

**A performance visual do corpo
em *Blason du Corps Féminin*, de Ilse Garnier**

Lívia Bertges

Universidade Federal de Mato Grosso

Natália Salomé de Souza

Universidade Federal de Mato Grosso

Vinícius Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo: O movimento literário *Spatialisme*, criado na França no início da década de sessenta, participa de uma retomada experimental no âmbito da poesia e da visualidade. No bojo dessa vanguarda, a escritora Ilse Garnier, na obra *Blason du Corps Féminin* (1979), apresenta poemas que radicalizam as potencialidades gráficas da palavra “corpo” e revelam como sua escrita, por operações de desmembramento, multiplicação e deslocamento da vogal “o”, diz do caráter performático de toda poesia visual. Na leitura aqui empreendida, sobretudo à luz de pressupostos teóricos do pós-estruturalismo francês, os corpos femininos, ao longo do corpus poemático de Ilse, são construídos como espacialidades em movência, desdobrando-se em diferentes maneiras de fazer(-se) texto. Nesse processo, guardam clara relação com a manipulação algébrica, em que variáveis – representadas por letras em equações matemáticas – são movidas no poema como se para produzir novos cálculos estéticos.

Palavras-chave: Ilse Garnier, Poesia visual, Corpo feminino

Abstract: The literary movement *Spatialisme*, founded in the beginning of the 60s in France, is part of an experimentalist turn within the fields of poetry and visuality. In that avant-garde, Ilse Garnier wrote *Blason du*

Corps Féminin (1979), with poems that radicalize the graphic potencies of the word “body” and reveal how its writing, through the dismemberment, multiplication and displacement of the vowel “o”, evidences the performatic nature of all visual poetry. According to the analysis presented in this paper, in light of French post-structuralist theories, the feminine bodies in Ilse’s poetic corpus are built as moving spatialities, which unfold into different ways of making/becoming texts. Thereby, they clearly resemble algebraic manipulations, where variables – represented by letter in mathematic equations – are moved within the poem to yield new aesthetic calculations.

Keywords: Ilse Garnier, Visual poetry, Feminine body

Spatialisme: uma poética da superfície

O movimento *Spatialisme*, formulado tanto como teoria quanto como produção poética pelos escritores Ilse Garnier e Pierre Garnier, desenvolveu-se amplamente no contexto da poesia de vanguarda na década de 60 do século XX na França, em paralelo aos experimentos formalistas de grupos como o Oulipo e os surrealistas. A proposta poética do *Spatialisme* partia do pressuposto de que a palavra verbal poderia ser submetida aos mesmos deslocamentos, decomposições e translações da linguagem matemática e de suas formas geométricas. Nesse processo, a palavra – tradicionalmente entendida como unidade formacional do texto poético – devia ser implodida em letras; estas, por sua vez, eram rearranjadas na página, a fim de instalar uma dinâmica visual e intersemiótica, com a criação de espacialidades. Guardava-se, assim, clara relação com o processo de manipulação algébrica, em que variáveis – representadas por letras em equações matemáticas – eram movidas no poema como se para produzir novos cálculos estéticos.

A dinâmica visual empregada nesses textos se dava por um uso performático da palavra escrita, a qual não deveria reproduzir um sentido que a preexistisse. Em vez disso, os grafemas construiriam significações lábeis no *Spatialisme*, revelando-se centelhas de formas e sentidos, como materialidades para serem vistas, e não somente lidas. Tal ideia é claramente expressa no primeiro “Manifeste pour une Poésie Nouvelle, Visuelle et Phonétique”, de Pierre Garnier (1962): “Le mot est un élément. Le mot est une matière. Le mot est un objet.” (Garnier 2012: 72) [A palavra é um elemento. A palavra é uma matéria. A

palavra é um objeto]. Sob tal perspectiva, a palavra devém superfície, na condição de objeto que se abre visualmente não só a uma tipografia, mas também a uma topografia estética.

Ilse Garnier possui vasta produção literária, oferecendo-nos um acervo de trinta obras publicadas, a maior parte das quais é voltada à poesia. Além da produção literária, a autora contribuiu com manifestos e reflexões sobre o *Spatialisme*, o qual fora apresentado pela primeira vez em 1962 na revista *Les Lettres*, número 23.

