

A POESIA COMO UM TESTE DE RESISTORES

Danielle Magalhães é doutoranda em Teoria Literária na UFRJ. E-mail: danielle.h.magalhaes@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é pensar a poesia como meio a partir de deslocamentos dispersivos de *um teste de resistores*. Mostrando-se mais como ferramenta do que como obra, este *teste* não se encerra em si, e leva a crer que resistência pode ser menos uma questão de pertencimento e mais um lugar que gesta possibilidades.

Abstract

The purpose of this article is to think of poetry as a means from the dispersive displacement of *um teste de resistores*. Showing up more as a tool than as a work, this *teste* does not close in itself, and suggests that resistance may be less a matter of belonging and more of a place that gestate possibilities.

Depois de *Encontro às cegas* (2001), *20 poemas para o seu walkman* (2007) e *Engano Geográfico* (2012), Marília Garcia parece dar continuidade a tentativas de escuta em *um teste de resistores* (2014). A partir de deslocamentos dispersivos, de uma cartografia feita de acasos, de impasses, de iminências de desastres, de perguntas sem respostas, de versos pisando em falso, de vozes entrecortadas, vozes teóricas diluídas em oralidade prosaica, entre o processo e a *performance*, entre a lógica maquinal e o que fura a engrenagem, com cortes, repetições, montagens, flertes com diferentes formas de arte, *links*, listas, ferramentas de busca do *Google*, o livro caminha por uma estrutura inespecífica e por uma escrita em si mesma resistente, rasurada, que vai se fazendo como rascunho, com hipóteses, com a dúvida, de modo ensaístico, levando a crer que a conjunção de elementos que comumente fogem ao literário, que não seriam “próprios” à poesia, talvez seja uma forma de abertura ao outro.

Vinte e quatro seções compõem o primeiro e o mais longo poema do livro. “Blind Light” é um metapoema que evoca as vozes nas quais a poeta se sustenta, revelando seus procedimentos à medida que vão sendo utilizados como ferramentas em seu fazer poético. Com isso, de alguma forma, o tom dele determina o tom dos poemas seguintes, havendo nesses outros o retorno de diversos momentos que foram enunciados em “Blind Light”. Como imagens deslocadas e inseridas em um novo contexto, eles retornam em uma repetição que não funciona como a reprodução automática do mesmo, mas como uma produção da diferença. “o corte”, “*corte e repetição*”, “a insistência”, “o verso”, “a elipse” são então alguns modos de operar identificados como “*furos*”: “alguns desses *furos* que poderiam fazer a gente/ ler um poema como *poema*” (GARCIA, 2014, p.29, grifos da autora). Manipuladas de modo a produzir sempre uma diferença, essas ferramentas não levam a uma demarcação rígida, mas a um limiar de transição entre o próprio, instituído de atributos, e ao impróprio, despossuído de predicados, propriedades, podendo ser qualquer um.

“Existe uma busca atravessando o poema em vários sentidos” (GARCIA, 2014, p.30). Na mesma seção desse verso, a última estrofe se apresenta da seguinte maneira: “ele diz que é muito importante que/ dentro se encontre o fora/ você entra/ e percebe que saiu do outro/ lado” (GARCIA, 2014, p.30). Na passagem logo acima dessa, temos: “Existe uma busca/ que não é pelo *centro do mundo*/ como o poema parece pedir/ pois aqui não há centro” (GARCIA, 2014, p.30). Há diversas evidências, algumas explícitas, outras implícitas, de que o que a poeta busca é estar “do outro lado”, o fora, o

descentrado, o excêntrico, o que escapa, o que fura. Como se só na busca de estar em um deslocamento incessante fosse possível atingir o fora.

“Sobre o Atlântico”, penúltimo poema do livro, diz desde o início sobre deslocar-se, sobre lidar com distâncias (“*como se faz para lidar com a distância/* ela pergunta eu não consigo responder” (GARCIA, 2014, p.101, grifo da autora) e, sobretudo, com a tentativa de provocar uma distância que se dê de si mesmo, um pulo para fora de si, na língua e na escrita: “o kafka diz que escrever é dar um pulo/ para fora da fila dos assassinos de nós mesmos” (GARCIA, 2014, p.101); “talvez a linguagem faça a gente dar esse pulo/ um pulo para fora da fila dos assassinos/ *franz kafka* diz a auxílio” (GARCIA, 2014, p.102, grifo da autora).

Os furos, recursos que poderiam “fazer a gente ler um poema como poema”, constituiriam então em um modo de operar como um meio de acesso ao fora. De acordo com isso, o furo seria parte da identidade do poema, aquilo que permite “ler um poema **como poema**” (grifo meu). Mas se o furo é o que dá acesso ao fora, ao outro lado, ao outro, então o furo como identidade do poema seria aquilo que lançaria o poema para fora do próprio poema. O que atestaria a identidade do poema não seria o que o delimitaria, mas tão somente o que asseguraria a transgressão de sua identidade e sua abertura.

Na seção nove há um vislumbre do que poderia ser esse furo. Mas esse vislumbre só se dá porque não há uma definição explícita do furo ou uma explicação sobre o que seria o furo. Não temos acesso a ele senão como procedimento, pelo que ele, como ferramenta, produz. Por exemplo, segundo a nona seção, ordenar alfabeticamente seria um dos modos de “furar” o poeta: o furo serviria “para repensar” o poeta, “para ler as coisas de outra maneira”. Quando Pablo Katchadjian coloca o poema “martín fierro” em ordem alfabética, ele fura o símbolo nacional argentino, desloca-o de contexto em uma apropriação transgressora do mito (GARCIA, 2014, pp.21-22).

Percorrer o furo e seus atravessamentos parece ser uma busca que retorna de livro em livro em Marília Garcia, como explicitam os versos no final da seção vinte e três: “no livro *20 poemas para seu walkman/* depois de percorrer tantos caminhos/ não encontrei o que eu buscava/ eu nem sabia o que eu buscava/ mas não encontrei/ [...] mas o caminho é feito/ cruzando as linhas do poema/ e atravessando/ os furos” (GARCIA, 2014, p.40, grifo da autora). Continuando a percorrer caminhos em *um teste de resistores*, há indícios nele do que é que busca, mas não é possível afirmar que há um ponto de chegada, que o que se buscava foi alcançado, porque, aqui, é como se o deslocamento como tentativa de escuta fosse o único meio de atingir um fora que segue escapando.

