincidir com os pontos de estofa do colchão (Fig. 1). Já na poesia de Marília Garcia, os relevos estariam, não tanto no corte do verso – como poderia se pensar a partir da ideia de cesura na interpretação agambeniana (2002) – mas nas mudanças do tom ou de dicção dadas pelo movimento de incorporação de vozes alheias – trechos de linguagem que chamo de *citações afetivas* –, que também evidenciam o andamento prosaico do poema, tal como aponta Celia Pedrosa em “A poesia e a prosa do mundo” (2010). As citações afetivas não respondem estritamente a uma citação direta, mas de forma ampla àquelas

frases que aparecem depois de algum verbo ou signo de pontuação introdutor de discurso – como os verbos *dicendi*, as caixas de diálogo, as aspas, os itálicos ou os dois pontos – e que *funcionam* como discursos referidos direta ou indiretamente, mesmo que não seja possível – nem interesse já – determinar a sua procedência.

Em “Açaí...”, essas citações afetivas seriam aquelas “notas” que interrompem o andamento e que, longe de procurar fazer sentido, aparecem apenas para apontar para algo que ficou fora: os textos de Aníbal Cristobo e a sua vida. Se quisermos averiguar, em uma lógica detetivesca, a “origem” da referência, veremos que a primeira placa – “como era mesmo aquela canção? (das ist ein lied)” – como já dito, aponta para o poema “Lektion I”; que a segunda – “notas. 2002, jet lag. 2003, victoria station. 2004, krill (apenas um mergulho dizia a imagem). 2005, estacion clot. (mientras seguia para lima)” e a seguinte, “2006, schipol airport. 2007, céu do siamês. (o envelope dizia airbag uni 21 e vinha da catalunya) 2008, açai” – recupera as produções e os lugares onde Marília e Aníbal trabalharam juntos e, ainda, que todas as outras detenções – a praça São Salvador, o Tacacá do Norte, a rua Paissandu – são pontos de encontro dos dois poetas. Essas efemérides fechadas e só recuperáveis com um mergulho na obra e no contexto biográfico de ambos são dados que, ao mesmo tempo que se colam nos sujeitos específicos, abrem o texto ou o filme a algo que fica fora. Não interessa tanto o que elas podem nos chegar a informar sobre a relação entre eles, quanto a sua ação perturbadora do fluxo comunicativo, o que mais uma vez sacode a base mesma da “filosofia de todo poder establecido y, ocultamente, de todo servicio de cultura (BLANCHOT, 2007, p. 66).

Como toda citação, estas indicam, antes de informar seja lá o que for, um *trabalho* de deslocamento, uma práxis. Como aponta Antoine Compagnon: “a citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e a faz agir” (1996, p. 47), produzindo encontros que, em primeira instância, vêm testemunhar a heterogeneidade e a questionar, desde dentro, a existência da voz própria. Como aponta Willy Thayer,

al cambiar el contexto de intencionalidad la cita dice lo que jamás pudo decir en el contexto de intencionalidad del que provino. En este sentido *la cita hace sufrir lo que se tiene por propio* (...) Las citas – dice Walter Benjamin – son como atracadores al acecho en la calle, que con armas asaltan al viandante y le arrebatan el juicio y las convicciones. Hospedan lo otro en lo mismo (THAYER, 2007, p. 259).⁷

As citações, desse modo, performam o risco da dissolução do sujeito assumido na comunidade (ESPOSITO, 2007, p. 33), tornando imanente o heterogêneo, e mostrando o próprio como, justamente, o impróprio. Se podemos chamar a essas citações de *afetivas*, não é porque apontem a uma relação de carinho com o amigo Aníbal Cristobo, mas porque essa relação é mais uma nuance da (pré)

⁷ A frase em itálico faz referência ao texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin.

disposição do texto (do corpo textual) para afetar outros (corpos, sujeitos, textos, experiências), e se deixar afetar. Essas citações não interessam pelo que elas dizem, mas pelo fato de se fazerem presentes como pegadas de uma passagem que resta ausente. São afetivas porque formam e deformam tanto o roteiro quanto os sujeitos envolvidos – o eu e o outro – ao confrontá-los, ao forçar os encontros, com coisas, lugares ou pessoas que vulneram toda estabilidade identitária. É uma viagem de deformação: “to learn to be affected, meaning ‘effectuated’, moved, put into motion by other entities” (Bruno Latour *apud*. GREGG, SEIGWORTH, 2010, p.11). Nesse sentido, uma citação afetiva é uma forma de pensar a arte como o vestígio de uma passagem: “*Vestigium* proviene de *vestigare*, ‘seguir la huella’, palabra de origen desconocido, cuyo rastro se pierde. No es una ‘búsqueda’; significa únicamente encaminar el paso en la huella de otros pasos” (NANCY, 2008, p. 128), presentes no seu desaparecer: Cristobo, o cinema, o açaí, o percurso. *Já não mais, e não ainda*.

