

Escritas do olhar: algumas relações possíveis entre palavra e imagem no contexto da construção estética da modernidade¹

Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado ²

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar e investigar as relações entre palavra e imagem no contexto da construção estética da modernidade.

Palavras-chave: Imagem. Linguagem. Semiótica. Teoria da Percepção Estética.

O presente artigo focaliza uma tomada panorâmica das relações entre palavra e imagem no contexto da modernidade, tentando compreender, a partir desse movimento inicial, as diversas dinâmicas e regimes éticos e estéticos que poesia e visualidade podem manifestar em conjunção.

Para tanto, revisitarei as tentativas de sistematização das relações possíveis entre palavra e imagem, que remetem à cena da origem da própria linguagem escrita, como fazem prova as expressões verbais em forma pictográfica. A bem da verdade, esta dinâmica da *textualização do espaço figural* e da *figuração do espaço textual* (para usarmos termos diletos a Jean-François Lyotard [1985] em seu estudo sobre as relações entre discurso e imagem) não parece ter sido interrompida ao longo das histórias da arte e da literatura, como se percebe das imbricações entre icônico e verbal encontradas não apenas em livros e pinturas como também em tapeçarias, mosaicos, Livros de Horas, cartazes de propaganda, histórias em quadrinhos, filmes etc.

Até mesmo por conta da produção ininterrupta de híbridos icônico-verbais nos domínios da indústria cultural, as relações entre palavra e imagem, entre linguagem verbal e linguagem icônica têm sido objeto de estudos os mais diversos, sob linhas estéticas e ideológicas igualmente distintas.

¹ O artigo foi uma palestra pronunciada no III Seminário de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, nos dias 23 e 24 de outubro de 2012.

² Marcus Salgado é doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ e atualmente leciona Teoria da Literatura na UnB. Autor de *A vida vertiginosa dos signos* (coletânea de ensaios sobre decadentismo, surrealismo, música eletrônica etc) e de diversos artigos publicados em livros coletivos e revistas acadêmicas, como *Outra Travessia* (UFSC) e *Abril* (UFF). Traduziu, para o português, textos de Pierre Mabille, Jean Lorrain e Ted Hughes. Traduziu, para o inglês, textos de Cruz e Sousa e Sosígenes Costa para a antologia *Black, Brown and Beige*, organizada por Franklin Rosemont e Robin Kelley e publicada pela University of Texas. E-mail: marcussalgado@gmail.com.

Para além das diversas linhagens teórico-críticas atuantes na contemporaneidade, sabemos que as relações entre arte poética e arte visual já haviam sido discutidas na Antiguidade. Segundo Plutarco (*apud* MUHANA, 2002, p. 12), Simônides de Ceos – importante poeta do período arcaico grego – já teria formulado a equivalência entre poesia e pintura, ao qualificar a poesia como pintura que fala e a pintura como poesia silenciosa. Aristóteles estava atento à possibilidade de homologias entre as artes quando, na abertura da *Poética*, aproxima poesia e música enquanto artes da *mimesis*, em que pesem os meios, os objetos e os modos diversos de cada arte. Ainda na *Poética*, Aristóteles adverte que “os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós” (ARISTÓTELES, 2003, p. 104), aproximando, portanto, poesia e pintura a partir da perspectiva da imitação. Sobre as possibilidades dessa homologia se deteve também Horácio na célebre *Epistula ad Pisones*, onde encontramos a síntese *ut pictura poesis*, cunhada para aferir a possibilidade de comparativismo entre os pressupostos norteadores e as práticas características de artes distintas como a poesia e a pintura. Na abertura desse texto que acabaria sendo conhecido como sua “poética”, Horácio, ao dispor-se a refletir sobre o trabalho do poeta, sinaliza para o fato de que a premência por ordem e unidade que preside a organização estrutural de um poema seria da mesma natureza daquela que coordena a criação pictórica, chegando, mais adiante, à síntese aludida: “Poesia é como pintura” (HORÁCIO, 1981, p. 65).