Uma sequência de trabalhos escritos por Ilse integram parte do arcabouço teórico do movimento: “Poésie concrète/Panorama” (1963) e “Metaphonétique et poème phonétique” (1964) tratam de uma poética espacial minimalista e elementar; “Les poèmes Mécaniques” (1965) e “L’erotisme Spatialiste” (1966) versam sobre o erotismo da palavra enquanto forma gráfica; já “Fin du monde de l’expression” (1963) ressalta as relações indissociáveis entre a letra e o traço geométrico na composição de imagens. Em todos esses textos, destacam-se, enfim, as tensões estabelecidas ao se inflexionarem as palavras entre o discursivo-verbal e o geométrico-posicional, como se percebe no excerto “La valeur sémantique des mots se dissout dans la forme. Extension de mots par la multiplication de certaines lettres. Utilisation des progressions mathématiques. (Garnier 2012: 172) [O valor semântico das palavras se dissolve nas formas. Extensão de palavras pela multiplicação de certas letras. Utilização das progressões matemáticas.]

No bojo desta desnaturalização do conceito de escrita como simples representação gráfica da massa sonora, a autora faz-nos ainda repensar a página como espaço de sintaxe e energia próprias, em que toda disposição visual da palavra é performance de um corpo de tinta: “Et c’est justement entre cette unité-mot et cette autre unité-mot, entre ce centre d’énergie et autre centre d’énergie que s’établit le réseau des forces et des tensions constituant le poème visuel” (Garnier 2012: 116) [É justamente entre esta unidade-palavra e esta outra unidade-palavra, entre este centro de energia e outro centro de energia que se estabelece uma rede de forças e tensões constituindo o poema visual]. Cada poema se torna, sob tal perspectiva, um gesto manuscrito pelo corpo da autora que (se) inscreve performaticamente como matéria gráfica.

No contexto dessa discussão, interessa ao presente artigo analisar como Ilse Garnier, já em sua primeira obra poética, *Blason du Corps Féminin* (1979), constrói poemas que

radicalizam as potencialidades gráficas da palavra “corpo” e revelam como sua escrita, por operações de desmembramento, multiplicação e deslocamento da vogal “o”, diz do caráter performático de toda poesia visual. Na leitura aqui empreendida, à luz de pressupostos teóricos do pós-estruturalismo francês, o(s) corpo(s) feminino(s) são lidos ao longo do referido livro como espacialidades em movência, desdobrando-se em diferentes maneiras de fazer-se texto – e, portanto, *corpora*, de traços tanto poéticos quanto geométricos.

O corps e o corpus na poética visual de Ilse Garnier

Do ponto de vista estrutural, pode-se dizer que *Blason du Corps Féminin* (1979) constrói-se por um processo de sequenciação de 14 imagens, todas as quais se constituem pelo emprego da palavra “corps”, reiteradamente fragmentada, ampliada ou multiplicada, junto a um substantivo ou adjetivo que qualifique a corporeidade construída pela imagem.

Considerando o projeto gráfico e temático do livro, optamos por entender aqui a organização da obra também à luz de uma metáfora corpórea: mais do que como 14 textos distintos, as imagens de *Blason du Corps Féminin* (1979) formam um *corpus poemático* único, em que se destaca o caráter indissociável dos *corps féminins* que constituem a obra. A ideia de corpus poemático (e não simplesmente poético) ressalta a ideia de uma organicidade imanente à sequência de imagens monósticas, que se conectam sucessivamente por processos de repetição e diferença estrutural, como a que constitui os tecidos e órgãos de qualquer corpo.

Contudo, diante da multiplicidade semântica das 14 imagens e das convenções de extensão de um artigo científico, impõe-se-nos aqui a tarefa de delimitar um segundo corpus, mas agora analítico. Para tanto, optamos por empreender uma leitura das construções visuais de “Corps libre”, “Corps dur”, “Corps pierre” e “Corps miroir”; estas foram particularmente escolhidas porque ensejam, no universo da obra, as mais potentes subversões da escrita-representação em favor de uma escrita-fisicalidade.

Desde o título, *Blason du Corps Féminin* desvela algumas das ambivalências que permeiam sua poética, pois a palavra “Blason” [brasão] tem em francês duas acepções: a primeira remonta ao objeto da heráldica, enquanto a segunda, menos conhecida, define um gênero lírico praticado na Idade Média em gabo ao corpo feminino (Ceia 2010).

O brasão, imagem plástica em que se insere a representação de feitos e conquistas, sejam de uma família ou de um reinado, é uma construção visual que supostamente define as características de quem ele homenageia. No título de *Blason du Corps Féminin*, o brasão é, pois, também um escudo heráldico que se vale de recursos gráficos em uma superfície para construir poeticamente um corpo feminino, como no gênero poético medieval.