“o procedimento de fazer uma viagem/ me leva ao lugar me leva ao *ter lugar/ na leitura do outro/ acabamos por chegar em nós mesmos*” (GARCIA, 2014, p.39, grifos da autora). De acordo com esses versos, vemos que é o próprio movimento de deslocar-se que leva a um “*ter lugar*”. O deslocamento mesmo, o permanente fora, é o caminho do “*ter lugar*”. Se este “*ter lugar*” acontece enquanto se permanece em deslocamento, então ele não pressupõe um ponto de chegada. Esse fora poderia coincidir, inclusive, com a “*leitura do outro*”, e este “*ter lugar*” se identificaria como o

“*ter lugar na leitura do outro*”. Logo, é um deslocamento em que o lugar não é senão no outro, em que o “*ter lugar*” é o estar sujeitado ao outro. É através do outro que chegamos “*em nós mesmos*”. Mas, conforme dizem os versos seguintes, esta afirmação chega do outro, pelo “ele”, em relação ao “eu”, que aparece no verso seguinte: “ele diz/ e eu olho para a câmera” (GARCIA, 2014, p.39).

“o filme *la jetée* do chris marker” é como inicia a seção vinte e dois (GARCIA, 2014, p.38, grifo da autora). *La Jetée* é uma fotomontagem composta de imagens fixas “que são repetidas por vários segundos/ e dão a ideia de uma fotonovela” (GARCIA, 2014, p.38). Mas apesar de obedecerem a essa sucessão de fotografias estáticas filmadas em série, o que está em jogo no filme é a urgência de um buraco no tempo linear. Uma viagem no tempo, *La Jetée* trata de um apelo, não a partir de um fato do passado, mas de um futuro pós-Terceira Guerra Mundial, em que passado e futuro devem ser mobilizados a atenderem o apelo do presente. Na sucessão dos instantes capturados pelas fotografias, apenas uma cena em movimento interrompe a linearidade da narrativa do filme: “aparecem várias imagens fixas dela em posições diferentes/ sempre dormindo/ até que nessa cena/ a única cena do filme em que ocorre o movimento/ ela acorda/ e olha para a/ câmera” (GARCIA, 2014, p.39). A mulher, do passado, acorda e olha para a câmera. Acordar e olhar para a câmera é o breve e o único movimento que há no filme. Em meio à linearidade de imagens, uma interrupção, um furo. Na forma fixa e sucessiva da fotomontagem, um movimento. O movimento de interromper o *continuum* do filme, do tempo do filme e de ser o passado quem acorda e olha para o presente é o que fura a ficção, é o que fura o próprio tempo, o filme, a arte, é o que desloca e o que escapa à ordenação. Não é só um tempo que fura o outro, mas o movimento de acordar e olhar para câmera é um deslocamento de posição da própria personagem, ao sair da condição de objeto – aquele que é olhado, capturado – e mirar o espectador que, por sua vez, é convocado, nesse gesto, a se inserir no mesmo buraco de tempo, convocado a despertar, e a ficção brevemente parece deixar de ser ficção.

O furo, aqui, é o breve momento que escapa da lógica de reprodução. Dentro da lógica da reprodução há um ponto que fura, que traz uma singularidade radical (BARTHES, 2015). O furo, o breve momento que escapa também ao tempo linear, é o encontro com uma temporalidade outra. Como um estalo, um desvio de olhar, um golpe rápido, é o que, atingindo, afetando, precipita um deslocamento, um desencaixe, em que nos vemos lançados já em outra posição. O eu em risco, sob risco, lançado a uma situação-limite.

O poeta Emmanuel Hocquard, outro nome evocado pertencente ao meio artístico e literário (“ao escrever o *engano geográfico*/ tomo o poema de emmanuel hocquard/ [...] a viagem de emmanuel hocquard/ é uma viagem na direção do passado” (GARCIA, 2014, p.39, grifo da autora), diz à Marília: “*sua viagem a tanger será aqui*”. Ou seja, não em Tânger nem no passado, como foi a dele, mas no presente. Um tempo furando o outro e um espaço furando o outro. Dizem os versos da penúltima seção: “o procedimento de fazer uma viagem/ me leva ao lugar me leva ao *ter lugar/ na leitura do outro/ acabamos por chegar em nós mesmos/ ele diz/ e eu olho para a câmera*” (GARCIA, 2014, p.39, grifo da autora). Atingindo o presente, o olhar do outro atingiu

“*nós mesmos*”, abrindo um buraco e indistinguindo os tempos (real e ficcional, passado, presente, futuro), apresentando-se, nesta brecha, como (um só tempo) real e presente. O “*nós mesmos*” surgiu desde o outro e no outro (*na leitura do outro*). “*nós mesmos*” não como cada “eu” possível de caber em cada “nós”, isto é, não como “eu mesmo”, mas como um “sempre tornar-se outro do mesmo” (AGAMBEN, 2009, p.90), atravessado pelo furo, que (nos) lança para fora de “*nós mesmos*”.

“Blind Light” é entrar em uma zona cegamente ofuscante, mas que não é ofuscante senão para indefinir os limites, desestabilizando a zona de conforto, incitando o estar no limite: “*entrar no espaço interior equivale a sair/ a estar no topo de uma montanha/ ou na borda do mar*” (GARCIA, 2014, p.20, grifos da autora). Como se vê, é um limite que é um vértice, um limiar, um ponto em que dois lados se precipitam (no “*topo de uma montanha/ ou na borda do mar*”). Chegar seria aquilo que já está sempre chegando à medida que se caminha por essa zona instável, um deslocamento ininterrupto que não se espera chegar, mas que permanece sempre como puro deslocamento enquanto se transita no limite. Desta forma, o lugar do poema não está, assim, em um lugar de pertença, em uma presença. “O lugar – ou melhor, o ter-lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente, fogem disso” (AGAMBEN, 2007, p.62-63), não se fixando em delimitações.

O poema está então intimamente ligado a um risco. Poderia ser dito, como Blanchot disse da poesia, que ele é “a afirmação de uma experiência extrema” (BLANCHOT, 2011, p.257). Experiência extrema em que não só o eu está sob risco, em uma situação-limite, como foi dito, mas igualmente o poema que, (ar) riscando-se, escapa tanto à sua própria configuração, no que é constituído de furos que o lançam para fora dele mesmo, desconstruindo-se no que poderia ser apreendido, e como também escapa à configuração da linguagem normativa, sendo o lugar em que cada vez mais é possível estar na falha – no furo, neste lugar que não é representável, que já se coloca como um buraco, um vazio, do qual só conseguimos nos aproximar pelo fora, pela falta, pelo desajuste, pela ausência de uma presença, pela perda, pela perda de substancialização.