As reflexões em torno da homologia entre poesia e pintura (que se insere, por sua vez, em um quadro mais amplo sob cuja moldura se debatem as possibilidades de homologia entre as diversas artes) prosseguiram durante o Renascimento. Leonardo da Vinci, no famoso tratado “O *paragone*”, retomou a discussão aberta pelos clássicos, ao afirmar que “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega; e tanto uma quanto a outra tentam imitar a natureza segundo seus limites, e tanto uma quanto a outra permitem demonstrar diversas atitudes morais” (*Apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 20). Embora se lance do mesmo ponto de partida dos clássicos, Leonardo, entretanto, avança em suas reflexões a ponto de arriscar uma hierarquia entre as duas artes, reconhecendo no signo visual possibilidades mais amplas.

O debate se desdobra ao longo dos séculos seguintes. Lessing, no prefácio, e ao longo de *Laocoonte* – considerada uma das obras mais importantes do século XVIII em matéria de crítica estética – discute em detalhes as relações entre as duas artes, chegando a ostentar o

subtítulo “sobre as fronteiras da pintura e da poesia”. Nesse texto capital para a construção crítica da modernidade estética ocidental, Lessing não apenas reconhece a precedência de uma série de investigadores sobre o tema, como ainda refuta os pressupostos críticos que presidem seus juízos. Para Lessing, a aproximação entre as duas artes – sobretudo quando feita sem atentar para as especificidades de expressão que as caracterizam individualmente – trazia em si riscos:

[...] ela gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim, procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrária (*Apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 84-85).

Diderot também se ocupou do assunto e, na opinião de Arnaud Buchs, “a aproximação analógica das artes atravessa e, de uma certa maneira, estrutura toda a obra de Diderot” (BUCHS, 2010, p. 17). A *carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*, por exemplo, é escrita em resposta a um texto do abade Charles Batteux, que propunha analisar as “belas-artes reduzidas a um mesmo princípio” (BUCHS, 2010, p. 17). Para Diderot, faltava rigor nas abordagens que eram habituais sobre o assunto. Em seu entendimento, mais do que artifícios retóricos de efeito fácil, era necessário, sim, “reunir as belezas comuns da poesia, da pintura, da música, mostrar-lhe as analogias, explicar como o poeta, o pintor e o músico produzem a mesma imagem, captar os emblemas fugazes de sua expressão, examinar se há similaridade entre esses emblemas etc” (DIDEROT, 1993, p. 57). Ao clamar pela explicação sobre “como cada arte imita a natureza num mesmo objeto” (DIDEROT, 1993, p. 58), Diderot traça o percurso a ser cumprido pelos investigadores que se dedicarem a elucidar as correspondências entre as artes: estar atento às possibilidades de correspondência, sem ignorar as especificidades de cada uma.

A linha de argumentação de Lessing e Diderot ecoaria, no século XIX, na crítica de arte de Baudelaire. Num texto do *Salão de 1846*, em que trata de Delacroix e Victor Hugo, o poeta das *Flores do mal* adverte que “essa necessidade de encontrar a qualquer preço pontos de comparação e analogias entre as diferentes artes, leva, muitas vezes, a estranhos equívocos” (*Apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 104). A despeito de professar, no plano

cósmico, as “correspondências” swedenborguianas, Baudelaire prescrevia cautela ao se ponderar sobre as correspondências entre as artes consideradas no plano estritamente estético.

Na opinião de Arnaud Buchs, há uma linha reta que liga Lessing, Diderot e Baudelaire e nela devemos procurar o processo de desmontagem da retórica clássica que a modernidade estética propõe no tocante às relações entre as diversas artes. Segundo Buchs, em *Laocoon* Lessing “pôs termo definitivo aos erros da doutrina do *ut pictura poesis*” (BUCHS, 2010, p. 7), ao reconhecer a existência de diferenças essenciais (e intransponíveis) entre as duas artes, já que, na perspectiva que preside as reflexões do poeta e filósofo alemão, “a pintura é por essência uma arte do espaço, enquanto a poesia, e mais genericamente a literatura, repousa fundamentalmente sobre o tempo” (BUCHS, 2010, p. 7).

