

CAPÍTULO 2.1.

Incrustações que calam e falam ao mundo: a poesia tipográfica testemunhal de Manoela Afonso Rodrigues

Incrustations that silence and speak to the world: the testimonial typographic poetry of Manoela Afonso Rodrigues

Maruzia DULTRA^{98.)}

Resumo

Este artigo baseia-se na noção de literatura expandida para analisar a obra *Accented poem* (2013), de Manoela Afonso Rodrigues, classificada por ela como cartão-postal, formato que enfatiza o deslocamento problematizado em seu trabalho enquanto artista-pesquisadora brasileira residente em Londres. O procedimento criativo ocorreu com um carimbo de tipos móveis que possibilitou um jogo de caracteres que convoca os atos de calar e falar: 'MU(N)DO' e 'WOR(L)D'. Portanto, também a inte(g)ração tipográfica materializou os atos de deslocar(-se) e incrustar(-se) tratados na investigação poético-conceitual então desenvolvida por meio de uma metodologia autobiogeográfica. Além de marcar o espaço com um corpo de escrita, seu ato de carimbar é um depoimento de sua presença. Há um aspecto testemunhal, ainda, no indizível de sua escrita estrangeira, mais que no enunciado por ela. Seu calar quer porque quer falar o que quer porque quer calar: no silenciar do mundo, pulsa o coração de cada palavra '_alada'.

Palavras-chave: carimbo, poema tipográfico, literatura expandida, testemunho

Abstract

This paper is based on the notion of expanded literature to analyze the work *Accented poem* (2013), by Manoela Afonso Rodrigues, classified by her as a postcard. This format emphasizes the displacement problematized in her work as a Brazilian artist-researcher living in London. The creative procedure took place with a movable type stamp that made possible a wordplay with characters. It summons the acts of being silent and speaking: 'MU(N)DO' and 'WOR(L)D'. Therefore, the typographic inte(g)ration also materialized the acts of moving and inserting treated in the poetic and conceptual investigation developed through an autobiogeographical methodology. In addition to marking the space with a body of writing, her act of stamp is a physical testimony of her presence. There is another testimonial aspect also in the inexpressible of her foreign writing more than in the enunciated by its. Her silence wants it because wants to speak what wants it because wants to be silent: in the silence of the world, the heart of each word winged beats.

Keywords: stamp, typographical poem, expanded literature, testimony

⁹⁸⁾ Grupo de Pesquisa Imagens do Pensamento: Criação, Crítica, Teoria (UFBA/CNPq), Brasil. E-mail: maruziadultra(at)gmail(dot)com



1. Introdução

Este artigo baseia-se na noção de literatura expandida para analisar *Accented poem* (Figura 20) obra criada em 2013 pela artista-pesquisadora brasileira Manoela Afonso Rodrigues (doravante chamada de MAAR)^{99.} Propomos como tradução livre do título ‘Poema com sotaque’, nome que enfatiza a questão linguística problematizada em seu trabalho enquanto imigrante em Londres. A criação foi realizada durante sua pesquisa de doutorado em Filosofia nas Artes intitulada *Language and place in the life of Brazilian women in London: writing life narratives through art practice* (Afonso, 2016)^{100.}, desenvolvida de 2012 a 2016, no Chelsea College of Arts, University of the Arts London. O uso do inglês como segundo idioma está inserido em tal investigação, na qual MAAR pesquisou as relações entre língua e lugar na vida de um grupo de 12 mulheres brasileiras também residentes em Londres, desde seu lugar de estrangeira àquela época. A artista conta: “Os desafios diários em lidar com a língua inglesa ativaram processos de escrita em meu trabalho visual, o qual se transformou num lugar para criar vozes bilíngues e fragmentárias em resposta à mudez inicial na qual me encontrei quando cheguei em Londres” (Afonso, 2016, p. 4).



Figura 20. *Accented poem* (2013), cartão-postal de Manoela Afonso Rodrigues (carimbo de borracha impresso em papel Seawhite para aquarela (*postcard sketchbook*), 10,5 x 14,7 cm, com tiragem de exemplar único)

Fonte: Afonso (2016, p. 128).

⁹⁹) Devido à variação na ocorrência do sobrenome da artista em seus trabalhos, adotaremos neste artigo a sigla MAAR, de Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, para nos referirmos a ela, chamando atenção de que as aparições de Afonso e Rodrigues nas citações correspondem a obras e textos de sua autoria.

¹⁰⁰) “Língua e lugar na vida de mulheres brasileiras em Londres: narrativas de escritas de vida por meio da prática artística” (Afonso, 2016).



Sua pesquisa interdisciplinar com base nas Artes Visuais versou sobre deslocamento e colonialidade, a partir de uma abordagem que mudou entre a geografia humanista, a geografia feminista, as escritas de vida pós-coloniais e os estudos decoloniais. MAAR objetivou tornar sua investigação lugar de enunciação para *decolonial selves*¹⁰¹⁾, através de diversas linguagens da visualidade, explorando também os gêneros autobiográficos do diário, do memorial e da correspondência, o que fez coincidir seu *modus vivendi* com o *modus operandi* na pesquisa.

Consequência disso é a imbricação entre seu trajeto de vida durante o doutorado e o processo de criação, como analisa: “Considero cada obra desenvolvida nesta pesquisa como um lugar resultante do encontro de narrativas espaciais que catalisei não só em Londres, mas em outras partes do Reino Unido e em outros países para os quais eventualmente viajei” (Afonso, 2016, p. 126).