No entanto, se nos brasões de famílias e monarcas abundam insígnias de armas e animais, frequentemente aludindo a lugares-comuns de virilidade e força, os brasões do corpo feminino se formam no livro de Ilse por dinâmicas lúdicas com a vogal “o”, em “corps” [corpo]. Essa espacialização do grafema como movimento, e não como estaticidade, ressignifica a função dos brasões de *Blason du Corps Féminin*: em vez de uma identidade fechada, codificada numa semântica unívoca pela qual tradicionais famílias são reconhecidas sempre pelos mesmos símbolos, o corpo feminino não se encerra em um brasão definitivo. Na obra, este se reconstrói plural em variadas performances geométricas a cada nova insígnia do corpus poemático, fundando uma simbologia polissêmica – sonho de toda interpretação poética.

Essa estética da fluidez gráfica, que busca construir o corpo como fenômeno dinâmico, visual, geométrico e aberto a diferentes semioses, aproxima-se das postulações de Kristeva (1974) acerca dos processos que ocorrem na esfera da linguagem poética, a qual pode ser entendida como subversiva dos sistemas tradicionais de significação.

Para o pensamento kristevariano, a linguagem poética é a manifestação de um estado semiótico da linguagem anterior ao binarismo semântico que funda o simbólico e foi eternizado nas fórmulas de Saussure (1999) de valor linguístico e significação. Trata-se, portanto, de uma potência revolucionária que retoma um tempo pré-tético da linguagem, em que os sons não representam ainda ideias; são, na verdade, apenas materialidades fônicas produzidas pelos ritmos do corpo, o qual ainda não estaria delimitado pela cisão sujeito-objeto que marca a metafísica platônica e as definições estruturalistas do signo.

Materialidades apenas, os sons da linguagem poética ainda não nomeiam um referente, porque não são meros *tenant-lieu* de um corpo ausente e conceitualmente castrado pela psicanálise. Eles são, de fato, o próprio corpo, como balbucios de bebê ainda

não reinterpretados em uma língua fascista (Barthes 1987) pelos adultos, ou como abjetos borborigmas (Kristeva 1980) de entranhas que se movem nos ritmos próprios da carne.

Trata-se, desse modo, de cadeia infinita e movente de significantes, os quais, no caso da poesia visual de Ilse, replicam-se em marcas gráficas que deixam de ser unicamente verbais – ou designativas – para se tornarem elas mesmas performances desse corpo ainda em processo de devir significado. Sob essa mirada, os *corps féminins* são *blasons* que não se aprisionam em uma heráldica fixa. Em vez disso, permutam e adiam sentidos nos jogos visuais de como feminino ou masculino, reto ou curvo, exterior ou interior, são apenas posições relativas em uma sequência de imagens.

Pris dans cette dynamique, le corps humain est lui aussi un procès. Il n'est pas une unité, mais une totalité plurielle, a membres distincts qui n'ont pas de identité mais qui sont le lieu d'application des pulsions. (...) Dans le procès, en l'affrontant [le corps], en déplaçant ses limites, ses lois, le sujet en procès les découvre et les énonce en les pratiquant. (Kristeva 1974: 92)

[Tomado nesta dinâmica, o corpo humano é ele também um processo. Ele não é uma unidade, mas uma totalidade plural, tem membros distintos que não têm identidade, mas que são o lugar de aplicação das pulsões. (...) Nesse processo, afrontando-o [o corpo], deslocando seus limites, suas leis, o sujeito em processo os descobre e os enuncia em sua prática.]

No contraste com o papel em branco, o corpo delineado a tinta é também espaço aberto a diferentes inscrições, que se justapõem, sobrepõem e decompõem. À maneira da pintura (Barthes 1987), trata-se de um corpo que se constrói *per via di porre*, encadeando grafemas que rompem com a linearidade do signo linguístico e abrem um campo de pluralidade e simultaneidade – instâncias caras ao semiótico poético, mas não ao simbólico, no pensamento kristevariano.

O retorno ao não verbal na esfera poética, tal como o retorno ao corpo pré-inscrição do significado, seria um movimento de plena potência criadora: criar um corpus, a partir das letras; criar trajetórias, a partir de traços geométricos; criar metáforas visuais do corpo. Trata-se, enfim, de criar espacialidades que superem limites, seja do convencional discursivo, no âmbito da poesia; seja do convencional ideológico, no âmbito da classificação estrutural do corpo da mulher.