Impasses e iminências de desastres alojam-se pelos caminhos esburacados do livro. Em grande parte, o biográfico vem acompanhado de impasses, de quase desastres, de um não saber – de um não saber o que dizer ou responder –, de contingências soberanas que se impõem contra o percurso natural dos fatos, criando um breve suspense, um buraco no qual o sentido é suspenso, um furo na narrativa, um desencaixe, uma falha ao autocontrole, um furo que abre um vazio e lança para além daquilo. Por exemplo, em “Blind Light”, quando, de forma confessional, a poeta expõe um impasse em que se vê submetida: “na hora em que respondi à pergunta do damián/ me atrapalhei/ na hora de responder às perguntas eu costumo me atrapalhar/ acho que não escuto o que as pessoas estão dizendo” (GARCIA, 2014, p.23); ainda neste poema, quando houve a iminência de ser atropelada enquanto ela ia ao encontro “*autorias e teorias*” no centro universitário: “foi por um triz o pipoqueiro na calçada em frente/ deu um grito eu fiquei com a perna bamba/ porque senti o deslocamento/ de ar” (GARCIA,

2014, p.28) – cena que retorna ao final do livro, em uma sintaxe fragmentada, em estilhaços, quando atravessa fora da linha, fora da linha de segurança (“atravesso fora da faixa de pedestres” (GARCIA, 2014, p.121)), e se coloca em risco, o corpo em risco (“golpe vibrado no ar lâmina de vento no pescoço/ os cacos de vidro das vidas das pessoas/ a poeira das vidas quebradas” (GARCIA, 2014, p.122)) –; no poema “Você chorou em Bruxelas?”, em que perde o voo e se vê impotente, deixando de estar no controle da situação: “eu estava sozinha e com muita raiva de mim e das pessoas/ eu estava sozinha e com muita raiva/ principalmente de mim/ [...] eu sabia que o problema não era o passaporte/ *o que eu sinto ao pensar em você/* ela disse/ *é um furo*” (GARCIA, 2014, p.53, grifo da autora); depois, em “Uma mulher que se afoga”: “o problema é que não sei o que dizer/ em situações normais/ já não saberia/ uma situação dessas me deixa sem saber/ como andar ou me mexer” (GARCIA, 2014, p.82); ou em “Sobre o Atlântico”: “*como se faz para lidar com a distância/* ela pergunta e eu não consigo responder” (GARCIA, 2014, p.101, grifo da autora); ou ainda no último poema, “A poesia é uma forma de resistores?”: “nós falamos sobre a resistência/ da poesia mas nós não falamos sobre a pergunta que me fez/ a celia pedrosa e que eu não pude responder” (GARCIA, 2014, p.117).

Estamos submetidos a uma linguagem, representativa e linear, que está a serviço do sentido, da garantia do sentido. Uma das piores formas de controle nela é assegurar, na língua, uma obrigatoriedade de dizer. Em *um teste de resistores* há um não saber que aparece em brechas de interrupção à esfera da comunicação normativa. Um não saber que não é representável e que se mostra como um furo à garantia dos significados. Se Marília Garcia busca interlocução e opera também com o não saber, com a falha, com a falta, talvez seja porque a sua comunicação não visa comunicar, mas mostrar que é desde esse não saber, dessa falha, dessa impotência, desse furo, que também se dá a manutenção do horizonte de envio. A abertura ao envio passa a ser possível, então, desde a impotência, na falha, na falta de resposta. Mas há também, na contramão dessa perda de controle (“a perda de controle significa/ fragmentação/ como disse a l. bourgeois” (GARCIA, 2014, p.53)), tentativas de resolução de muitos desses impasses, que não chegam a se completar como desastres, assim como há tentativas de responder a perguntas que teriam ficado sem resposta. No deparar-se com a falha, com a falta, há a tentativa de contorná-la, ao narrá-la, elaborá-la, *a posteriori*, no poema, como se o poema fosse o espaço em que se pode dizer e também em que se pode não saber o que dizer. Furo e elaboração, o que escapa e o que tenta ser controlado, o não saber o que dizer ou responder e a tentativa de dizer ou de explicar, o furo e a resolução do furo, o descontrole e o controle, os duplos que se tensionam neste *teste de resistores*. Aqui, não há apenas um morar sem palavras na língua: há também o movimento posterior, o de dizer sobre o morar sem palavras na própria língua. Nesta tensão, entre a falha e o que escapa à falha, entre a falha e o justo funcionamento, entre o que é da ordem do corpo, do incalculado, do imprevisível, do incontrolável, e o controle, o automatismo, o processo, a resistência já se coloca como uma condição do percurso, como se não houvesse como andar no limiar sem que estivesse sob afetação da precipitação destas duas forças, o próprio que lança ao impróprio, o controle que lança ao descontrole.

“por que é difícil falar de poesia?” (GARCIA, 2014, p.30) é a pergunta que aparece nos versos iniciais da seção que diz de forma prática e pragmática sobre o seu processo de escrita de poesia. A pergunta retorna na penúltima estrofe de forma hipotética:

talvez seja difícil falar de poesia
 porque em geral tentamos falar desse processo
 a partir de algo que não é processo
 e o processo escapa porque
 ao falar dele
 já não estou nele estou do outro lado
 (GARCIA, 2014, p.32).

O que se pode ler neste trecho, então, é que há uma tensão entre o fazer poético e o falar sobre este fazer. Ele fala de um processo, o da poesia, e de uma outra fala, que já não é ou não seria processo, que é o falar do processo da poesia. Falando dele, já não se está mais nele, mas fora, “do outro lado”. Ou seja, a tentativa de falar sobre este fazer escapa ao fazer mesmo, só sendo possível falar dele estando na condição de outro. Percebe-se assim que a escolha da poeta de colocar-se nesse “outro lado” pode ser uma busca de atingir um fora que coincida com o fora do lugar de ofício no momento exato em que ele se realiza. Mas a questão é que este falar da poesia, que compõe a passagem acima, já é poesia; a passagem mesma já é poesia. Nesse sentido, o “outro lado” não se reduz apenas a um lugar de fala, mas se revela também como poesia.

Portanto, talvez, aqui, não importe tanto discernir entre o dizer sobre o processo e o mostrar o que falha ou escapa a esse dizer, mas perceber que a resistência, a tensão, a hesitação presente nessa alternância de estados e posições pode ser também uma forma de mostrar que falar de uma maneira processual sobre o que não é processual seja um modo de colocar o processo a serviço da *performance*, pois aqui a fala está sempre produzindo um outro lado que não se encerra na fala. Falar é falar de uma outra forma e de uma forma outra, de uma forma deslocada e que aponta para fora da forma mesma:

falar é *repetir*
 mas repetir depois e de outra forma
 falar é insistir
 assim ao repetir o processo
 produz outro processo
performatividade
 ele diz
com quem você está falando?
 ele pergunta
 e eu tento descobrir quem é ele.
 (GARCIA, 2014, p.32, grifos da autora).