2. Processo de criação e análise da obra

Para desenvolver sua investigação poético-conceitual, MAAR montou um estúdio de pesquisa (*research studio*) no pequeno galpão localizado em sua nova casa. Tomando-o como um ponto de partida simbólico para a nova fase de trabalho, ela o chamou de “Marco Zero” (Figura 21), considerando-o também uma espécie de “obra de arte em andamento” (Afonso, 2016, p. 119) que manteve nos anos de 2012 e 2013.

Foi então no Marco Zero que MAAR realizou uma profunda investigação nas palavras e(m) seus sentidos e caracteres (Figura 22), a partir da possibilidade de adulteração da ferramenta utilizada: um carimbo industrializado com tipos móveis de borracha. Utilizando tal aparato, MAAR criou um jogo de letras e parênteses no poema tipográfico aqui analisado que convoca os atos de calar e falar de seu contexto como brasileira residente em Londres, ressaltando o “deslocamento e [a] desarticulação da língua” (Afonso, 2016, p. 4). As experimentações visuais e textuais produzidas na investigação e usadas por MAAR co-



Figura 21. Manoela Afonso Rodrigues no seu estúdio de pesquisa “Marco Zero”

Fonte: Afonso (2016, p. 117).

¹⁰¹⁾ Acompanhamos a opção da artista em não traduzir a expressão para o português.

mo método de autolocalização foram entendidas por ela como confronto à colonialidade, daí sua proposta de uma “autobiogeografia” como metodologia decolonial (Rodrigues, 2017). A autobiogeografia é uma metodologia autobiográfica situada que a artista utilizou para articular práticas decoloniais, pensando “a prática artística como lugar de enunciação” (Rodrigues, 2017, p. 237). Dada tal aproximação com as escritas de vida, o diário também se tornou para ela um lugar para trabalhar.

Em seu estudo para o *Accented poem*, MAAR realizou vários gestos tipográficos a partir da palavra WORD, tendo sempre em vista as relações entre língua e lugar (Figura 23). A duplicidade na formação das palavras que compõem a obra foi trazida pela incrustação de parênteses que abrigam os caracteres de diferenciação semântica: MU(N)DO e WOR(L)D. Ao fazer tais incrustações tipográficas, MAAR operou como numa mixagem videográfica, que tem por fundamento a simultaneidade espaço-temporal de imagens variadas, em oposição à sequencialidade da montagem cinematográfica, que se inscreve no tempo e no espaço pela sucessão de fotogramas (Dubois, 2004; Martelo, 2012). Essas incrustações materializam tipograficamente a incrustação vivida pela artista no país estrangeiro, tornando-se um ser no meio (“a being in the middle”), como carimbou em uma das notas autoadesivas do processo de criação.

Uma das fases composicionais da obra foi “MUNDORLD”, fusão da palavra mundo nas línguas portuguesa e inglesa. Numa etapa posterior, a junção desses dois “mundos” foi realizada fazendo coincidir o M das palavras em português com o W das palavras em inglês (Mundo/Mudo e World/Word). Assim, MAAR levou à esfera conceitual a exploração da grafia enquanto imagem da palavra, já que pensou esta visual, linguística e semanticamente, resultando numa composição múltipla que carrega o silêncio e arrasta a

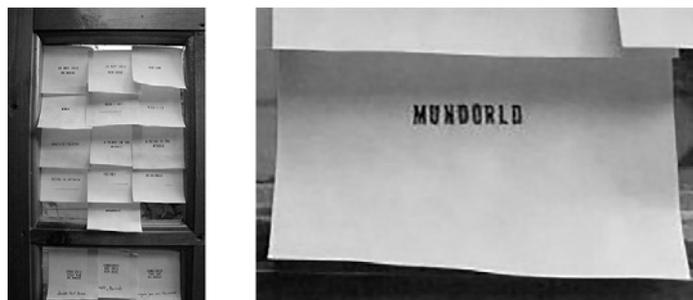


Figura 22. Notas autoadesivas iniciais do processo de criação de Manoela Afonso Rodrigues, coladas em seu estúdio de pesquisa. À direita, detalhe de umas das experimentações que resultou no *Accented poem*

Fonte: Afonso (2016, p. 120).



Figura 23. Decupagem analítica do poema tipográfico *Accented poem*

Fonte: A autora.



linguagem verbal. Esse M que é também W, como centro de gravidade do poema tipográfico, é um lugar no meio (“a place in the middle”) como o vivenciado por MAAR; é mais uma materialização tipográfica de sua pesquisa autobiogeográfica.

São, portanto, gesto mínimos de uma artesanaria que faz, de uma só vez, calar e falar o mundo. Mundo que contém o mudo, como, *opostamente*, *world* contém *word* (do inglês, “mundo” e “palavra”, respectivamente). A artista destaca que “A palavra mudo tem duplo sentido em português; pode referir-se à condição de mudez ou ao verbo “mudar” conjugado na primeira pessoa do singular do presente [...], ou seja, eu mudo” (Afonso, 2006, p. 119). Tal ambiguidade diz respeito também às transformações da artista durante a pesquisa. Nessa trama de “palavras entre imagens pensadas e prensadas” (Viana Neto, 2009, s/p.)^{102.} MAAR produziu poesia num processo de síntese vocabular e inte(g)ração tipográfica que alcançam algo como uma palavra-poema de pronúncia impossível – uma obra para “VLER” (Pignatari in Ribeiro Neto, 2018, p. 5), ressaltando ainda mais o aspecto de que a palavra quando escrita é imagem. *Accented poem* pode ser dito também como uma “frase plástica” (Santos and Rezende, 2011, p. 20) ou um “poema físico” (Ornellas, 2007) que materializa tipograficamente o ato de incrustar(-se). Segundo MAAR, “Palavras e imagens oscilam constantemente nesta pesquisa para catalisar saberes oriundos de experiências cotidianas vividas entre-lugares, entre-línguas, entre-origens, entre-bordas, entre-culturas, entre-memórias, entre-entres” (Rodrigues, 2017, p. 237).