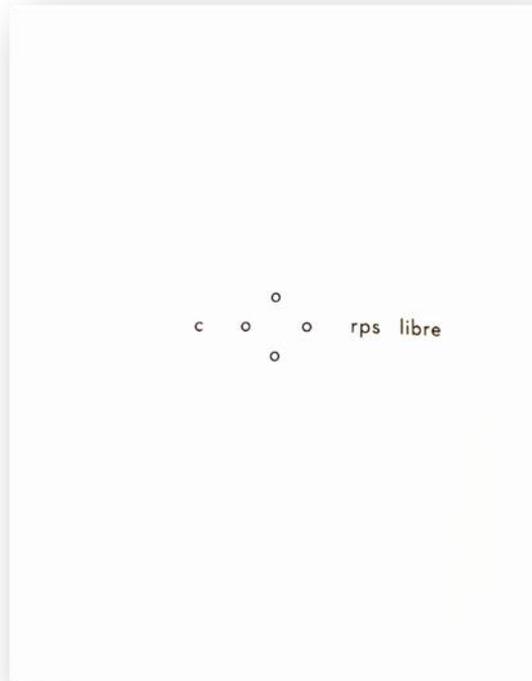
Esse corpus poemático, cuja articulação se constrói pela repetição e diferença de elementos geométricos, talvez indique uma ruptura com a noção simplista de espaço como delimitação de fronteiras. Subvertendo essa demarcação cartesiana do *topos*, o geometrismo em *Blason du Corps Féminin* é feito de letras-vetores que apontam para fora da página, construindo (e escrevendo) espaços imaginários que nem a vista alcança.

Formando círculos, triângulos, retângulos, ou meras interseções de retas, as letras se libertam das palavras e ensejam relações translógicas que o discurso verbal não poderia expressar. Tal recurso a formalismos matemáticos para tentar descrever, fora das limitações do simbólico, o funcionamento da linguagem fora empreendido já no plano teórico por Kristeva (2005), Lacan (1974-1975), Miller (1996). Na obra de Ilse, porém, tal procedimento é radicalizado, uma vez que a sintaxe matemática não é adotada para fins meramente argumentativos, a fim de provar uma tese sobre a linguagem poética, mas sim performativos, encenando essa mesma tese aos olhos do leitor.

Le poème visuel par la répétition de certains mots déclenche déjà cette vibration, d'autant que la structure n'est plus logique, syntaxique, analogique mais dynamique, que la page elle-même devient spatiale (les mots créant une perspective), que les sens disparaît peu à peu sous la figuration des mots, puis celle-ci sous leur énergie (Garnier 2012: 116)

[O poema visual pela repetição de certas palavras desencadeia já esta vibração, visto que a estrutura não é mais lógica, sintática, analógica, mas dinâmica, que a página ela mesma devém espacial (as palavras criando uma perspectiva), que o sentido desaparece pouco a pouco sob a figuração das palavras, depois esta sob a energia delas.]

Nota-se já em “Corps libre” [corpo livre] (*Idem*: 450) tal imbricação das linguagens poética e geométrica na (trans)figuração da palavra “corps” [corpo], a qual é ampliada por uma multiplicação da letra “o” no centro da página.



A meio do caminho entre desenhos de “o” e representações gráficas de círculos, quatro elementos gráficos se interpõem entre a inicial “c” e o grupo gráfico “rps”, ensejando uma abertura visual do corpo que expõe entranhas algo simétricas. Esses quatro traços circulares multiplicam os espaços que habitam a palavra recortada e nos permitem ainda entrever diferentes constelações de pontos que, conectados pelo olhar do leitor, podem desenhar retângulos, círculos, ou qualquer outra forma geométrica a partir dos “o”. Estes circunscrevem possibilidades, traçando pontos de passagem obrigatórios ao olhar, mas não especificam as rotas pelas quais os pontos se conectam: trata-se de um corpo determinado em alguma medida pela sua materialidade, mas aberto a diferentes performances gráficas.

A associação dessa plasticidade geométrica ao adjetivo “livre” [livre] reforça a dinamicidade do corpo em movimento. Além disso, se cada “o” é também um pequeno círculo, forma geométrica que sugere uma noção de autossuficiência e inteireza, mesmo nas representações de partículas ínfimas como átomos, observa-se que há diversos corpos – ainda que mínimos – que se orquestram na arquitetura de um corpo livre.