Repetir como quem resiste, resistir como quem insiste, não para fincar bandeira e demarcar território, mas mostrando que modos de resistência se dão no manejo de tensões que produzem deslocamentos, se dão na poesia como procedimento da manutenção de abertura à alteridade, da manutenção de abertura ao incessante ter-lugar

da linguagem. Ou seja, não sendo um lugar de propriedade e de pertença, mas um ter-lugar que não cessa de reivindicar a sua exterioridade, a sua impropriedade, a sua inautenticidade. De acordo com isso, é possível perceber que, menos uma busca que objetiva chegar e mais uma busca que se quer como procedimento, como meio sem finalidade de chegar a algum lugar, *um teste de resistores* se mostra como um modo de operar com a linguagem de forma que o que visa a produzir do processo é uma *performatividade* – não uma normatividade – que se coloca desde já como um lugar de passagem, um limiar.

Em um breve momento no *Engano Geográfico*, há o que parece ser o único diálogo no livro, que irrompe como um furo, em que surge a possibilidade de o começo ser “– talvez pelo meio” (GARCIA, 2012, p.39). O verso seguinte a isso segue dando continuidade ao percurso fluido do poema, ao mesmo tempo em que quebra o diálogo, uma vez que não mais se utiliza do travessão: “arrumar uma maneira de estar em outro país estando no mesmo” (2012, p.39). Os versos da seção dezesseis de “Blind Light”, por exemplo, “espreito da janela dois ônibus amarelos/ passando em direções opostas/ um trem pode esconder outro trem/ como uma linha esconde outra” (GARCIA, 2014, p.30), presente em *um teste de resistores*, já se fizeram presentes também no *Engano Geográfico* (2012, p.23), mas de outra forma: “dois quadrados amarelos em direções opostas” (GARCIA, 2012, p.27), ou “Se posso espreitar pela janela dois ônibus amarelos se cruzando na estrada”, ou ainda os versos do poema “um trem pode esconder o outro”, de Kenneth Koch, que ela, em orelha ao livro, diz ao leitor que vai escutando como uma canção durante a viagem pela estrada: “*Num poema uma linha pode esconder outra linha/ Como num cruzamento, um trem pode esconder outro trem*” (GARCIA, 2012, grifos da autora). Este poema de Kenneth Koch é um poema sobre os duplos, os duplos escondidos que se escondem no mesmo, o outro que se esconde no mesmo.

Podemos considerar, então, que *um teste de resistores* pode ser lido como uma continuação desta busca, como mais um caminho que não necessariamente supera os percursos dos livros anteriores, mas apenas aponta outros, permanecendo no meio, no lugar de soleira. Este último livro continuaria estando no meio do caminho, sustentando-se como busca, o que o permite refazer caminhos, riscá-los, rasurá-los, arriscá-los, levando a crer que o percurso só atinge o fora se se sustenta como meio.

Desde o método, o livro se direciona para fora, para fora do que viria a ser um poema: ele flerta com o diário, com a biografia, com a ficção, com a narrativa, com o ensaio, apontando para fora de uma classificação ou definição do que seria “A” poesia. Colocando em questão a classificação quanto ao gênero e privilegiando o processo de construção, *um teste de resistores* denota que o procedimento mesmo é o único meio, que o procedimento deve existir somente enquanto meio, sem fim.

Em diversos momentos a busca por uma abertura se dá a partir de um pensamento sobre a própria escrita, em que o que está em jogo não é senão a língua. Exemplo disso é quando há a interrogação sobre a possibilidade de acontecer, tanto na outra língua como na língua mesma de origem, um deslocamento:

de que maneira uma tradução
 quando entra na língua de chegada
 pode deslocar o corpo do que se escreve ali [...]
 de que maneira um poeta escrevendo na mesma língua
 como é o caso da Adília Lopes
 pode entrar no corpo da literatura
 e ser lido como tradução?
 (GARCIA, 2014, p.26).

Para além do deslocamento textual, haveria também um atravessamento de gestos no movimento de escrever um poema, “já tendo traduzido outro poema/ que não seria escrito na minha língua” (GARCIA, 2014, p.20). No gesto de transformar a língua do outro na sua, a sua também seria transformada, por questões “[...]que não seriam colocadas/ por um poema na minha língua/ mas que acabam sendo colocadas ao se traduzir este poema” (GARCIA, 2014, p.20). Diante disso, temos que o eu e o outro são pensados aqui em uma possibilidade de atravessamento de gestos (“será que esses dois gestos/ se atravessam?” (GARCIA, 2014, p.20)) que resultaria em algo novo, a partir de questões que estariam para além do terreno de sua própria língua. A origem mesma seria então deslocada e colocada em questão, deixando de ser própria, colocando em xeque a ideia de uma língua e de uma literatura comuns, territorializadas e identitárias, mostrando que o “próprio” já é desancorado, em trânsito, despertencido, sem donos.

Podendo ser enviadas a qualquer um, as perguntas supracitadas remetem a um deslocamento do corpo textual que não existe, porém, sem que o alguém que lê e escreve coloque-se desde já em deslocamento. O *corpus* do texto passa a ser um estado de endereçamento aos corpos, passa a ser o que, no texto, aponta para fora do texto, para o que é externo à escrita, produzindo o que Bataille e Nancy chamariam de *excrita*, aquilo que foge ao significado e remete para o que a palavra escrita não comunicaria (NANCY, 2013). Isso vai ao encontro do que seria uma produção de “um outro corpo da literatura”, diferente do corpo reduzido à associação do significado ao significante: um corpo que é uma escrita, se “escrita” indica aquilo que se desvia da significação, e que por isso se *excreve* (NANCY, 2000).

Há uma voz que enuncia e que retorna em diferentes momentos do livro, como “*com quem estou falando aqui hoje?*”, a primeira pergunta que surge logo na primeira página, entre aspas e com itálico, denotando ser a voz de outra pessoa. Essa pergunta esteve presente no movimento do começo, como esteve presente nada mais que a menção a um convite, um chamado do outro, o “maurício”, evocado em seu “gesto de *delicadeza e acolhida*” à poeta recém-chegada em São Paulo (GARCIA, 2014, p.11). Mas a pergunta dita como escolha da poeta não foi essa em que estaria na posição de remetente, ainda que se apropriando de outra voz, mas uma pergunta de Hilary Kaplan feita a ela, com uma dúvida sobre o referencial em um poema anterior, colocando-se na posição de destinatário (“mas escolhi começar com uma pergunta/ que me fez a hilary kaplan/ [...] a hilary kaplan me perguntou/ *para qual direção nossos olhos se dirigem/ quando estamos boiando deitados e olhamos para os próprios pés?*/ olha-se para baixo ou para a frente?” (GARCIA, 2014, p.11, grifos da autora)).