Entre o verbal e o visual, MAAR constituiu o método writing-making process (fazer-escrita), muito próximo do que visionou Herberto Helder (2017), antevendo “[...] os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos” (Helder, 2017, p. 140). Ao escrever isso, o autor não se refere a uma suposta superação da escrita pela imagem cinematográfica; pelo contrário, ele fala afirma a escrita como poema-filme, sobre o qual Rosa Maria Martelo (2012) declara: “[...] há uma escrita (uma poesia) que a si mesma se define como um cinematógrafo com sons e imagens em movimento” (Martelo, 2012, p. 14). Assim, como um poeta do futuro ao modo de Helder, MAAR relata sobre sua “escrita expandida” (Rodrigues, 2017, p. 236):

Passei a exercitar o lugar da escritora que habita as artes visuais para fazer da fotografia, da gravura, da arte postal ou dos livros de artista recursos para a prática da escrita. À medida que ‘escrever’ foi se tornando uma prática imprescindível, a máquina fotográfica, a prensa, dentre outros equipamentos passaram a funcionar como ‘máquinas de escrever’. Por meio delas, registrei relatos em fragmentos, traços de memória, lampejos de histórias de vida que se dão entre imagem e texto, através desse fazer-escrita (Rodrigues, s/d., s/p.).

A palavra é aqui considerada também em sua materialidade pelo viés do entre-lugar que compõe a literatura expandida, a qual dá vazão a uma exploração pluridimensional da palavra em diversificados gêneros literários, meios e suportes, incluindo como escrita imagens e objetos (Garramuño, 2014; Ludmer, 2010; Pato, 2012; Santos & Rezende, 2011). Nesse sentido, para além da expansão da literatura para o espaço expositivo que caracteriza a literatura expandida (Pato, 2012; Santos & Rezende, 2011), *Accented poem* ganhou o espaço urbano através do percurso postal (Figura 24). Numa comparação com

¹⁰² Trecho da dedicatória de Joaquim Viana Neto manuscrita em 2019 no seu livro *Entre arquiteturas: antigenealogias e deposições* (Edufba/Fapesb, 2009).



a Literatura tradicionalmente bibliomórfica, é como se MAAR rasgasse a página do livro para enviá-la por correio, lançando ao mundo seu poema tipográfico através do itinerário de um cartão-postal.

Cartões-postais são “Cartas em pequenos pedaços, rasgadas de antemão, cortadas, recortadas. Tanta coisa para lhe dizer, mas tudo e nada, mais que tudo, menos que nada – lhe dizer é tudo, e um cartão-postal suporta bem isso, ele deve ser apenas este suporte nu, lhe dizer a você, apenas você, nua” (Derrida, 2007, p. 29, grifos nossos). Sem um envelope que lhe cubra o conteúdo, o cartão-postal segue exposto aos olhos de todos que lhe peguem

no trajeto do correio ao destino. Por isso sua importância se encontra, sobretudo, enquanto objeto fático; importa que estará na presença do leitor-destinatário, sendo um meio que vale como mensagem. O formato de cartão-postal da obra materializa o deslocamento geográfico que MAAR realizou de Goiânia/Brasil para Londres/RU. Também enfatiza sua escrita estrangeira, já que os postais são comumente utilizados por viajantes desde um lugar de visita a fim de se comunicar com conhecidos, servindo ainda como lembrança dessa visita. Porém, diferente do uso do cartão-postal como meio de comunicação e diferente também dos circuitos internacionais da arte correio, a obra foi postada pela artista para ela própria, num autoendereço que objetivou, segundo ela, “[...] produzir registros/provas da minha presença em determinado lugar, num determinado tempo.” (Rodrigues, 2021, s/p)^{103.} Como experimentação autobiográfica situada, *Accented poem* corresponde às literaturas pós-autônomas, já que está “dentro fora” das fronteiras literatura/não-literatura e realidade/ficção (Ludmer, 2010). Tal qual escrituras diaspóricas, que “Saem da literatura e entram ‘na realidade’ e no cotidiano, na realidade do cotidiano” (Ludmer, 2010, p. 2), a obra de MAAR toma a forma do testemunho, fundindo vida e linguagem, e pondo em xeque as categorias literárias do dispositivo canônico da Literatura. A esse aspecto testemunhal, somamos a perspectiva de que há um testemunho que se constitui também no indizível da escrita engendrada por MAAR, mais que no enunciado por ela: “Falar – ou calar – em nome de algo que falta significa sentir e colocar uma exigência. [...] Mas aquele que no final opta por falar – ou por calar – em nome dessa exigência não precisa de nenhuma outra legitimação para sua palavra ou para seu silêncio” (Agamben, 2018, pp. 93-94).



Figura 24. Verso do cartão-postal *Accented poem* (2013), de Manoela Afonso Rodrigues

Fonte: Acervo da artista.