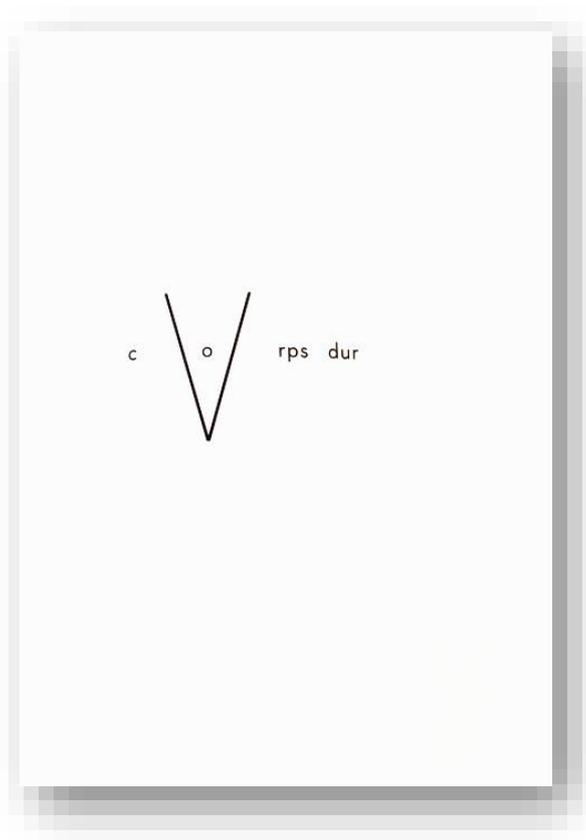
Por outro lado, o possível encaixamento geométrico que leva as vogais circulares a comporem elas mesmas um círculo maior – ou um grande “o” – sugere ainda no poema um

mise-en-abîme, estrutura visual cara aos brasões de família em que uma insígnia contém outras iguais a ela em seu interior. Porém, se na heráldica tradicional o *mise-en-abîme* indica uma repetição do mesmo, como uma família que se identificasse pela repetição de sua pureza de traços, nos *blasons du corps féminin* o desdobrar de camadas revela que o corpo é livre justamente porque se refaz de uma infinita inserção de novas camadas significantes, uma vez que ele não está saturado pela fixidez da linguagem simbólica.

Kristeva, em suas reflexões sobre a natureza da linguagem poética e sua articulação com o estágio semiótico, isto é, pré-sígnico, estabelece associações com outras linguagens não verbais, como a música, as quais podem ser transpostas para o entendimento da poesia visual: “C’est dire que le langage dit “naturel” tolère différents modes d’articulation du sémiotique et du symbolique. Par contre, il y a des systèmes signifiants non-verbaux qui se construisent exclusivement à partir du sémiotique (la musique, par exemple)” (1974: 17) [É dizer que a linguagem dita “natural” tolera diferentes modos de articulação do semiótico e do simbólico. Por outro lado, há sistemas significantes não verbais que se constroem exclusivamente a partir do semiótico (a música, por exemplo)].

Para além do geometrismo com que Ilse rompe um entendimento falocêntrico (Derrida 1978) do corpo da mulher, aprisionado em binarismos impostos pelo sistema simbólico, sua escolha por trabalhar com uma vogal reforça a ideia de sonoridade como música do corpo. Considerando então que a música, como a matemática, é uma linguagem que se liberta das limitações impostas pelo logos (ou pelo falo, segundo Derrida), pode-se afirmar que, no livro de Ilse, ocorre outra (re)apropriação da palavra “Corps” [corpo], que em língua francesa é homófona de “cor”, substantivo que designa um instrumento musical de sopro. Musicais e geométricos são os corpos femininos performatizados nos poemas, transladados como ângulos no espaço visual a fim de não se deixarem apreender por uma língua que se quisesse representativa ou fascista (Barthes 1987).

Já “Corps dur” (Garnier 2012: 451) [corpo duro] capitaliza sentidos em torno da letra “o”, em “corps”, mas não por sua repetição. Em vez disso, o corpo textual é atravessado por dois segmentos de reta que se encontram na parte de baixo da imagem, marcando graficamente talhos que abrem para novas leituras o corpo feminino.



Os dois segmentos de reta que se encontram formando um ângulo agudo criam uma região interna em que se destaca a vogal “o”, mais uma vez aproximada à condição de forma geométrica circular.