Desse modo, perguntas que acabam por remeter às suas próprias experiências abrem-se para outras vozes e encontros que comparecem no livro. O lugar de abertura, de começo, é o apelo do outro, por onde surgem as perguntas como condição de possibilidade da pro-vocação, da evocação. Vemos que nisso está implicado um “eu” que se coloca em jogo, em risco, alternando-se no lugar de remetente e destinatário em que o remetente, porém, não se identifica sempre à voz da poeta. Não se colocando em lugar originário, o “eu” tateante vai se repensando à medida que este processo vai se (des)construindo, se apresentando de um modo experimental, rasurado, sempre afetado pelas contingências que se impõem. Não há, assim, um total apagamento do sujeito, mas um sujeito descentrado, fora de si, excêntrico, que se dá no incessante deslocamento.

“*com quem estou falando aqui hoje?*”, uma pergunta, o começo do poema. Começo que já tem em si a ideia de diálogo. Na seção dezessete, essa ideia se apresenta explicitamente como aquilo que a poeta busca ao escrever um poema: “quando escrevo um poema/ procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo” (GARCIA, 2014, p.30). No começo do poema, em sua abertura, uma pergunta aparece inserida dentro de um campo de possibilidades que se faz presente desde o primeiro verso, que já existe enquanto um pensamento sobre o próprio começo: “poderia começar de muitas formas” (GARCIA, 2014, p.11).

Começando não de outra forma senão por um deslocamento de posição, a mesma pergunta surge de outra forma em outra seção: “com quem você está falando?” (GARCIA, 2014, p.32). Deslocado o pronome, o corpo textual, desloca-se o sujeito da fala, desloca-se a posição do sujeito da enunciação: “com quem você está falando?” aparece no começo de outra seção, entre aspas, sem itálico, e passamos a saber, logo em seguida, que a pergunta é feita por Marianne, a personagem do filme *Pierrot le fou*, de Godard, por uma informação que é revelada logo no primeiro verso: “no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard/ quando marianne pergunta a ferdinand/ ‘com quem você está falando?’/ sua pergunta nomeia a ideia de destinatário” (GARCIA, 2014, p.32, grifo da autora). E o que se segue é uma reflexão sobre quem lança a pergunta, fixando a possibilidade de o emissor ser qualquer um, evidenciando assim que o mais importante não é saber quem está falando, mas a ideia de destinatário: o que importa é fazer perguntas (“talvez importe fazer/ perguntas” (GARCIA, 2014, p.32)).

Há, no livro, muitas perguntas, há perguntas desde o início, na primeira página, no primeiro poema; há poemas que possuem a pergunta desde o título: “Você chorou em Bruxelas?” (p.47), terceiro poema; “O que é um começo?” (p.93), nono poema e “A poesia é uma forma de resistores?” (p.113), décimo primeiro e último poema. “muitas perguntas da hiliary kaplan/ não consegui responder/”, revela a poeta na quinta seção de “Blind Light” (GARCIA, 2014, p.18). Retirando-se do lugar de dar respostas, do lugar redentor de garantir uma saída ou um sentido, neste jogo, nesta partida (que também dá título ao oitavo poema do livro: “Uma partida com Hilary Kaplan” (p.87)), o posicionamento é pela dúvida (“porque exigiam que definisse questões no texto/ onde eu queria manter a dúvida” (GARCIA, 2014, p.18)), pela indefinição, pelas singularidades que se abrem entre os deslocamentos. O discurso é menos um lugar de afirmação e mais um lugar de passagem, de suspensão, e por isso ele já se coloca como

um gesto, como um dar passagem, em que o sujeito está incessantemente sob risco, destituído de autoridade:

por exemplo tem o caso dos pronomes
 posso omitir os pronomes em português
 e não dizer quem é o sujeito da ação
 eu gosto de omitir os pronomes em português
 e criar essa confusão
 muitas vezes a gente não sabe quem é o responsável pelas coisas
 e dizer isso com a linguagem
 ajuda a pensar
 (GARCIA, 2014, p.18)

Mas se “[...] talvez importe fazer/ perguntas e não definir quem fez/ o quê” (GARCIA, 2014, p.19), o que vemos neste *teste*, na maioria das vezes, é o contrário, é a definição de quem diz o quê, é a nomeação e o reforço desta definição pelo uso do pronome. Durante um processo de reflexão sobre pronomes, em que lança a possibilidade de usar o verbo “disse” sem pronome para definir o sujeito, para manter uma suspensão, um verso diz logo abaixo: “*afinal/ quem disse o quê? você pergunta*”; “*discretamente tudo vai se eclipsando/ ela disse*” (GARCIA, 2014, p.18).¹ Os pronomes passam a emergir na negação mesma de não os proferir; ela os vai afirmando à medida que explica os motivos para não os utilizar. Ou seja, no movimento de negar, ela afirma, como se, negando-os, atingisse uma positividade, como se, na rasura, emergisse uma nova linha. E é no movimento de não omitir os nomes do diretor, do filme e dos personagens, mas de revelá-los, de revelar quem é que fala, que o procedimento às avessas vai se construindo, ou o processo vai se desconstruindo, e esses vão sendo rasurados, enquanto o que vai se escrevendo em cima deles é a ação, a potência de fazer perguntas. “*com quem estou falando aqui hoje?*”, enquanto pura pergunta, ganha ainda mais importância ao sabermos então que é a ideia de um destinatário, o envio enquanto possibilidade, que deve estar sempre presente, em suspensão, imanente à fala.

A abertura a possibilidades intimamente ligada a um risco – de si – aparece em *um teste de resistores* no próprio fazer poético. E o falar sobre este processo é desde já uma fala rasurada: na revelação de seu fazer, ela o faz ao mesmo tempo em que o rasura, em um movimento em si mesmo resistente, em um pensamento que se inscreve em cima do outro, riscando-o, como se uma linha estivesse escondida na outra, não fazendo exatamente aquilo que havia dito, mas constituindo um processo no mesmo tempo em que o risca. Deste modo, é como se o procedimento existisse enquanto rascunho, como se, de fato, não passasse de uma experimentação, de um teste. A poesia seria, neste sentido, um processo de rasura, em que “outro lado” se dá na rasura, no risco do pensamento, no furo, no rabisco de si. Este processo, que só existe enquanto escapa, assemelha-se assim mais a uma *performance*, como é identificada por uma voz alheia no poema: “assim ao repetir o processo/ produzo outro processo/

¹ Os grifos em negrito são meus e os grifos em itálico são da autora.

performatividade/ ele diz” – definição essa que, como vemos, vem do outro: “ele diz” (GARCIA, 2014, p. 32, grifo da autora).

E é de uma voz indefinida, referida pelo pronome “você”, podendo então ser qualquer um, que surge a pergunta: “*mas a poesia não serviria para isso/ também?/ você pergunta* (GARCIA, 2014, p.24, grifo da autora)”. E o trecho continua imediatamente com: “e eu não sei para que serve a poesia/ e eu penso na resistência e nos resistores na eletricidade/ na eletrônica nos chips nos codecs/ e nos testes os testes todos os testes para sobreviver/ e afinal quem disse o quê?” (GARCIA, 2014, p.24, grifo da autora)”.