^{103.} Trecho da mensagem de e-mail de Manoela Afonso Rodrigues recebida em 4-out. 2021.



Em *Accented poem*, há, ainda, um testemunho físico produzido pelo ato de carimbar. Relativo à atividade manual, o carimbo é um artefacto portátil e cotidiano associado à burocracia e aos (pseudo) poderes decorrentes dela, mas também à estamperia artística (Afonso, 2010). Nesse sentido, em pesquisa anterior, MAAR trabalhou com matrizes-carimbo gravadas por ela, sobre o que registrou: “[...] no processo de confecção das gravuras da série *Brasília Gravada*, procurei fazer de tais atos burocráticos um exercício lúdico de produção gráfica” (Afonso, 2010, p. 1505). Em tal produção, a articulação entre palavra e imagem já era objeto de sua atenção, através dos “títulos-poema” (Afonso, 2008). Tipograficamente, o carimbo é uma escrita potencial que depende da ação humana para existir enquanto texto impresso em superfície. Daí o ato de carimbar se constituir, duplamente, em corpo de escrita: quase telegrama que marca o espaço com tinta e denuncia que um corpo esteve ali num instante anterior. Nesse caso, ele é, em si, um depoimento de presença da artista-pesquisadora em busca de seu lugar de enunciação na incrustação sociocultural cotidiana.

A inscrição do corpo nessa escrita ocorreu também pela proposta autobiogeográfica e pela sutil artesanía operada no carimbo para compor o corpo da palavra, do que insurgiu uma dimensão corporal da palavra (Ornellas, 2015): “Uma escrita do corpo, uma escrita como corpo.” (Ornellas, 2015, p. 191). Assim, com sua palavra-poema im?pronunciável, MAAR criou uma forma de falar desde seu lugar de mudez (Afonso, 2006, p. 122). “[...] [U]ma experiência da escrita e da leitura que põe em questão a representação que costumamos ter dessas duas práticas tão estreitamente ligadas, que se opõem e, ao mesmo tempo, remetem a algo ilegível de inescrivível que as precedeu e não deixa de acompanhá-las” (Agamben, 2018, p. 109).

Embora não apresente perda da integridade silábica ou de caractere, nem forme um neologismo, consideramos sua invenção uma palavra-valise cujos elementos estão intimamente unidos através das iniciais das palavras derivadas do trabalho (M/W). O termo “palavra-valise”^{104.)} vem de mot-valise da língua francesa, cujo verbete do dicionário francês de Paul Robert define como “Palavra composta a partir de sílabas de outras palavras.” (Robert, 2011, p. 928). Valise, por sua vez, significa maleta de viagem, uma bagagem de mão em que se carrega apenas o necessário, daí a característica subtração de partes das palavras para formar a palavra valise. Enquanto operação linguística, a palavra valise é composta por aglutinação e se caracteriza pela simultaneidade espacial na palavra (Ximenes, 2002), como na mixagem videográfica pode haver a simultaneidade de imagens na tela por justaposição de janelas, por sobreposição de camadas e/ou por incrustação de recortes (Dubois, 2004). No caso da escrita de *Accented poem*, a aglutinação acontece porque há uma simetria vertical nas letras M e W, possibilitando que elas sejam espelhadas, o que provoca uma rotação no eixo de leitura da obra.

Essa provocação ao leitor demanda dele um gestual, uma coreografia de leitura, assim como os livros de artista, que são “partituras coreográficas” (Derdyk, 2012), e seu precursor, o poema-livro *Um lance de dados* (2017 [1914]), de

^{104.)} O próprio termo “palavra-valise” se origina de um processo neológico por composição, o neologismo sintático subordinativo, em que o segundo elemento determina especificidade ao segundo (Ximenes, 2002). No Brasil, essa neologia também ocorre por empréstimo, já que valise foi incorporado ao nosso vocabulário através desse termo.



Stéphane Mallarmé, considerado pelo autor como uma sinfonia tipográfica, uma partitura para ser lida em voz alta (Mallarmé, 2017 [1914], p. 87): “Teatro-coreografia-pantomima-tipografia, o espaço mallarmeano apresentava de modo antecipatório e com máxima nitidez esse ‘espaço de troca.’” (Goldfeder, 2020, s/p.). É como se, diante do cartão-postal de MAAR, o leitor-destinatário retomas-se o movimento da escrita, caligrafando seu próprio texto ao escolher a ordem e as combinações que vai dar às quatro palavras presentes na obra. Nesse “gesto caligráfico”, o instrumento de escrita é o olho.

3. Aproximações poéticas

Em estudo anterior, propusemos certo gesto caligráfico também para a leitura da referida obra mallarmeana, a fim de compor um texto que fosse guiado não pela linha, mas pelas variações tipográficas e de espacialidade, assumindo a página dupla como quis Mallarmé (Dultra, 2019). Isso faria de cada leitor desse grande poema tipográfico jogador de um lance de dados, como ocorre em *Accented poem* pela presença dos parênteses e do duplo eixo de leitura em 180°^{105.} Aliando a narrativa plástica à narrativa literária, Mallarmé inaugurou o uso poético da tipografia: “Corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento.” (Campos, 2006, p. 32). Rompendo as convenções da página tradicional, o “projeto gráfico”^{106.} de Mallarmé explorou os seguintes recursos: emprego de tipos diversos; posição das linhas tipográficas; espaço gráfico (valorização dos espaços em branco); e uso especial da folha (duas páginas desdobradas) (Campos, 2006, p. 32).