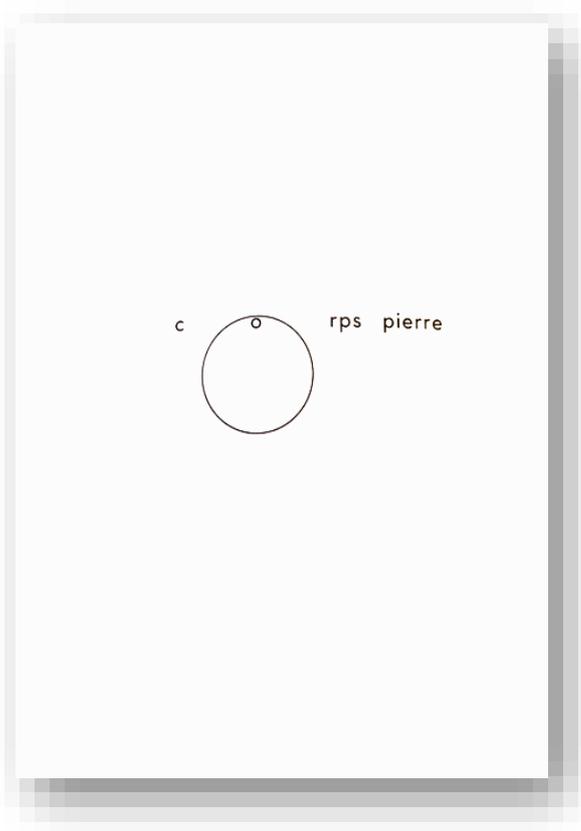
Embora alinhada horizontalmente em relação às demais letras do sintagma “corps dur”, mantendo com elas clara solidariedade sintagmática, a letra dentro deste ângulo pode ser transladada em várias direções, seja para a direita ou para esquerda, para cima ou para baixo. Considerando ainda que ambos os segmentos de reta, se girados em torno do ponto em que se encontram, formam uma nova circunferência (ou uma grande letra “o”), notam-se novas relações de encaixamento na formação desse corpo, em que o “o” (convenção geométrica para designar ângulos como em “AOB”) pode se desprender e correr a superfície delimitada pelas retas.

Tal flexuosidade da letra, manuscritando corpos em diferentes posições geométricas, está, porém, em dissonância com a palavra “dur” [duro], que sugere rigidez. A dureza pode aí advir de uma ortodoxia interpretativa que leria o ângulo agudo e a vogal “o” apenas como uma imagem icônica da vulva, que definiria metonimicamente o brasão corpóreo de

mulher. No entanto, se lidas como descrevendo trajetórias, as formas geométricas do poema podem se abrir a diferentes leituras, que não necessariamente fujam à icônica, mas também não se limitem *duramente* a ela.

O corpo performatizado é relido, no âmbito da linguagem poética, em fuga às noções de significação pré-estabelecidas. Com isso, a lógica interna da produção do corpus poemático em Ilse promove uma linguagem misteriosa, aberta, infinita, como Mallarmé alcunha de “mystère dans les lettres” [mistério nas letras]. E é como este mistério da composição visual que a construção do corpo feminino, ainda que incompleto e em movimento constante de transformação, é empreendida no brasão geométrico, que pode tanto representar a vulva, quanto também transcendê-la.

Valendo-se de outros recursos geométricos, “Corps pierre” [corpo pedra] (Garnier 2012: 452) reafirma a exploração visual e angular da letra “o”, fundando novas formas de fazer-se o corpo feminino.



A palavra “corps” é aqui recortada mais uma vez, mas agora por um grande círculo, ou um “o” ampliado. A disposição visual dos dois círculos, com o pequeno inscrito no grande, lembra a representação aritmética de conjuntos matemáticos, além de indicar, mais uma vez, relações de encaixamento na formação do corpo.

Por meio da repetição da figura circular, o poema constrói um eco visual, que sugere a ideia de corpos habitados uns pelos/nos outros. Assim, para além dos dois círculos que o poema mostra, sugere-se um movimento de alargamento de significantes rumo a círculos ainda maiores, ensejando conexões a outros espaços já fora da página, como corpos ainda a serem cartografados pelas várias performances do feminino.