Seria interessante ainda mergulhar no funcionamento dos pontos de estofo que aparecem na instalação de Kuitca, e que Marília Garcia também cita no seu vídeo. Os *pontos de capitonê* ou *pontos de estofo* – aquelas costuras que prendem as diferentes capas dos antigos colchões ou almofadas, que unem enchimento e forro, fazendo com que não se desfaçam nem se deformem – são tomadas metaforicamente por Lacan em vários dos seus textos.⁸ Lacan, como sabemos, entende que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, onde se produz um permanente deslizamento da cadeia significante sobre o significado; essa instabilidade, porém, é freada em alguns momentos específicos do discurso. Lacan utiliza as ideias de “ponto de basta”, “ponto de alinhavo” e “ponto de capitonê”, para referir diferentes operações feitas pelo analista sobre a linguagem discursiva do paciente, identificando e destacando diferentes elementos, que se associariam aos seus problemas inconscientes. O “ponto de capitonê”, nesse sentido, consistiria em um fragmento de linguagem onde o analista identifica um significante catalisador das diversas instancias da patologia. O ponto de capitonê seria

esse ponto em torno do qual deve-se exercer toda análise concreta do discurso. (...) Em torno desse significante, tudo se irradia, e tudo se organiza (...). É o ponto de convergência que permite situar retroativa e prospectivamente tudo o que se passa nesse discurso (LACAN *apud* SETTINERI, 2002, p. 324).

Nessa operação de capitonagem – que é uma operação dupla de *escuta* e de *pontuação/ intervenção* do discurso do outro feita pelo analista (SETTINERI, 2002, pp. 319 e 337) – ressignificam-se diversos outros momentos do discurso do paciente. Tanto que uma sessão costuma se concluir no momento em que o analista *repete* ou *escande* um elemento – palavra ou frase dita ao passar pelo

⁸ Entre eles, dois seminários podem ser destacados: “Sobre as psicoses”, “Sobre as formações do inconsciente”.

paciente – destacando-a e fazendo com que o paciente opere um estranhamento sobre seu próprio automatismo, podendo realizar associações discursivas que esclareceriam seus comportamentos e pensamentos recorrentes. Nessa operação, destacando “o momento em que a linguagem falha, o analista se abstém da acumulação de um saber mantendo intacta a abertura do inconsciente, que libera significantes e cria sentidos” (SETTINERI, 2002, p. 342). Esse ato de pontuação que está implicado na capitonagem e na citação afetiva deve, ainda, ser entendido na sua intervenção mútua: por exemplo, ao mesmo tempo que a “presença” de Aníbal pontua e acidenta o andar de Marília Garcia, é ela quem opera cortes e escolhas nos textos dele. Leitura e escrita são atividades de intervenção que precisam da *presença* do eu e do outro: “Trata-se de uma intervenção mínima [mas] ela requer a presença do analista” (SETTINERI, 2002, pp. 337-338).

O *ponto de capitonê* é literalmente utilizado nos mapas de Kuitca, um elemento a partir do qual se irradiam diversos significados, mas isso não quer dizer que essa junção forme algo de estável e apreensível. Pelo contrário, trata-se de um elemento claramente disruptivo, levando em conta a violência gráfica que eles trazem ao se assemelhar a uma marca de disparo. Esses pontos suspendem o sentido e a identidade cartesianos (como acontece nos espaços que Marc Augé significativamente chama de “pontos de encontro”, 1992, p.106) e instalam o estado de vulnerabilidade dos corpos. Pois se nos mapas de Kuitca os pontos de capitonê são relevos palpáveis – afundamentos e saliências na superfície outra plana – como os fragmentos de discursos alheios incrustados nos trabalhos de Marília Garcia, eles apontam também para algo ausente: ao fazer do mapa uma cama e vice-versa, o que está presente em ausência são os corpos que nela deveriam deitar. Desse modo, a superposição alegórica possibilitada pela impressão do mapa no colchão amarra esse lugar metonímico da intimidade ao espaço público, da mesma forma em que, no poema de Marília, a carta geográfica e a carta íntima se associam ressignificando-se: “*le pays n’est pas la carte* (...) de lá manda longas/ cartas descrevendo o país”. Estes trabalhos tornam visíveis e publicamente legíveis as marcas do afeto, que passam a operar também publicamente, não por isso deixando de ser individuais.