Sobre o assunto, o autor escreveu no prefácio de sua obra: “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, chocam de início; a versificação os exigiu, como silêncio ao redor [...]” (Mallarmé, 2017 [1914], p. 87). Ainda sobre a constituição da mancha textual, mas do ponto de vista do que nela vai impresso, Ulises Carrión (2011) afirma que “um livro de poemas contém tantas palavras quanto, ou até mais, do que um romance, mas sempre usa o espaço físico real onde estas palavras aparecem de um modo mais intencional, mais evidente, mais profundo.” (Carrión, 2011, p. 20). Fazendo uma comparação entre *Um lance de dados* e *Accented poem*, enquanto Mallarmé considera a palavra na página dupla e explora o movimento entre linhas nesse espaço, MAAR faz uso de uma única linha de escrita e abandona a página do livro como suporte para o poema. No entanto, as obras se aproximam pela experimentação no âmbito tipográfico, sendo que a prega central da página dupla em Mallarmé funciona como o M/W do poema de MAAR: “[...] como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos” (Campos, 2006, p. 33).

¹⁰⁵ Embora possua duplo eixo de leitura em 180°, a obra aqui analisada se diferencia dos ambigramas por apresentar palavras diferentes em cada lado, enquanto aqueles são compostos por uma mesma palavra que pode ser lida por ambos os lados, como o nome sugere. Fora dos dicionários brasileiros de maior circulação, “Ambigramas são charadas tipográficas, inversões, rebatimentos, fusão com letras” (Horcades, 2006, p. 88).

¹⁰⁶ No manuscrito original da obra, Mallarmé anotou em azul e vermelho os procedimentos gráficos e tipográficos que deveriam ser empregados em cada trecho da versão impressa. Disponível em: <https://revistarosa.com/1/mallarme-fundador-da-arte-contemporanea/img/JamaisUnCoupDeDesNAcoliraLeHasard_Poeme_Mallarme_manuscrit_1897.pdf>.



Também criados com base na autobiogeografia, outros dois poemas tipográficos de MAAR formam um díptico de cartões-postais intitulados *No.Where* (2013) e *Now.Here* (2013). Neles, por um deslocamento tipográfico, são criadas novas palavras, modificando o sentido do que exprimem: de “lugar nenhum”, passa-se ao “agora aqui” (Figura 25). Com a tradução para o português, a obra perde a sutileza de que as duas expressões são formadas pelas mesmas letras posicionadas na mesma ordem, diferenciando-se apenas pela localização de um ponto presente em ambas. Ao utilizar artisticamente o ato do deslocamento tratado em sua pesquisa teórica, MAAR faz cruzar a arte e a ciência de modo a sintetizar todo seu trabalho em um ponto. Ponto que não é de partida, nem final, está no meio, entre. ‘Entre...’ – como um convite que se faz a quem está chegando. Além disso, as datas impressas junto ao texto, com a distância temporal de um ano, indicam o período em que decorreu tal transformação de sua relação com o espaço.

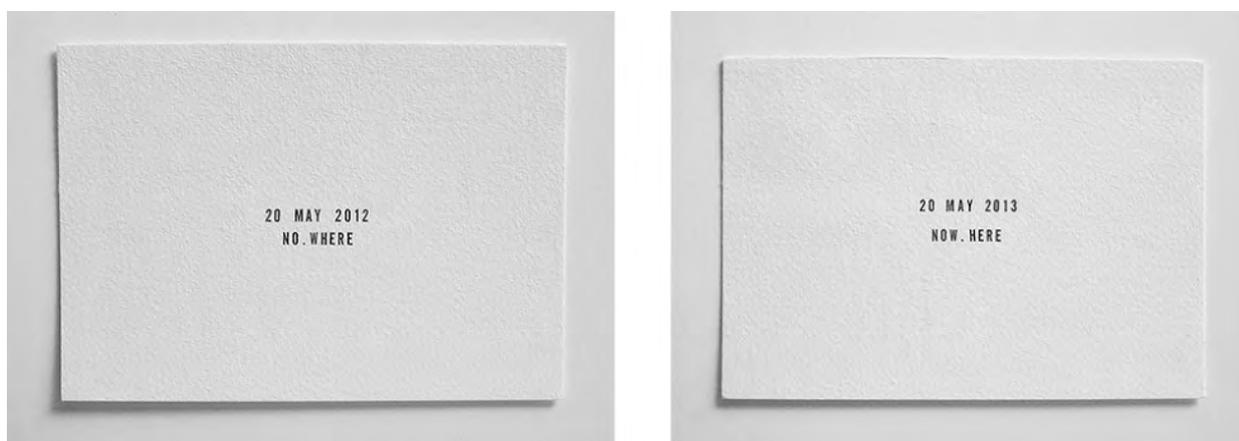


Figura 25. *No.Where* (2013) e *Now.Here* (2013), de Manoela Afonso Rodrigues. Fonte: Afonso (2016, p. 127).