Ao longo do século XX, as discussões foram reacendidas pela teoria e prática preconizada pelos movimentos de vanguarda, ocupados em investigar, em ambos os planos, as possibilidades de intermedialidade. Essa preocupação se acentuou com as vanguardas tardias, de que fazem prova, no campo da poesia de língua portuguesa, o plano-piloto da *Poesia Concreta* (com sua busca por uma poesia *verbivocovisual*) e a chamada *Poesia Experimental* portuguesa dos anos 60. No quadro mais amplo da arte do século XX, as relações entre discurso e imagem passaram a se dar num outro platô por conta da hegemonia da chamada arte conceitual nas últimas décadas do século passado, onde se percebia uma ligação íntima (se não de dependência) entre a obra visual e o discurso crítico ou teórico a ela acoplado. Obviamente, essa é uma questão que apresenta inúmeros pontos de discussão, incluindo os catálogos e a própria crítica de arte, que trabalha com a validação das obras de arte, identificando, por meio do discurso crítico, o programa estético e o valor (mesmo pecuniário) das obras e reconhecendo nelas o *status* de obras de arte.

Entre os eruditos que, ao longo dos últimos cinquenta anos, se dedicaram à pesquisa sistemática das relações entre palavra e imagem, encontramos Mario Praz, Herbert Read, Erwin Panofsky, Michel Butor, W. J. T. Mitchell e Arnaud Buchs, que dão uma amostragem impressionante do espectro de produção sobre o tema no âmbito das discussões teóricas, sem deixar de representar com eficiência essa multiplicidade de matizes na crítica contemporânea, a que se poderiam acrescentar os trabalhos sobre o tema elaborados por teóricos e críticos de língua portuguesa – como Eduardo Lourenço (*O espelho imaginário*: pintura, antipintura, não-pintura), E. M. Mello e Castro (*Po-Ex*: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa), Ana Hatherly (*Interfaces do olhar*), Décio Pignatari (*Semiótica e*

literatura), Vilém Flusser (*Filosofia da caixa preta*), Uilcon Pereira (*Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*) e Sergio Lima (*A aventura surrealista*).

Como se percebe, as questões implícitas na proposição *ut pictura poesis* não se esgotaram na Antiguidade, sendo mesmo lícito afirmar que a busca por uma compreensão mais ampla das relações entre poesia e artes visuais atravessa toda a modernidade, já que, continuamente, novas respostas emergiram para a questão original atinente às relações entre imagem e palavra, como já fora proposta, em linhas gerais, por Simônides de Ceos, Aristóteles e Horácio. Gradativamente, o entusiasmo fácil pelo paralelismo entre as artes foi perdendo espaço para uma visão crítica menos condescendente e mais atenta às especificidades (não apenas no plano filosófico, enquanto formas de representação, mas também no âmbito técnico) de cada arte, uma visada que problematiza essa relação, sem, contudo, deixar de reconhecer as possibilidades de interpenetração entre as diversas linguagens artísticas.

É por essa razão que, ainda que expressas de forma fragmentária e necessariamente inconclusa, as reflexões que nos chegam, tanto da Antiguidade como da Modernidade, sobre as relações entre signo verbal e signo visual no campo das artes plásticas e da poesia configuram, *per si*, um mapeamento em que se ressaltam pelo menos quatro tipos distintos de relações, a saber:

- a) discurso sobre uma obra de arte (*ékphrasis*);
- b) vigência de uma estética verbal com proeminência dos elementos imagéticos, como metáforas, símiles, paralelismos etc;
- c) tentativa de alcançar uma linguagem híbrida, icônico-verbal, obtida mediante formas novas, como o romance-colagem e a novela gráfica;
- d) metamorfose do signo verbal em signo visual (que, para usar um conceito caro à semiótica de Charles Sanders Peirce, reconheceremos como um processo de *iconicização do verbal*, o que, em termos de linguística saussuriana, implicaria um deslocamento do foco para o significante).