A poesia não está na ordem do “servir para”. Não se trata de atribuir uma utilidade nem uma finalidade. Sabemos que o fazer poético é um fazer inoperoso. Ele não aponta para uma finalidade. Jean Luc-Nancy já teria dito, em *Resistência da poesia*, que a maior força da poesia reside na possibilidade de “fazer tudo falar” (NANCY, 2005, p.19). Mas neste “fazer [tudo falar]” está presente um fazer que coloca sempre em xeque estatutos detentores de alguma verdade, a partir de elementos que operam fazendo-a escapar de uma configuração e de um utilitarismo, dispondo-se a paralisar a máquina da normatividade, tornando-a inativa.

A inoperosidade se apresenta como um esforço de colocar em xeque a própria concepção de obra, de poesia, de autor, do lugar de domínio do sujeito, do caráter heroico do poeta. É neste esforço que podem ser observados os recursos que atuam no movimento de negação e de desconstrução daquilo que poderia ser apreendido ou enquadrado em um significado, fechando o sentido. É esta inoperância, em seu não-servir-para que, de acordo com Agamben, confere a todo fazer artístico um fazer necessariamente político, uma vez que os dispositivos do capitalismo atuam capturando os meios, instituindo-os obrigatoriamente de uma finalidade ou utilidade. Contrariamente a isso, esse fazer inoperoso seria um modo de desativar o fazer de qualquer finalidade, destituindo o objeto de um fim e o restituindo à esfera do meio, desobrigado de um fim (AGAMBEN, 2015).

É preciso sublinhar, portanto, que as vozes que se abrem neste “fazer tudo falar” não devem ser vistas como vozes que se fazem presentes no poema necessariamente pela escrita, mas antes como potência de voz: como promessa de sentido, não como ruído de som (AGAMBEN, 2006, p.55). O poema não deve ser visto como um lugar de comunicação direta, de transmissão de um sentido, de apreensão de significados, já que todo significado é uma presença, uma demarcação, da ordem do objetivo e da objetividade. O poema deve ser visto como o rasgo do furo, como uma via ou uma marca que o define no mesmo gesto que transgride a sua identidade, abrindo-se para o outro lado.

Assim é que o que vai ao encontro do lugar de abertura da provocação da pergunta supracitada do poema não é uma resposta, como aquilo que sempre se espera na linguagem da comunicação, tampouco uma confirmação ou definição para o que serviria a poesia, mas um pensamento – palavra que já contém a suspensão –, aquilo que ainda não chegou, que já está suspenso, pendente, na falta, na ordem da pura possibilidade. Um pensamento, é preciso ressaltar, sobre as diferentes formas de

resistência – desde as que fazem uma máquina funcionar até as intrínsecas à sobrevivência, à vida humana. E a pergunta, na qual a indefinição do remetente abrange todo e qualquer “você” – podendo ser formulada, assim, por qualquer um –, mais que utilidade, finalidade ou necessidade, foi o que remeteu o pensamento à resistência. Vemos então que o outro, indefinido, anônimo, qualquer, estendido a todo “você”, é o lugar de abertura por onde chega a possibilidade do pensamento, do diálogo e também da resistência.

Um diálogo que envolve “eu”, “ela” e “você”, pronomes não nomeados em momento algum, compõe o poema “na 19ª edição da meia maratona de Lisboa”: “*você lembra?/ sou brasileira e estou em lisboa*”; “*ela traz a lista que fez/ e me mostra outra versão/ [...] e algo que você dizia para concluir/ sobre ser tropical/ assim/ - afinal, sou tropical!*”; “*mas o que era ser tropical/ eu pergunto a ela/ dizendo que não me imagino falando essa frase/ e ela responde algo sobre o tropismo/ ou o braço se erguendo até que pudesse/ chamar o garçom*” (GARCIA, 2014, pp.66-67, grifos da autora). Sem nomes nem sobrenomes, as pessoas que há são todas anônimas: “o garçom”; “uma senhora portuguesa”; “o neto” da senhora portuguesa e “a angolana”. Se até o momento não sabíamos quem o pronome “ela” designava, a partir do momento em que a senhora portuguesa aparece no poema, como atendente na padaria, é possível supor que é ela que passa a assumir o lugar do pronome: “– *queria um suco de mamão/ por favor/ você lembra?/ para mim existiu um mamão/ assim eu entro naquela padaria/ e uma senhora portuguesa vem me atender/ ela que todas as vezes acenava para o neto*” (GARCIA, 2014, p.66, grifos da autora). Até que os versos que finalizam o poema retomam novamente o diálogo inicial, e o “ela” não parece mais se referir à atendente portuguesa, mas a uma voz feminina com quem a poeta (supostamente) dialoga sobre a viagem, uma interlocutora impessoal: “– e você tomou o suco *trop’cal?*/ ela pergunta e eu não/ encontro a linha” (GARCIA, 2014, p.67, grifo da autora). Pela omissão de nomes e pela mobilidade dos pronomes “você” e “ela”, a leitura leva tanto a pensar que estamos, nós, leitores, inseridos na conversa como “você”, como também leva a pensar que estamos de fora e que o “você” e o “ela” se intercambiam entre o sujeito lírico (ou biográfico) e a voz interlocutora não identificada. Diante de toda essa indefinição, de um poema em que não há nomes, os não poucos diálogos nos desafiam a percorrer os cacos dessa lembrança cifrada e fragmentada, nos colocando nós mesmos em uma possível condição de outros, em um pisar em falso de possíveis definições que vão, porém, alternando e escapando.

Se, como vimos antes no trecho anteriormente citado, a preferência era omitir os pronomes (“eu gosto de omitir os pronomes em português”) e o que acabou se revelando na explicação por essa opção foram justamente os pronomes e os nomes, agora recaímos novamente em um processo de rasura, em que se faz possível ouvir o eco dos versos do final da seção cinco de “Blind Light”, imediatamente seguintes ao longo trecho em que dizia gostar de omitir os pronomes:

quanto aos pronomes
percebi que mesmo definindo e usando pronomes
podia fazer uma alternância com eles

Revista Escrita

Rua Marquês de São Vicente, 225 Gávea/RJ CEP 22451-900 Brasil

Ano 2017. Número 23. ISSN 1679-6888.

escrita@puc-rio.br

para manter a indefinição
 assim mesmo ditos
 os pronomes podem deslizar
 talvez o discurso possa seguir
 circulando talvez importe fazer
 perguntas e não definir quem fez
 o quê
 (GARCIA, 2014, p.19)

De modo fragmentário, como uma lembrança fragmentada, o poema “na 19ª edição da meia maratona de lisboa” é composto de diálogos, perguntas e respostas provindas de vozes interlocutoras não identificadas, com supostas definições “sobre *ser tropical*” postas em jogo, isto é, as definições sobre uma identidade postas em jogo. Não há protagonistas neste poema. Se há um personagem principal, este personagem é o mamão. O poema não fala da corrida, o evento que mais teria ficado na lembrança (“*janelas verdes’ dreams* você diz/ não isso não estava na lista/ na janela de manhã/ os corredores da maratona/ atravessam a ponte essa parte é a que eu mais lembro” (GARCIA, 2014, p.65, grifo da autora). O objeto do poema, se há, não é sequer o evento que fora anunciado no título, a maratona de Lisboa, mas uma descrição banal e sem utilidade prática da cena da padaria: “mas na minha lista:/ 1. estou sentada em uma padaria/ 2. tem suco de mamão/ 3. o garçom da padaria não me atende/ 4. tem um quadro-negro na parede/ com o cardápio anotado” (GARCIA, 2014, p.65).