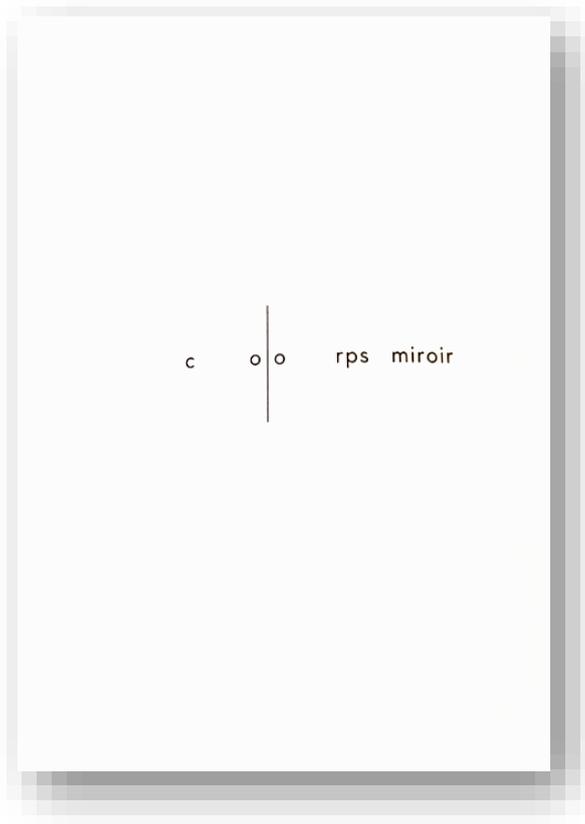
Ainda na metáfora visual aritmética, podemos inferir que a letra “o” é apenas uma parte desse conjunto maior e não denominado – ou seria ela já o próprio corpo, para o qual o círculo maior é uma expansão? “O”, enquanto letra necessária à composição de “corps”, faz parte do discurso verbal e, em larga medida, do regime simbólico da linguagem (Kristeva 1974), se se tratar apenas da representação pontual do corpo. No entanto, inserida em um conjunto maior, em fórmula matemática ou em uma composição geométrica, a letra se hibridiza entre ponto de partida e ponto de chegada do eco entre os círculos (do menor para o maior, ou do maior para o menor?), revelando-se incógnita como todo “x”, “y”, “z” ou “o” que o problema matemático queira decifrar – mas a álgebra poética não permite.

A subversão instaurada a partir da visualidade poemática e também da espacialidade que Ilse Garnier insere em seus poemas é o que nos garante que, embora a tentativa de significar da linguagem simbólica esteja presente, porque é parte de toda e qualquer empreitada interpretativa, o corpo poético permaneça não apreensível em um significado único ou estático.

Sob tal perspectiva, o “corpo” aqui entendido como projeção rumo a outros espaços circulares está paradoxalmente vinculado ao substantivo “pedra”, que tem como traços semânticos mais óbvios a não maleabilidade e a rigidez. Tal tensão, porém, abre-se para uma nova trajetória interpretativa se entendermos que o formato geométrico apresentado no “o” grande pode ser um desenho formado por pequenas pedras dispostas em um círculo, cada uma das quais também em formato de “o”. Assim, cada “pedra” – materialidade última do mineral grafite com que se escrevem os poemas –, para além de seu significado primeiro,

poderia sugerir uma montagem, um terreno, um espaço com camadas diversas, cujas pedras se combinem em vetores de um corpo feminino.

A extrapolação das normas e leis da linguagem verbal, ensejada pelo jogo permanente entre geometria e poesia visual, é aprofundada em “Corps miroir” [corpo espelho] (Garnier 2012: 454), em que uma linha central divide a palavra “corps” e impõe uma reduplicação da vogal “o”.



O espaço é aqui demarcado pela linha que multiplica a letra “o” ao longo do verso, fazendo as vezes do espelho plano a que alude o substantivo “miroir”. Devido ao fenômeno óptico, a letra “c” é separada significativamente do restante da palavra e em específico do “o”, que se mantém rente à lâmina refletora, mas distante dos outros elementos gráficos do corpo – este alijado de si mesmo e de toda significação intrínseca, para abrir-se às cadeias sêmicas engendradas pela performance geométrica.

Nessa imagem, o espelho que multiplica perfeitamente a imagem da vogal é o mesmo que distorce o restante da imagem e não duplica os demais grafemas. Assim, em vez de um pareamento biunívoco entre objeto e imagem, que sugeriria uma relação fechada

entre potenciais elementos semióticos, o espelho aqui constrói repetições e diferenças, ensejando dois lados do verso que não se equivalem: à esquerda, o substantivo “corps” em sua opacidade característica; à direita, o “miroir” que faz do poema não só espelho, mas *especulum* e *oculus*, lembrando a visualidade cara a toda performance.