Conhecida pela retórica clássica, a *ékphrasis* é um artifício linguístico pelo qual uma arte se refere à outra, tentando reter – no caso da literatura, por meio de um uso específico da linguagem verbal – os valores e essências intrínsecos a esta outra arte. Encontraremos seu uso em todos os recortes epocais da historiografia literária, de Homero a Dostoievski, passando por Luciano de Samósata, barrocos, românticos e surrealistas. Como se vê, a *ékphrasis* se

impõe para além de restrições não apenas epocais, como também estilísticas e é uma eficiente porta de entrada para o estudo das relações entre artes plásticas e literatura.

A tradição anglófona tem trazido significativos aportes à investigação sobre a *ékphrasis*, com lastro majoritário fornecido pelo *scholar* W. J. T. Mitchell, que tem conduzido, desde os anos 1970, longa e fecunda pesquisa sobre a teoria da imagem, considerada, sob viés interdisciplinar e num espectro de máxima ressonância semântica, simultaneamente enquanto representação mental e enquanto figura retórica.

Um dos capítulos de sua obra mais importante sobre o tema (*Picture theory: essays on verbal and visual representation*) trata especificamente da *ékphrasis*, vista a partir dos mirantes estético, psicológico e ideológico. Nesse capítulo, o *scholar* americano desenvolve conceitualmente a *ékphrasis* enquanto utopia, vez que, como frisa Mitchell, a *ékphrasis* seria, em última instância, a consumação do sonho impossível de um intercâmbio e de um trânsito direto entre signos verbais e signos visuais, sem hierarquização ou redução.

As conexões entre imagem e palavra despertadas pela *ékphrasis* se produzem por conta da experiência de *alteridade* que nela se faz implícita. Vivemos em sociedades onde as *imagens técnicas* (na terminologia de Vilém Flusser) têm preponderância e onde, a partir de uma articulação binária do mundo e do pensamento, as imagens são vistas em relação de oposição às palavras. Assim, quando a palavra se volta para a imagem, tentando apreender sua dinâmica, temos aquilo que se poderia chamar de *encontro com ‘outros’ semióticos*, para permanecermos sob o enquadramento teórico proposto por W. J. T. Mitchell. Para este autor, as diferenças entre texto e imagem podem ser lidas de forma semelhante à que lemos a relação entre *eu* e o *outro*. Segundo o mesmo teórico, entre palavra e imagem teríamos nada menos que o encontro entre modos de representação rivais, cuja aproximação, de plano, gera estranhamentos entre si. É por isso que, para Mitchell, ao produzir “outros textuais” (MITCHELL, 2009, p. 142), a *ékphrasis* trabalha, em seu núcleo duro, com a experiência da alteridade, ostentando a marca específica de tentar detectar tal experiência no interior das figuras óticas e discursivas que compõem o próprio conhecimento, além de sinalizar para aquilo que W. J. T. Mitchell chama de “esperança utópica da *ékphrasis*” (MITCHELL, 2009, p. 155): a esperança de uma livre transferência e de uma reciprocidade entre o verbal e o visual, entre o olhar e o dizer.

Na segunda situação a ser analisada – a da predominância de uma estética verbal em que os elementos imagéticos têm preponderância –, nosso foco se volta para um tipo

específico de discurso poético, marcado por valores próprios, conforme tentaremos demonstrar.

Segundo o poeta e crítico Ezra Pound, a palavra poética seria carregada de significado por três modos: *fanopeia*, *melopeia* e *logopeia* (POUND, 1970, p. 40). A *melopeia* diria respeito aos efeitos sônicos da palavra. A *logopeia* diria respeito à utilização da palavra, pelo poema, em contexto distinto do habitual, trabalhando com a “série de associações intelectuais e emocionais” (LOPES, 1995, p. 105) – ou, como Pound definiria poeticamente, “a dança do intelecto entre as palavras” (POUND, 1988, p. 38). Finalmente, a *fanopeia* seria a palavra a “lançar uma imagem visual na imaginação do leitor” (POUND, 1970, p. 40). Para usar os termos propostos de Pound, podemos afirmar que a segunda situação que estudaremos é aquela que diz respeito à hegemonia da *fanopeia* na organização do discurso poético.