“Na 19ª edição da meia maratona de Lisboa” estão em jogo posições. O lugar de fala que pressupõe um lugar de origem (ocupação, nacionalidade, identidade), demarcado geograficamente, inclusive, é tensionado pelas posições múltiplas que se abrem, não demarcadas em um lugar de pertença. Neste poema, a ausência de nomes, a impessoalidade de vozes e as indefinições dos pronomes, rasuram as demarcações, tornando-as flexíveis, móveis e indiscerníveis, não de outra forma senão na linguagem.

Tal ausência de demarcação pode ser privilegiadamente evidenciada nos dois últimos versos do poema: “ela pergunta e eu não/ encontro a linha” (GARCIA, 2014, p.67). Sabemos que havia uma maratona e que esta é a parte que mais ficou na lembrança (“os corredores da maratona/ atravessavam a ponte essa é a parte que mais lembro” (GARCIA, 2014, p.65)). “chegada” e “partida”, questões que aparecem também em outros poemas (mais explicitamente em “Uma partida com Hilary Kaplan” (p.87), um poema só composto de perguntas, todas sem resposta, e no poema que segue a esse, “O que é um começo?” (p.93), que poderia ser a continuação do anterior, em que joga com múltiplas possibilidades de sentido para a palavra “começo” a partir dos usos das palavras “fechar” e “abrir”), agora estão em jogo nesse, por esta linha; linha que também esteve presente no final de “Blind Light” (nos versos “mas o caminho/ é feito/ cruzando as linhas do poema/ e atravessando/ os furos” (GARCIA, 2014, p.40); “um trem pode esconder outro trem/ como uma linha esconde outra linha” (GARCIA, 2014, p.30) e, antes disso, em “uma linha aos olhos/ é uma sequência de pontos” (GARCIA, 2014, p.28)). Considerando que o que finda o poema é um diálogo, em que a última pergunta, feita por uma voz feminina, não é respondida, a quebra existente entre o que foi perguntado e o que foi respondido sugere não haver uma correspondência de sentido

entre os dois, levando a crer que o que importa não é a resposta em si, mas que talvez a resposta seja exatamente esta: não encontrar a linha. Não encontrar um ponto de chegada. Curiosamente, a pergunta remete justamente à parte da qual mais se lembrava (a maratona), mas, ao contrário de se remeter a ela com o objetivo de obter um suporte para a resposta ou para completar o processo de memorização, a resposta (ou a falta de resposta) provoca uma suspensão do sentido, dando lugar a uma falta que não é preenchida. Com isso, o que também está em jogo neste final é, sobretudo, uma indefinição do fim mesmo do poema, deixando-o aberto, resguardando a dúvida, sendo um fim que não dá resposta alguma, como seria, de praxe, esperado. A resposta, a revelação do desfecho, a definição, que geralmente chegam ao final nas narrativas, não são, aqui, o ponto de chegada.

Posicionar-se em um espaço que segue escapando é que permite a incessante possibilidade do pensamento neste *teste*. Nele, o que faz mover o pensamento não é nada menos que a ideia de deslocamento. Talvez, o que este *teste* mostra é que a possibilidade mesma do pensamento se dá na possibilidade de deslocar-se. O “desde o outro” que se coloca como possibilidade de começo, e que já implica um colocar-se desde fora, desde, inclusive, a margem da linguagem, em suas bordas, é aqui a condição de possibilidade do pensamento. Um envio que não cessa de chegar, desde o seu começo, como o lugar em que o endereçamento se faz possível. O ter-lugar do pensamento e o ter-lugar do poema coincidem assim num espaço furado de infinitas possibilidades em que a alteridade, desde sempre questão da poesia, se coloca como começo do pensamento.

É fazendo largo uso de nomes, sobrenomes e pronomes que *um teste de resistores* dá voz a encontros, convites, destinatários, vozes definidas e indefinidas. Se há, por um lado, pronomes não nomeados em momento algum, há também, ao longo de todo o livro, a evocação de nomes e sobrenomes, em sua maioria pertencentes ao universo artístico e literário (Jean-Luc Godard, Giorgio Agamben, Adília Lopes, Hilary Kaplan, Anthony Gormley, Gertrude Stein, Pablo Katchadjian, Emmanuel Hocquard, entre outros). Como em uma *performance*, a poeta pronuncia nomes que ressoam em uma repetição. Mas a escolha de evocá-los pode ser propiciadora de possibilidades, uma vez que a poeta não se demora em nenhum deles, não leva o pensamento de cada um a profundidades, de forma que o pensamento aqui não pesa e não para: o que ela traz é a potência dele, que retorna se abrindo em um novo pensamento, mantendo-o, assim, em suspensão, como pura possibilidade. Os nomes próprios estão então desde já para uma impropriedade, colocados a serviço do que se lança para além deles. Estas vozes são apresentadas, assim, como possibilidade de pensamento e podem ser lidas como ferramentas, ou seja, como meios que permitem que o público leitor faça daquilo outra coisa, furando o próprio livro, tornando-o uma “desobra”, produzindo foras, não havendo um esgotamento deste *teste*, não atingindo um determinado fim.

É por ser um *teste* que ele não se encerra em si, mas se assume como procedimento e como força motriz a novos experimentos. Ao contrário de colocar a linguagem a serviço da técnica reprodutiva, este processo retira o que está comumente na esfera da linguagem dominante (o saber teórico, a mídia, a ciência, a linguagem

matemática, a da tecnologia, a da comunicação) do seu lugar de origem e de domínio, e coloca na construção do poema de uma forma outra. Assim, ele faz uso linguagem como ferramenta, visando à manutenção de uma abertura. Neste sentido, a profusão de nomes sobrenomeados é muito mais performática do que teórica, o que possibilita considerar o livro, ele todo, como um poema da enunciação.