Outro exemplo de poema tipográfico com deslocamento de caractere é *Amortecedor* (2011 [1971]), de Paulo Bruscky, no qual a inserção de hífen em cada verso vai formando novas palavras e criando novos sentidos em cada um deles (Figura 26). Com intensa atividade na arte correio, além de envelopepoemas repletos de carimbadas poéticas e provocativas, Bruscky produziu inúmeras obras relacionadas ao carimbo. Para ficar em alguns exemplos, citamos as que mais se aproximam das discussões tecidas neste artigo: ERRATA (s/d.), um carimbo em que essa palavra apresenta o segundo R espelhado, materializando tipograficamente o erro que o vocábulo refere corrigir; Poema Repetição (1978), um poema cujos versos são inúmeras carimbadas da expressão que dá título à obra, dessa vez uma materialização do ato repetido de carimbar através da palavra impressa no papel; Arte com firma reconhecida (2001), uma obra em que as palavras que a intitulam estão escritas em uma folha A4 branca, junto à assinatura do artista e às carimbadas de reconhecimento de firma, deslocando o uso dos carimbos burocráticos e levantando a questão de se a obra de arte se constitui por uma chancela; Cópia conforma original (2015), impresso simulando o tradicional carimbo com as palavras do título, fazendo uma provocação em relação à autenticidade da obra no âmbito do mercado da arte.

Enquanto MAAR e Bruscky operaram pelo deslocamento de caractere, Wafaa Bilal concebeu o poema visual *Iraq/Iran* (2013)^{107.)} pela substituição de letras. A obra tem sua letra final alternada num letreiro de luz néon verde, resultando em duas palavras extremas entre si: os nomes do Iraque e do Irã em inglês. Com esse gesto singular, contudo, potente, o artista reduziu a conflituosa divisão entre os dois países à simples diferença de uma letra, sendo um exemplo de relação direta da arte com a geopolítica. Outro exemplo de experimentação poética da tipografia é o livro de artista *L'enseigne de Gersaint* (1966)^{108.)} no qual Jiri Kolár intertextualiza com estilos artísticos da pintura. A obra é composta por 29 tipogramas

(desenhos tipográficos) que 'retratam' a vanguarda artística através de 29 artistas selecionados cujos nomes são transpostos para o papel com a repetição das letras na forma das características marcantes de suas respectivas obras. A dimensão inventiva da obra de Kolár se evidencia tanto pela reapropriação do artefacto de escrita (uma máquina de escrever então usada para "pintar" a página, e não para escrever nela), quanto pela disfuncionalização do tipo (usado como ponto no espaço da página, e não como letra). "[...] A desconstrução da escrita tem feito com que escrita e desenho se encontrem num lugar limítrofe que é um local privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra" (Veneroso, 2002, p. 81). Dentre os tipogramas do trabalho, destacamos Pollock, no qual Kolár explora a datilografia gestualmente, tal qual o pintor executava em sua obra. Portanto não se trata da imitação da forma da pintura de Jackson Pollock, mas sim da apropriação de seu gestual na elaboração do desenho tipográfico.

Já no livro de artista *O reino das fontes*^{109.)} (2009), Michel Zóximo conta, através da linguagem infantil, a concepção do ready-made Fonte (1917), de Marcel Duchamp. A obra é uma fábula ilustrada com tipogramas e traz, ainda, um glossário: "Em uma alusão ao interesse de Duchamp pelos trocadilhos, ao longo da narrativa, a palavra "fonte" é usada em mais de um sentido" (Cadôr, 2016, p. 223). Dialogando com a proposta duchampiana, no livro de Zóximo, "[...] as letras são tratadas como *ready-mades*, objetos que ainda são reconhecíveis, mas perderam sua função original e foram deslocados de seu contexto." (Cadôr, 2016, p. 222). A exemplo desse uso, na capa do livro pode ser visto o desenho de um urinol feito por aspas e outros tipos. Enquanto o citado tipograma de Kólar se apropria da operação poética de Pollock, os tipogramas de Zóximo se apropriam da operação conceitual de Duchamp.

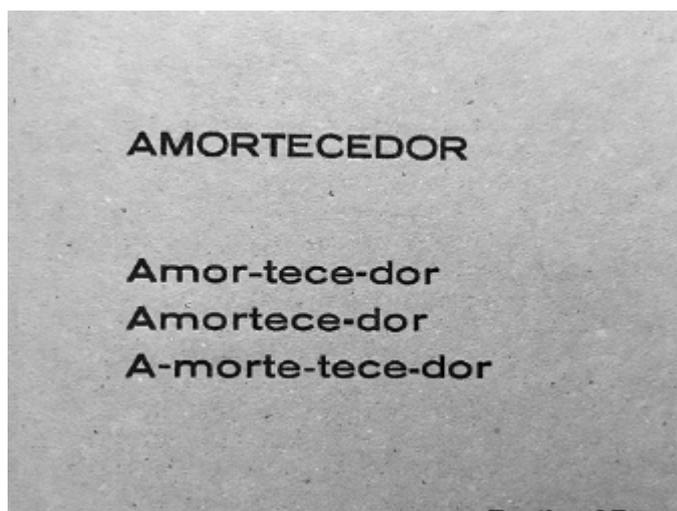


Figura 26. *Amortecedor* (2011 [1971]), de Paulo Bruscky

Fonte: Bruscky (2011, s/p.)

¹⁰⁷⁾ Disponível em: <<http://wafaabilal.com/iraqiran/>>.

¹⁰⁸⁾ Disponível em: <<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/kolji/book/4789.html>>.

¹⁰⁹⁾ Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2010/09/15/michel-zozimo-2/>>.