Tentar a compreensão do estatuto desse tipo de poesia com ênfase nos valores visuais é tarefa imprescindível para quem se debruça sobre a leitura de poesia, uma vez que, ao lado dos valores específicos da *melopeia* e da *logopeia* (que a aproximam, respectivamente, da música e da *palavra pensante*), a *fanopeia* atua de forma direta como elemento constituinte do poema, já que ela se faz presente pela “série de imagens desencadeadas pela linguagem poética” (LOPES, 1995, p. 105).

Nesse ponto, cabe indagar que tipo de imagem é desencadeada pela linguagem poética (sobretudo aquelas obtidas por meio de metáforas e outras figuras comprometidas com a visualidade), pois, como bem frisa Modesto Carone, é evidente que “quando se fala da ‘imagem’ criada por um poema, o que se tem em mente é o efeito específico de uma modalidade específica de modalidade verbal” (CARONE, 1974, p. 69).

Segundo o mesmo comentador, a imagem criada por um poema funcionaria sob a seguinte forma: “captada pelo olho ou pelo ouvido, é capaz de produzir no leitor vivências de natureza visual, que não devem, entretanto, ser confundidas com as percepções óticas de objetos do mundo físico” (CARONE, 1974, p. 69-70). Além disso, enquanto *imagem-sem-suporte* ou imagem mental, a imagem poética (portanto, *imagem imaginada*) se movimenta nos domínios do *eidético*, originando disso, por sua vez, o potencial ontológico da palavra poética, concebida, aqui, no sentido que lhe dá Eduardo Lourenço, de mediadora “entre linguagem e mundo” (LOURENÇO, 1987, p. 61).

Obviamente, a predominância de valores imagéticos na construção poética não será característica exclusiva de um poeta ou de um movimento específico, inserindo-se, antes,

numa longa tradição da poesia universal (considerada enquanto prática milenar) que tem, como um dos elementos predominantes na composição de seu peso estético específico, a valorização da imagem nos domínios da criação poética. Metáforas, símiles, analogias etc. são figuras conhecidas e reconhecidas pelas tradições poéticas mais diversas, que a elas recorrem, incorporando-as como seu patrimônio, quando o objetivo é ressaltar a potência visual da palavra poética. Isso fica bastante claro no que se refere à metáfora, que, dentre as estratégias de visualidades possíveis no poema, representaria uma das formas mais livres de condicionamento e, ao mesmo tempo, mais ricas de provocar relações indeterminadas (e, por vezes, inéditas) entre os elementos que encadeiam o efeito de significação no poema. Assim, “a relação metafórica permite praticamente uma equivalência entre toda e qualquer significação. Este é, portanto, o maior grau de abertura possível. Para os antigos, a metáfora era a mais rica forma de linguagem figurada” (BRANDÃO, 1989, p. 21).

É nesse sentido que, ao propor uma *figuração*, a metáfora (enquanto ponto máximo de abertura entre as figuras de linguagem carregadas de visualidade) propõe ao signo verbal que se comporte como um signo visual, pelo menos no tocante à sua potência representacional. Assim, pela metáfora (sobretudo aquela em que a relação entre os elementos provocadores da significação ocorre obedecendo a um grau maior de indeterminação), o símbolo (terceiridade) mimetiza o funcionamento de um ícone (primeiridade), efeito que é obtido pela “relação de semelhança” (BRANDÃO, 1984, p. 19) que a metáfora propõe para esses mesmos elementos deflagradores da significação. Não é por acaso que, nos domínios da semiótica peirceana, noções como semelhança e similaridade identificam a relação que existe entre o ícone e o objeto representado (*Apud* PIGNATARI, 2004, p. 56-57). Peirce chega mesmo a estabelecer uma categoria específica para classificar as metáforas: elas seriam “hipoícones” (*Apud* PIGNATARI, 2004, p. 52), quase ícones, portanto.