A letra, como espaço de liberdade de formas visuais dentro de uma palavra, é uma das premissas essenciais do *Spatialisme*, uma vez que “En limitant la surface, nous mettons en évidence les pulsations les plus intimes, les plus infimes de microéléments linguistiques” (Garnier 2012: 183) [Ao limitarmos a superfície, nós colocamos em evidência as pulsações mais íntimas, as mais ínfimas de microelementos linguísticos.]

Ao falar de visualidade, pulsação e microelementos, o *Spatialisme* fala sempre de uma página que é, em alguma medida, um espelho, lâmina capaz de refletir pulsos luminosos que revelem os corpos do real. Assim, tanto em “Corps miroir” como nos demais *blasons*, o jogo gráfico com a palavra “corps” (re)constrói espaços e explora a abertura do signo verbal ao visual, em que o geometrismo se revela força motriz no desenvolvimento de uma linguagem poética e transgressora, lançando diferentes luzes para ler e ver o corpo da mulher.

Considerações finais

A obra *Blason du Corps Féminin* apresenta uma poética que ultrapassa a percepção da palavra como signo verbal. Em vias da exploração do movimento estético *Spatialisme*, a partir da década de 1960 na França, os poemas apresentados multiplicam percepções da linguagem poética como meio de aproximação das formas geométricas. A partir dessa elaboração de um espaço poético em que os versos se rompem estruturalmente por um inesperado dever matemático, a linguagem de um corpus poemático é (re)feita e (re)significada.

Nesse contexto, o geometrismo, no campo da linguagem poética, fomenta uma noção de corpo em movimento, em busca de um “entender-se” como escrita e performance gráfica, como analisado em “Corps libre”, “Corps dur”, “Corps pierre” e “Corps miroir” à luz de pressupostos teóricos do pós-estruturalismo francês.

Por fim, das impossibilidades de uma afirmação de um corpo único que a escrita de Ilse Garnier aponta, compreende-se que a autora postula um corpo poético – e um corpus poemático – a meio caminho entre o verbal e o não verbal. Nessa empreitada de vanguarda, cada ângulo, cada pequeno traço em uma letra, apresenta-se como um vetor a ser explorado, ou um gesto a ser realizado pelo corpo feminino.

Bibliografia

Barthes, Roland (1987), *Aula*, 14a ed, tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Cultrix. [1978].

Ceia, Carlos (2010), *E-Dicionário de Termos Literários*, <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6429/blason/>> (último acesso em 20/07/2017).

Derrida, Jacques (1978), *Writing and Difference*, Chicago, The University of Chicago Press [1967].

Garnier, Ilse/ Garnier, Pierre (2012), *Poésie Spatiale: une anthologie*, Paris, Al Dante.

Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions de Seuil.

-- (1980), *Pouvoirs de L'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Édition du Seuil.

-- (2005), *Introdução à Semanálise*, tradução de Lúcia Helena França Ferraz, 2a ed, São Paulo, Perspectiva.

Lacan, Jacques (1974-1975), *Seminário R. S. I.* (inédito).

Miller, Jaques-Alain (1996), *Matemas I*, 1a ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora.

Saussure, Ferdinand de (1999), *Curso de Linguística Geral*, tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein, 25ª ed, São Paulo, Cultrix [1916].

Lívia Bertges é doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT). Bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES) na Université Paris-Sorbonne (PARIS IV). Mestre em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT). Mestre em Langues et Cultures Etrangères parcours Littérature Lusophone pela Université Stendhal (GRENOBLE III). Licenciada em Letras/Literaturas pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Áreas de interesse: Literatura Moderna e Contemporânea; Poesia Visual; Estudos Interartes; Ensino de Literatura.

Natália Salomé de Souza é doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso. Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Universidade Federal de Mato Grosso. Trabalha com os seguintes temas: Literatura, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura de Língua Inglesa, Escrita Feminina, Crítica Literária Feminista, Ensino de Língua Inglesa.

Vinícius Pereira é professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) e credenciado como docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFMT. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio pós-doutoral em andamento na University of Nottingham (UoN). Atua principalmente nas seguintes áreas: Línguas Estrangeiras Modernas; Literatura Moderna e Contemporânea; Literatura, Mídia e Tecnologia; Semiologia.