4. “O mundo como um emaranhado de linhas”^{110.)}

A escrita, como a conhecemos tradicionalmente, é baseada em linhas. Ainda quando estas não estão presentes na forma de pauta, o sentido gráfico funcional da linha é, em geral, mantido no ato de escrever, seja à mão, máquina de escrever, computador e *smartphone* – mesmo nos mais avançados códigos da linguagem de programação, continuamos seguindo a linha reta. Porém, como mostramos nos exemplos artísticos citados, a linha da escrita pode ser subvertida, adquirir formas inusitadas e agregar novas significações à palavra. Encontramos esse sentido poético da linha no duplo eixo de leitura de *Accented poem*. Mas não somente ele. Há também as linhas teóricas^{111.)} pelas quais MAAR transitou para escrever sua tese e produzir seu fazer-escrita, e as linhas de geolocalização, cujos meridianos e paralelos possibilitaram que a artista se situasse fisicamente no espaço através das coordenadas geográficas: “51°27’8.12”N 0°5’37.81”O – Esta será a referência para as novas rotas particulares construídas nesta cidade. Cada casa é um Marco” (Afonso, 2016, p. 118), escreveu no diário inaugural da pesquisa.

Além disso, através dos exercícios micropolíticos feitos com fotografia, gravura, desenho, postais e livros de artista, entendemos que a artista realizou uma cartografia das linhas propostas conceitualmente por Gilles Deleuze (1998). “Deleuze privilegia a linha, pois ela se faz continuamente, pois ela está sempre no meio, pois ela corre e escorre entre as coisas, pois ela passa e faz passar coisas que antes não eram possíveis nem pensáveis. Mas também porque ela atinge o impensável, e por vezes o invivível” (Pelbart, 2007, p. 288). Tomando, portanto, a linha num sentido filosófico, Deleuze (1998) diferencia três tipos: a linha dura ou de corte, molar, segmentária, sedentária; a linha flexível ou molecular, migrante; e a linha de fuga ou de borda, de declive, de ruptura, nômade. De acordo com essa distinção esquemática, o autor aponta:

[...] a linha de fuga ou de ruptura conjuga todos os movimentos de desterritorialização, precipita seus quanta, arranca suas partículas aceleradas que entram em vizinhança umas das outras, leva-as para um plano de consistência ou uma máquina mutante e depois, uma segunda linha, molecular, onde as desterritorializações são apenas relativas, sempre compensadas por reterritorializações que lhes impõe voltas, desvios, equilíbrio e estabilização; enfim, a linha molar a segmentos bem determinados, onde as reterritorializações se acumulam para constituir um plano de organização e passar para uma máquina de sobre-codificação (Deleuze, 1998, p. 159).

É nesse sentido que consideramos o poema tipográfico *Accented poem* como uma linha de fuga traçada por MAAR diante das restrições implicadas a sua condição estrangeira. Uma experimentação que não é imaginária, é real, pois extrai da vida uma potência. Uma escrita de linha “torcível”, capaz de provocar o status quo da língua hegemônica e do contexto vivenciado, ratificando a ideia de que “[...] as práticas artísticas autobiográficas, quando situadas criticamente, podem causar fissuras – poéticas, simbólicas, narrativas,

¹¹⁰⁾ Frase de Peter Pál Pelbart (2007, p. 288).

¹¹¹⁾ Segundo MAAR, durante os quatro anos do doutorado, sua pesquisa passou por três fases teóricas correspondentes às seguintes questões relacionadas à sua identidade: “quem sou eu?” (“who am I?”), relativa à geografia humanista; “quem estou me tornando aqui?” (“who am I becoming here?”), relativa à geografia feminista e às escritas de vida pós-coloniais; e “quem eu quero me tornar aqui?” (“who do I want to become here?”), relativa aos estudos decoloniais (Afonso, 2016, pp. 221-222).



epistemológicas – naquilo que os teóricos da opção decolonial chamam de matriz colonial do poder” (Rodrigues, 2017, p. 237).

5. Conclusão

A análise de *Accented* poem nos possibilita concluir que se trata de uma obra (po)ética concebida através de fendas incontornáveis não apenas na linguagem – também o cotidiano é fraturado no processo de criação, dando passagem a novos modos de vida que se desdobram em meio às relações entre língua e lugar, palavra e imagem, potência e poder. No fazer-escrita de MAAR, há uma importante retroalimentação entre o desenvolvimento conceitual e o poético, entre pensamento e produção (tipo)gráfica. Assim como “Todo Pensamento emite um Lance de Dados” (Mallarmé, 2017 [1914] , p. 109), a artista-pesquisadora lança “[...] estratégias para enfrentar a colonialidade do poder, desvendar a colonialidade do ser e, gradualmente, desvincular-se da colonialidade do conhecimento” (Afonso, 2016, p. 221). Daí que sua obra resiste e tensiona a (i)legibilidade, reivindicando um lugar-corpo. Seu calar quer porque quer falar o que quer porque quer calar (Ornellas, 2006): no silenciar do mundo, pulsa o coração de cada palavra “alada” (Ornellas, 2019, pp. 62-63).