Ao propor um grau máximo de abertura possível na relação entre signo verbal e signo visual no tocante à força representacional da palavra poética – a que se seguem a abertura para a indeterminação e o descondicionamento das rotinas linguísticas – e ao encenar a tentativa de metamorfose de um símbolo num ícone, a metáfora também acena para o horizonte utópico, embora em chave diversa daquela proposta pela *ékphrasis*. Ela nos lembra que, no interior das pré-programações que definem o repertório retórico ou mesmo a “gramática” de uma arte, há sempre espaço para a surpresa e a inovação – quesitos indispensáveis para que se detecte a presença de informação estética, e não mera redundância

não-informativa. Não se pode, ademais, esquecer o fato de que Pound atribuía a essa camada de informação visual do poema como sendo universalmente transmissível, sobrevivendo mesmo à tradução (o que nem sempre ocorre com os valores fônicos e ideológicos do poema) – daí que essa camada de informação gerada pelas imagens evocadas pelo poema se constituiria “o elemento mais universal de transmissão da poesia” (LOPES, 1995, p. 107), e, por isso mesmo, “aquela mais indicada para a fundamentação ontológica” (LOPES, 1995, p. 107) da própria poesia. Assim, a poesia com ênfase nos valores fanopaicos acenaria para a possibilidade utópica de uma linguagem poética universalmente transmissível, sem perda de sua força ontológica por conta das condições específicas em que se dá o processo comunicacional.

Uma das preocupações do regime estético calcado em valores plásticos e imagéticos é a libertação do material artístico, que deve preceder, segundo essa visada utópica, ao que Clara Rocha de projeto de “libertação total do homem e libertação total da arte” (ROCHA, 1982, p. 12), implícito nas linhas de frente da arte desde o fim do século XIX.

É aqui que encontramos o terceiro tipo de relação entre icônico e verbal: o das linguagens híbridas. Para atingir seus fins, essa poética se apropria de forma bastante particular de técnicas artísticas advindas das artes visuais, como a *collage* (em poemas onde reina uma diversidade de imagens ligadas por conexões analógicas) ou a montagem, estabelecendo relações não-convencionais entre o *olhar* e o *dizer*. Neste diapasão, torna-se imperioso que se procure entender como se processam as tentativas de articulação de uma linguagem híbrida, onde o icônico e o verbal se interpenetram.

É o caso do chamado “romance-colagem”, em que, a rigor, o que se tem é, mais uma vez, uma apropriação literária de técnica tomada em empréstimo das artes visuais – especificamente a reutilização de materiais impressos –, acrescida da inserção de sintagmas verbais (uma “legenda”) fixados para cada uma das imagens apresentadas.

Tais “legendas” podem tanto iluminar a informação visual apresentada, como obscurecer seu sentido, vez que o icônico e o verbal se encontram aqui liberados do compromisso de um encontro pontual. De qualquer forma, do conjunto das páginas se depreende uma progressão narrativa gerada pelas imagens e pelas palavras, ainda que esta progressão não seja de tipo linear, sendo interessante notar como se processa o algoritmo desta progressão narrativa criada a partir das convergências e das colisões entre imagem e palavra.

Depois de tratarmos da *ékphrasis*, da *fanopeia* e do romance-colagem, resta, ainda, a *iconicização do signo verbal*. Antes de analisarmos esse processo semiótico, é de bom alvitre retomar, ainda que de forma sucinta, certos conceitos advindos das categorias propostas pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce a partir dos quais se lastreia nossa interpretação.