A potência deste *teste* reside exatamente em sua inesgotabilidade, em ser uma abertura à possibilidade e vice-versa, em ser um *gesto* que continua se mantendo após o momento mesmo de um ato, do fim do poema, do fim do livro. Em sua técnica inoperosa, em seu dizer inoperoso, esse seu fazer, como um *gesto*, não cessa de mostrar esta manutenção. Portanto, é possível ler na poesia contemporânea brasileira um *gesto* que não pressupõe, porém, uma solicitação de resposta ou uma comunicação direta. E esse é um *gesto* enquanto gesto político, porque não está a serviço de nenhuma finalidade, mas somente da suspensão do sentido e da permanente possibilidade de envio. Na acepção agambeniana, *gesto* é um puro dar passagem, é aquilo que provoca, que convoca, que precipita, que chama o acaso a comparecer e se apresenta no fora e de fora do sujeito (AGAMBEN, 2007). Ele não se direciona diretamente a um destinatário, muito menos a um específico, mas sim mantém a ideia de destinatário.

Como um movimento que vai se definindo durante o trajeto, como esboçam os primeiros versos que abrem “Blind Light” (“e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção/ que vai se definindo/ durante o trajeto” (GARCIA, 2014, p.11), a poesia de Marília Garcia se configura em começos, colocando muitas vezes a ideia de começo como ponto de chegada, ou seja, um começo que não cessa, começos que se sustentam enquanto meios, como lugar de passagem. Lugar que não poderia existir de outra forma senão esburacado, com furos e cumes tensionando-se em um relevo em que não é possível caminhar senão pisando em falso. Em páginas que se assemelham a uma ilha de edições, onde uma só linha é interrompida por um longo espaçamento, para depois ter continuidade ou não no que seria a mesma linha, que se interrompe de novo em uma outra voz e em outras ordenações, nós, leitores, somos impelidos a transitar por este percurso esburacado, convocados a decidir modos de leitura à medida que vemos cada linha irrompendo, em uma interrupção e retorno de cenas (não à toa, depois do fim, depois do fim do último poema, depois do fim do livro, há um *cast*: “aqui sobem os créditos e os agradecimentos/ começo com o roteiro feito a várias mãos/ e a várias vozes” (GARCIA, 2014, p.125)).

Apesar de os procedimentos de que a poeta se utiliza já existirem desde a vanguarda, como os fragmentos, a montagem, a escrita paratática, a ciência ligada à literatura (os aparatos científicos da física, neste caso, os resistores como alegoria para compreensão da poesia), o aspecto metalinguístico de um “poema do poema” associado com técnicas de produção relacionadas a outras artes e tecnologias de seu tempo (o filme, as instalações, a *performance*, o meio digital), a tradução como um ato crítico-poético, em que o tradutor é “poeta do poeta”, em uma herança haroldiana, apesar de se imbuir de vários elementos que poderiam ser caracterizados como vanguardistas, sua escrita reforça o quão contemporâneo o livro é por se manter em uma zona de indefinição: entre a repetição e o corte, entre a narrativa e o poema, entre o verso e a

prosa, entre o ensaio e a oralidade. Ou melhor, por ser ao mesmo tempo poema e prosa, ensaio e oralidade, poesia e ser *performance*. Estando entre um e outro e sendo esses mesmos e esses outros, ele se mantém em uma zona de suspensão, de indecisão.

Em *um teste de resistores*, o específico e o próprio são colocados em xeque desde a estrutura, em um teor experimental que o perpassa, operando de modo que o livro se mostra mais como ferramenta e menos como obra. *Resistência da poesia* (NANCY, 2005) já teria suscitado o questionamento do que seria “propriamente” a poesia. Jean-Luc Nancy leva a crer que a resistência da poesia não está em algo que a defina a partir da noção de “próprio”, mas que talvez seja a “impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (2005, pp.10-11).

Este *teste* se mostra como um longo pensamento sobre a poesia, e sobre como o endereçamento ao outro, no qual o sujeito sempre está em risco, em deslocamento tensivo e intensivo, é parte constitutiva da escrita. Aqui, a resistência se dá desde a escrita, que resiste a si mesma, em um movimento hesitante, rasurado, cuja *performance*, imbuída de cortes e repetições, marca antes a potência de enunciação e, com ela, a possibilidade de deslocamento. O poema como lugar de enunciação mostra-se então como resistores deste procedimento, ou seja, como ferramenta, como modos de uso, modos de operar que não se direcionam para um fim. Dando a ver a possibilidade de voz existente na ideia de destinatário, leva a crer que o que resiste é esta potência como forma de “dar um pulo/ para fora” de si (GARCIA, 2014, p.101).

Longe de afirmar que atualmente só há *um teste de resistores* como exemplo paradigmático, este *teste* se constitui antes como um forte indício de que a produção poética brasileira veiculada por diferentes modos de edição, com diferentes alcances na sociedade, está buscando nos riscos, nas falhas, na indecisão, um fazer poético que não é desinteressado, mas, ao contrário, que precipita a potência que está para além do poema, além do poeta e além da obra. A resistência desse fazer só se dá em baixa rotação, não produzida pelo motor que move a linguagem a que estamos submetidos, mas pela pura potência que a constitui, isto é, por caber nela também a impotência, o descontrole, a indecisão, a indefinição, a dúvida, o não saber. A sua resistência reside na tensão, na hesitação de que é efeito (também quanto à forma e quanto ao gênero), nas falhas, nos furos à “própria” engrenagem. Furo que se dá, antes de tudo, na linguagem e à linguagem.

Diante dos testes de sobrevivência, a poesia inoperosa de *um teste de resistores* convoca a uma nova mirada e a uma nova tomada de posição, mostrando que, para além de um atributo dado à poesia caso ela seja qualificada ou definida como “uma forma de resistência”, o que existe como resistência é o fazer poético como meio, como resistores. Diante dos incessantes testes de sobrevivência, situações-limite, experiências extremas a que somos submetidos a cada dia, o que resiste é a poesia como um dar passagem, como meio, como *gesto*. Talvez, a sua melhor forma de existência e sobrevivência.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Arte, inoperosidade, política:** Crítica do contemporâneo; conferências internacionais. Portugal: Fundação Serralves, 2007. Disponível em: <https://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf> Acesso em: 11 mai. 2016.

_____. **A linguagem e a morte:** um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Meios sem fim:** notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 anos).

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. **Encontro às cegas.** Rio de Janeiro: 7Letras/megamíni, 2001.

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

_____. **20 poemas para seu walkman.** Rio de Janeiro: 7Letras; Cosac Naif, 2007.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Lisboa: Veja Passagens, 2000.

_____. **Resistência da poesia.** Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

_____. **L'excript.** Alea, RJ, vol.15/2, jul-dez, 2013.