Em outras palavras: se na psicanálise lacaniana são os pontos de capitonê os que permitem associar a linguagem proferida e pública ao inconsciente do paciente; se no trabalho de Kuitca são esses mesmos pontos os que associam o mapa à cama e, com isso, o espaço público e institucionalizado ao espaço da intimidade; se no trabalho de Aníbal Cristobo os nomes próprios dos amigos/ leitores são os que permitem unir e ao mesmo tempo separar o comum do individual e se no trabalho de Marília Garcia são as citações afetivas as que realizam, as que conjugam problematizadamente a intimidade da relação de dois com a sua apresentação

no espaço público, podemos dizer que uma estética dos afetos, um pensamento dos afetos aponta sempre para a relação de mútua constituição entre o mesmo e o outro, entre o indivíduo e a comunidade.

4. Percurso afetivo para Aníbal Cristobo e para nós

No começo assinalamos a importância dada na arte contemporânea a uma concepção de obra como percurso. E, a partir da análise feita dos relevos, devemos pensar que esse percurso não é apenas de um viajante, mas de um aglomerado de subjetividades afetadas, inclusive, a nossa.

Explicitamente, “Açaí...” se endereça a Aníbal Cristobo, e o torna presente. Presente porque nele está *incorporado* pelas citações afetivas; presente porque é o destinatário declarado. Se os títulos dos poemas dedicados de Cristobo para os seus amigos podiam ser considerados cartões de presente e presente, o vídeo também o é. Mas são presentes de areia, presentes apenas *presentes*. Porém, o vídeo não se endereça apenas a ele, não é só ele quem está presente. Essa explicitação do destinatário que poderia tornar o leitor e o espectador um mero *voyeur* (e ainda acusar a produção de *endogâmica*, de uma troca fechada entre amigos/iguais),⁹ deve ser mobilizada notando que o espectador (embora esse termo já não faça sentido) também está, desde o começo, incorporado. Em “Açaí...”, os recursos da câmera subjetiva e do plano-sequência como unidade dinâmica fazem com que a caminhada seja, a um só tempo, registrada e realizada por um sujeito que insiste em mimetizar o nosso olhar com o dele. Nós somos a câmera que *faz* aquilo que vê, nos constituímos mutuamente. Representação e referente são simultâneos e, por uma ilusão de perspectiva, a mesma coisa, porém partindo do questionamento dessa correspondência.

El espectador es ahora una floración más en el pliegue de la obra. Más que *afectar a*, sería ella *afectada por*, y multiplicada por esas afecciones que de antemano consideraba en la posibilidad de su serie. Pues la obra – y el espectador como obra o mónada simétrica – no consistiría en otra cosa que en el pliegue infinitesimal de sus afecciones. (...) Y cuando te miran son millares los espectros que te miran; y tu mismo comienzas a mirar desde esas miradas que te pliegan e incorporan (THAYER, 2007, p. 261).

Como a câmera subjetiva do vídeo, que se desacelera – mas sem se deter – para olhar/ler com mais atenção alguns objetos que definem e afetam o percurso (o sinal vermelho, o cartaz da loja, o da rua Paissandu), o sujeito poético dos textos de Marília Garcia andam e desaceleram nos momentos das citações afetivas, pedras no meio do caminho: “e na saída: ‘vai me responder de novo com/ uma pergunta?’ ‘mas a configuração é diferente.’ e ela

⁹ A *endogamia* foi apontada por Felipe Fortuna, gerando um forte debate, para falar da organização de *As escolhas afectivas. Curadoria Autogestionada de Poesia Brasileira* publicada em blogue administrado por Aníbal Cristobo desde 2006 e, por extensão, para impugnar aquela poesia onde aparecem os nomes ou referências explícitas a outros poetas, como nos casos aqui analisados.

disse, não lembro o que ela disse” (GARCIA, 2007, p. 23). Vídeo e poemas incorporam já deformado aquilo que encontram no fluxo do percurso, tal como aponta Celia Pedrosa:

pessoas, objetos e lugares se apresentam e dissolvem como parte do fluxo discursivo, ao mesmo tempo em que este vai se desdobrando e detendo nesses esboços de figuração. Tudo então intensamente móvel e travado (PEDROSA, 2010, p. 36).

Esses travamentos ou demoras indicam que o percurso pode ser modificado e pontuado pelos encontros, *porque* não há uma busca de um sentido, ou de um objetivo. “Açaí ou cine Paissandu para Aníbal Cristobo” nem completa o trajeto circular pré-traçado no mapa no começo, nem encontra o Cinema Paissandu, nem chega até Aníbal. Tudo fica em aberto e ausente, como uma pergunta: “(e você, em língua sulfur: quer ver outra vez os flaminhos, o brilho do deserto?)” ou: “Sueña que llega pero es un/ error: igual/ a una cinta de video vieja, las/ imágenes se repiten y se/ detienen/ en el hall del aeropuerto...” (CRISTOBO, 2005, p. 64). Vídeo e poemas terminam sem ter chegado a lugar nenhum, os lugares nenhum de Kuitca: “Como no ‘Le pays n’est pas la carte’, a viagem subjetiva encerra-se sem qualquer cartografia: no lugar do mapa, as afecções, reveladas desde a escuta querida ‘de um radar (...)’” (FERRO, 2011, p. 14). A falibilidade do mapa deixa ver os trânsitos afetivos, configurantes da cena de leitura relacional, privilegiada pela poesia contemporânea, que insiste em ser a marca tanto da *alegria quanto do risco dos encontros*: “aquele risco/ no ar por onde tudo começa” (GARCIA, 2007, p.33). Ou, como se lê nas marcas dos afetos no poema “Olhando a poeira” (idem, p. 73):