Peirce dividia os signos em *ícones*, *índices* e *símbolos*. Os *símbolos* seriam convenções – portanto, signos com poder de lei (*legissignos*), a serem chamados de *terceiridade* (*thirdness*). Os *índices* relatariam uma relação de materialidade e presença física (de tipo indicial, sinalizadora, *indicando*) entre coisa e signo, integrando os domínios da *secundidade* (*secondness*). Finalmente, os *ícones* seriam o primado das formas e dos sentimentos (*primeiridade*, *firstness*) – e, assim, se constituiriam na matéria-prima dos processos semióticos deflagrados pela arte (Cf. PIGNATARI, 2004, p. 59). O que chamamos de *iconicização* nada mais é que o processo de metamorfose de um signo arbitrário e coercitivo (um *legissigno*, pertencente aos domínios da *thirdness*) em forma pura (um ícone, pertencente aos domínios da *firstness*). Essa metamorfose é representada pela série de poemas “Divertimento com sinais ortográficos”, recolhida no livro *Abandono vigiado*, de Alexandre O’Neill.

Como propunha Adorno, em seu ensaio *Sinais de pontuação* (ADORNO, 2003, p. 141-149), os sinais ortográficos são tanto hieróglifos em trânsito no interior da linguagem como marcações visuais que nos lembram das relações (possíveis e impossíveis) entre a linguagem verbal e seu antípoda – especificamente a música, que, como as artes visuais, se situa perante a literatura como alteridade. Se a palavra é sempre símbolo (portanto: convenção, coerção, *thirdness*), o que esta série tenta fazer é o caminho de volta, revertendo-a em índice (*secondness*) e, finalmente, em ícone (*firstness*, primado da imagem e do som).

Assim, no “Divertimento”, temos uma série de vinte e oito poemas, sendo que cada um ostenta um sinal ortográfico e um texto. O extrato verbal deixa de impor relações lógicas com o sinal gráfico e passa a estabelecer relações analógicas, a considerá-lo em seu aspecto fisionômico – ou seja: não mais como sinal que expressa uma convenção, e sim como uma figura. Isso ocorre, por exemplo, com o sinal gráfico de parágrafo, que é lido como um cisne ou um hipocampo. O sinal de circunflexo é lido como um chapéu. O til é uma sobrancelha ou uma andorinha.

Em outras ocasiões, o comentário verbal se ocupa em estabelecer uma relação metalinguística com o sinal gráfico, não raramente pautada pelo humor. Assim, o sinal de cedilha seria uma vírgula que decaiu de classe social. O ponto final se apresenta como um tipo policial cuja função é defender os textos e que, depois dele, só admite maiúscula ou espaço em branco.

Depois de ler o que era símbolo convencional (*legissigno*) como figura (*ícone*), temos, portanto, um processo de resgate das camadas indiciais (*índice*) dos mesmos sinais ortográficos. E, instaurada esta instância metalinguística nos poemas, ela nos faz lembrar que toda produção de linguagem implica em reprodução de ideologia. É assim que, com seu característico humor, a série “Divertimento com sinais ortográficos” provoca nos sinais ortográficos uma independência lógico-semântica, deslocando-os de sua função mimética original e, ao mesmo tempo, satiriza aquilo que Adorno chama de reverência feita pela escrita ao que ela sufoca. É assim que os sinais ortográficos – em sua função prosaica de reprimir determinados comportamentos da escrita (caso do ponto final, que, intolerante, como bem frisa O’Neill, só admite depois de si o espaço em branco ou a letra maiúscula) – revelam a dimensão coercitiva da linguagem.

Como já ressaltamos, a libertação do material artístico é nuclear nas poéticas da visualidade. Por esta razão, nada mais consequente que esta libertação dos sinais ortográficos, atingida mediante a iconicização do signo verbal. Saliente-se que ela é feita com notável senso lúdico, já que o próprio jogo é uma forma de reorganização da realidade a partir de valores outros que os da sociedade de acumulação. De igual forma, cumpre lembrar o especial interesse que Freud manifestou por jogos de linguagem ou ainda o fato de que, a partir da segunda metade do século XX, se intensificarão as investigações no território da psicanálise sobre as relações entre jogo e criatividade, de que fazem testemunho obras de Winnicott, Hanna Segall e Marion Milner. Segundo Winnicott, o jogo tem o poder de colocar crianças e adultos num estado de liberdade muito próximo ao da criação – e, para o psicanalista inglês, o indivíduo só descobre sua *persona* quando se mostra criador. Com a entrada em cena da lógica do jogo, “temos uma vez mais ruptura das regras, com as palavras postas em festa e com a alegria assumida dessas palavras” (ROCHA, 1982, p. 18).