Referências bibliográficas

- Afonso, M.A. (2016). Language and place in the life of Brazilian women in London: writing life narratives through art practice. London: University of the Arts London.
- Afonso, M. A. (2013a). Accented poem. [Cartão-postal, carimbo de borracha]. *Visualidades*, 15(2), 227-238.
- Afonso, M. A. (2013b). Now.Here. [Cartão-postal, carimbo de borracha]. *Visualidades*, 15(2), 227-238.
- Afonso, M. A. (2013c). No.Where. [Cartão-postal, carimbo de borracha]. *Visualidades*, 15(2), 227-238.
- Afonso, M.A. (2010). Brasília Gravada. In M. V. G. Martins & M. H. O. Hernández (Eds.). *Anais eletrônicos do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Entre Territórios*. Cachoeira: ANPAP/EDUFBA.
- Afonso, M.A. (2008). Do texto à textura: títulos-poema e a inserção da palavra na composição visual. In S. Nitrini et al. (Eds.), *Anais eletrônicos do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC. https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/025/MANOELA_AFONSO.pdf
- Agamben, G. (2018). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo.
- Bilal, W. (2013). Iraq/Iran. [Poema visual, letreiro de luz néon]. <http://wafaabilal.com/iraqiran/>
- Bruscky, P. (2011). Amortecedor. In Bruscky, P. *Arquivo impresso: poesia inédita*. Belo Horizonte: Tipografia do Zé.
- Bruscky, P. (2001). Arte com firma reconhecida. [Poema visual, carimbo de borracha]. Coleção privada.
- Bruscky, P. (2015). Cópia conforma original. [Poema visual, impresso]. Coleção privada.
- Bruscky, P. (s/d.). ERRATA. [Poema visual, carimbo de borracha]. Coleção privada.
- Bruscky, P. (1978). Poema Repetição. [Poema visual, carimbo de borracha]. Coleção privada.
- Cadôr, A.B. (2016). *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Campos, A. (2006). Pontos-periferia-poesia concreta. In A. de Campos, D. Pignatari & H. de Campos (Eds.). *Teoria da poesia concreta*. (pp. 31-42). Cotia: Ateliê Editorial.
- Carrión, U. (2011). *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/ Arte.
- Derrida, J. (2007). Envios. In J. Derrida, *O cartão-postal: de Sócrates e Freud e além*. (pp. 7-282). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Deleuze, G. (1998). Políticas. In G. Deleuze, & C. Parnet, *Diálogos*. (pp. 143-170). Perdizes: Editora Escuta.
- Derdyk, E. (2012). A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. *Revista Pós*, 2(3), 164-173. <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/45>
- Dubois, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Dultra, M. (2019). O silêncio da imagem: perspectiva micropolítica no filme-carta "Letter to Jane" (1972). In I. Sousa (Ed.). *A Produção do Conhecimento nas Letras, Linguísticas e Artes 2* (pp. 239-253). Ponta Grossa: Atena Editora.
- Garramuño, F. (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Goldfeder, A. (2020, julho 27). Mallarmé: fundador da arte contemporânea ou Broodthaers: jamais fomos autônomos. *Revista Rosa*, 1(3). <https://revistarosa.com/1/mallarme-fundador-da-arte-contemporanea>.
- Helder, H. (2017). (memória, montagem). In Helder, H. *Photomaton & Vox*. (pp. 138-143). Rio de



Janeiro: Tinta-da-china.

- Horcades, C. M. (2008). Ambigramas. In C. M. Horcades (Ed.). *Almanaque Tipográfico Brasileiro*. (pp. 88-91). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Kólar, J. (1966). *L'enseigne de Gersaint*. Douai: Atria.
- Ludmer, J. (2010). Literaturas pós-autônomas. *Revista Sopro*, 20, 1-4. <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>
- Martelo, R. M. (2012). Poesia: imagem, cinema. In R. M. Martelo, *O cinema da poesia*. (pp. 11-40). Lisboa: Documenta.
- Mallarmé, S. (2017). *Um lance de dados*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Ornellas, S. (2015). Notas sobre escrita e corpo. In S. Ornellas. *Linhas escritas, corpos sujeitos: processos de subjetivação nas literaturas de língua portuguesa*. (pp. 175-198). São Paulo: LiberArs.
- Ornellas, S. (2006). Pedro brinca [poema]. (s/l). <https://sandroornellas.com/2008/03/06/pedro-brinca/>.
- Ornellas, S. (2007). *Trabalhos do corpo: e outros poemas físicos*. Rio de Janeiro: Letra Capital.
- Ornellas, S. (2019). f____ ou c____?. In S. Ornellas. *Em obras*. (pp. 62-63). Espírito Santo: Cousa.
- Pato, A. (2012). *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições Sesc, Associação Cultural Videobrasil.
- Pelbart, P.P. (2010). A arte de viver nas linhas. In E. Derdyk (Ed.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. (pp. 281-289). São Paulo: Senac.
- Ribeiro Neto, A. (2018). *Poesia Concreta: rever-visão*. Campina Grande: UFPB.
- Robert, P. (2011). *Le Petit Robert Micro*. Paris: Le Robert.
- Rodrigues, M.A. (2017). Autobiogeografia (Ensaio visual). *Revista Visualidades*, 15(2), 227-238.
- Rodrigues, M.A. (s/d). Writing-making. [Webpage]. MAAR. <https://autobiogeography.org/portfolio/writing-making/>
- Santos, R.C., & Rezende, R. (2011). *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, Faperj.
- Veneroso, M. C. (2002). Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. *Revista Em Tese*, 5, 81-89.
- Ximenes, E. E. (2002). Os processos mais recorrentes na formação das palavras na imprensa de Fortaleza. *Cadernos do CNLF*, (6). http://www.filologia.org.br/vcnlf/analises%20v/civ6_15.htm
- Zózimo, M. (2009). *O reino das fontes*. São Paulo: Edição do Autor.