depois de uns dias apaga
as cores dessa rua molhada só para
parecer nouvelle vague. tinha um pouco
daquela alegria de viver junto ou
o choque de chegar: no quilômetro
mil sentado com o livro entre os
dedos, dispensa o w/t porque já pode
dizer tudo e terminar com uma pergunta
porque um dia esse lugar chega
a ser.

Por isso, se a arte contemporânea insiste nos percursos é porque eles se realizam apenas *para ser afetados*, como única forma de criar *algum tipo de pertencimento* ou uma comunidade, na hora em que as cartografias e as identidades declararam mesmo na sua onipresença seu definitivo enfraquecimento.

Abstract

This article inquires about the strong presence of art works, especially in contemporary poetry, that proposes a relational or collective way of reading and writing, that opens the notions of voice and subjectivity to the encounters with the other, showing a conception of poetry as a body that affects and can be affected. For this, and taking the Marília Garcia's work as a thread, I want to focus in some paradigmatic characteristics of contemporary poetry. At first, a focus on the work - poem, text, film - as a permanent movement of write-read, simultaneously, result of the readings and encounters with poets/friends, and addressed to them. Second, on the evidence of the failure of the correspondence between reading and writing, between representation and real (observing especially the questioning of the cartography's fantasy of localization). At last, on the work is produced as a road guided by emotional encounters, which perform the critical failure between representation and real, designing interventions in cartography, at once destabilizing any potential location, and creating spaces of belonging.

Keywords: contemporary poetry; affectivity; cartography; spatiality.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. "Idea de la poesía", *Idea de la prosa*. Madrid: Editorial Nacional, 2002.
- AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, M. *La amistad*. Trad. J.A.Doval Liz. Madrid: Trotta, 2007.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CRISTOBO, A. *Jet-Lag*. Rio de Janeiro: Moby Dick, 2001.
- _____. Dossiê. *Inimigo Rumor*, nº 19, Rio de Janeiro, 2007, pp. 5-30.
- _____. Kriller. 2008. Yo debería estar haciendo otra cosa. Disponível em: <http://crisobolivejournal.com>
- ESPOSITO, R. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- FERRO, L. C. e S. (2011). "Poéticas do excesso. Adília Lopes e Marília Garcia". Apresentado como exigência parcial para a

conclusão da disciplina *Configurações da poesia lírica contemporânea: Diálogos entre Portugal e Brasil*, primeiro semestre de 2011, prof. Dra. Goiandira Ortiz de Camargo, Universidade Federal de Goiás [inédito].

GARCIA, M. *20 poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Açaí ou cine paissandu para Aníbal Cristobo* (vídeo). Disponível em:

http://www.dailymotion.com/video/x8yph7_acai-ou-cine-paissandu-para-anibal_travel (criado em 28 de agosto de 2008).

_____. Entrevista com Aníbal Cristobo (2010). In CRISTOBO, A. *Kriller71* (web). Disponível em: www.kriller71.blogspot.com/2010/10/entrevista-marilia-garcia.html

_____. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GREGG, M. e SEIGWORTH, G. "Na inventory of Shimers", in GREGG, M. e SEIGWORTH, G. (eds). *The Affect theory reader*. Durham & London: Duke University Press, 2010.

KUITCA, G. *Guillermo Kuitca: Obras 1982/2002* (catálogo). Buenos Aires: Malba Colección Costantini, 2003.

NANCY, J. "El vestigio del arte". *Las musas* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

PEDROSA, C. "A poesia e a prosa do mundo". *Gragoatá. Revista da Pós-graduação em Letras*, nº 28 Niterói, EdUFF, 2º semestre de 2010, p.27-41.

PERNIOLA, M. *Do sentir*. Lisboa: Relógio d'Água, 1993.

SANTIAGO, S. "Singular e anônimo". *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SETTINERI, F. F. "Quando falar é tratar: o funcionamento da linguagem na interpretação psicanalítica". In: SCHAFFER, Margaret et al. (orgs.). *Aventuras do sentido psicanálise e lingüística*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002, pp. 247-364.

THAYER, W. "Aura serial: la imagen en la era del valor exhibitivo". In CÁRCAMO-HUECHANTE, L. E.; FERNANDEZ BRAVO, Á.; LAERA, A. (orgs.). *El valor de la cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.