Nesse ponto, mais uma vez é instrutivo recorrer aos conceitos preconizados pela semiótica de Peirce, a fim de compreender melhor o que está em questão. Ao fazer o caminho inverso da ordem semiótica habitual – ou seja: partindo de um signo convencional

(terceiridade; legissigno) para chegar numa forma visual (primeiridade; ícone), seguindo, portanto, a ordem decrescente –, os poemas lúdicos de O'Neill nos fazem lembrar que a palavra poética implica descondicionamento das rotinas linguísticas. Caminhando das generalizações coercitivas (palavra em estado de chumbo) do legissigno rumo às possibilidades múltiplas e à indeterminação do ícone, já que esta última qualidade de signo “labora no campo do possível e do indeterminado” (PIGNATARI, 2004, p. 57). Retorna aqui o horizonte utópico já desfraldado pela *ékphrasis*, mas agora apresentando outra proposição: a palavra poética, carregada de uma intenção lúdica (que é, em grande medida, resposta à busca reiterada de um *lidar* com o signo verbal enquanto meio de reencantamento do mundo), retomaria, em seu transporte mercurial, a capacidade de descondicionar o ser, ora preso na malha imobilizadora tramada por suas rotinas (que, em última instância, são sintoma de falsa consciência), mesmo nos domínios da linguagem.

Desse modo, a série “Divertimento com sinais ortográficos”, sob a superfície enganosa da simplicidade técnica, reafirma a necessidade de a poesia – como toda forma de saber – se conduzir à alegria, enquanto *gaia ciência*, provando que é possível, pelo *fazer poético*, reverter o curto-circuito conceitual gerado pela linguagem em seu modo de funcionamento prosaico, binário e excludente. Se, como ensina a psicanálise, todo problema de gozo é um problema de linguagem, é necessária a libertação lúdica da própria linguagem.

Tanto o “Divertimento” de O'Neill como a *ékphrasis* cesarinyana e, de modo mais amplo, a poesia em regime fanopaico (com ênfase nos valores imagéticos) acenam para formas utópicas de relacionamento da palavra com outros campos do saber e do fazer, formas estas que reafirmam a importância da palavra poética enquanto forma de conhecimento e de abordagem da realidade sobre a qual nos deslocamos e cujas manifestações sensíveis são compartilhadas por todos os homens.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2003.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- BUCHS, Arnaud. *Écrire le regard: l'esthétique de la modernité en question*. Paris: Hermann, 2010.

CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CESARINY, Mario. *Primavera autônoma das estradas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.

_____. *Vieira da Silva Arpad Szenes ou O castelo surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

HORÁCIO. Arte poética (*Epistula ad Pisones*). In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1981.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura* (Volume VII: O paralelo das artes). São Paulo: Ed. 34, 2005.

LOPES, Anchyses Jobim. *Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia: à volta da literatura*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Éditions Klinkensieck, 1985.

MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

MUHANA, Adma. *Poesia, e pintura ou pintura, e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp, 2002.

O'NEILL, Alexandre. *Poesias completas, 1951-1981*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.

_____. *A ampola miraculosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

PAZ, Maria José. *Figuras e figurações*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders Peirce. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIGNATARI, Decio. *Semiótica e literatura*. Cotia: Ateliê, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1988.

ROCHA, Clara. Prefácio. In: O'NEILL, Alexandre. *Poesias Completas, 1951-1981*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Writings of the eye: possible relations between Word and image in the context of the aesthetic construction of modernity

Abstract: This article is focused on the study of the relations between word and image in the frame of the aesthetical construction of modernity.

Key words: Poetry. Image. Language. Semiotics. Theory of Aesthetical Perception.

Recebido em: 17 de dezembro de 2012.

Aprovado em: 29 de dezembro de 2012.