



nº 10 - junho de 2013

## Palavra / Imagem: espaços de convergência

*Maria Inês dos Santos Duarte\**

### RESUMO

Em um uso voltado para a comunicação de modo geral, a imagem tem como função ilustrar o texto verbal e este, por sua vez, contextualizar a imagem. Já os espaços de convergência nos quais palavra e imagem transitam de forma a criar os mais surpreendentes diálogos pertencem ao domínio do poético. Com o aparecimento da fotografia, o desenvolvimento dos meios gráficos e das técnicas de impressão e, mais recentemente, com os novos veículos de comunicação, essas interfaces se multiplicam. Opera-se a hibridização dos meios. As fronteiras se rompem definitivamente, deixando o espectador à deriva. Ao mesmo tempo em que nada se reconhece, tudo pede para ser ressignificado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Palavra; Imagem; Hibridização; Estado poético; Ressignificação

### ABSTRACT

In the context of communication the image has the function to illustrate the written text and this one to contextualize the image. However, the convergence spaces in which word and image are carried over to create the most amazing dialogues belong to the realm of the poetic. With the advent of photography, the development of graphic media and printing techniques, and more recently, with the new means of communication, these interfaces are multiplying. It operates hybridization of the medias. The borders are broken permanently, leaving the viewer adrift. While nothing is recognized, everything demands resignification.

**KEYWORDS:** Word, Image, Hybridization, Poetic state; Resignification

---

\*Professora dos cursos de Jornalismo e História da Arte e Curadoria da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo, SP Brasil, mariainesduarte@hotmail.com

Em um uso voltado para a comunicação de modo geral, a imagem tem como função ilustrar o texto verbal e este, por sua vez, contextualizar a imagem. Suas funções são complementares. A linguagem jornalística é um exemplo nesse sentido.

É caminhando na direção oposta à da comunicação, entretanto, que vamos encontrar esses espaços de convergência nos quais palavra e imagem transitam de forma a criar os mais diferentes e surpreendentes diálogos, em termos de meios e suportes.

Estamos diante de dois modos de utilização da linguagem: um lógico, racional, que tem como finalidade definir, objetivar, servindo aos princípios da comunicação e outro, analógico, metafórico, que pertence aos domínios da poesia.

Segundo Edgar Morin, pensador interdisciplinar, sociólogo e filósofo contemporâneo, a cada uma dessas linguagens correspondem dois estados – *o prosaico e o poético* – através dos quais habitamos a terra. “Poesia e prosa constituem, portanto, o tecido de nossa vida”. (1999, p. 36)

O poeta e crítico Octavio Paz talvez seja um dos que melhor expressa as especificidades da linguagem poética. Ela deixa de ser meio para dizer alguma coisa como acontece no universo da comunicação e passa a ser fim em si mesma. Os signos não remetem a um objeto gerando um sentido determinado, mas dizem por si, explicam-se a si mesmos e, nesse sentido, são inesgotáveis, imprevisíveis. O poema, ou seja, a *imagem*, na denominação do poeta, é linguagem em tensão entre o dito e o não dito.

[...] o idioma é uma infinita possibilidade de significados; ao atualizar-se em uma frase, ao converter-se verdadeiramente em linguagem, essa possibilidade se fixa em uma única direção [...] Ora a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. (1982, p. 130)

Manoel de Barros, no poema citado abaixo, refere-se a essa dicotomia da linguagem, marcando os limites do prosaico e do poético.

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás da casa.  
Passou um homem depois e disse: essa volta que o rio faz por trás de sua casa chama enseada.  
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem. (2010, p.303)

Para Octavio Paz, poema é essencialmente *imagem*. É ela que dá a especificidade do poético. A palavra, em sua função meramente verbal, apenas nomeia.

A *imagem* é a palavra que abdica de sua função primeira. Ela mostra mais do que diz. Enriquece-se de recursos sonoros, visuais. Propõe novos esquemas sintático-semânticos, opondo-se à lógica do uso.

Vejam os que há de imagem na palavra. Como se dá o exercício poético da linguagem?

Sou  
Seu  
Cio  
Sou  
Ócio  
Sou  
Seu  
Sócio  
No Prazer  
(...)

Nesse poema, Paulo Lins<sup>1</sup> satura as palavras de um som sibilante que se repete. Trata-se de um processo de sonorização da linguagem que se intensifica com o uso da paronomásia (*cio/ócio/sócio*). A relação lógica entre os termos se dilui na medida em que uma outra relação de tipo analógico se propõe, justificando a própria estrutura vertical, paradigmática do texto poético.

Já Oswald de Andrade, em seu poema *capela nova*, trabalha a palavra como visualidade.

Salão Mocidade  
Hotel do Chico  
Uma igreja velha e cor de rosa  
Na decoração dos bananais  
Dos coqueirais (1978, p.136)

A ausência de pontuação e de conectivos de subordinação faz com que cada verso, à semelhança de um *instantâneo fotográfico*, lance uma imagem visual na imaginação do leitor.

Em *A mulher e a casa*, de João Cabral de Melo Neto, as palavras encontram-se numa relação sintático-semântica não usual – o que também leva à construção paradigmática por similaridade. *A mulher é a casa* e *a casa é a mulher*. Desse modo, cria-se uma imagem poética que só se explica no próprio poema. Já não se trata da

---

<sup>1</sup> Paulo Lins é um escritor contemporâneo mais conhecido por obras como "A Cidade de Deus". Esse é um dos poucos poemas que escreveu e que se encontra numa coletânea chamada *Poesia Erótica*, organizada por Carlos Seabra e publicada em 1999, que pode ser encontrado em <http://cseabra.utopia.com.br/poesia/>

*mulher e / ou da casa simplesmente, mas de uma outra realidade que só se dá a conhecer no jogo de linguagem proposto pelo poema em questão.*

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui  
Tua plácida elegância,  
Esse teu rebôco claro,  
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram  
com seus vazios, com o nada;  
pelos espaços de dentro,  
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:  
seus recintos, suas áreas,  
organizando-se dentro  
em corredores e salas,

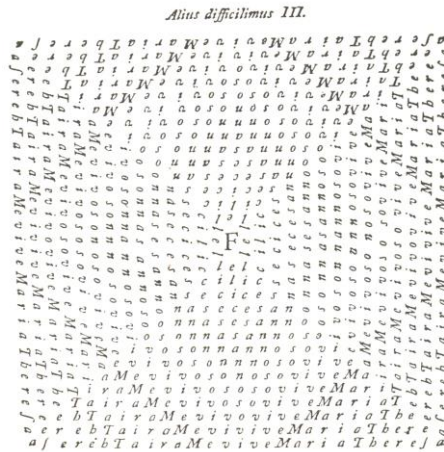
oss sugerindo ao homem  
estâncias aconchegadas,  
paredes bem revestidas  
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem  
efeito igual ao que causas:  
a vontade de corrê-la  
por dentro, de visitá-la. (1967, p. 129)

A imagem poética, em cada um dos poemas à sua maneira, decorre da interferência de códigos não-verbais sobre o verbal. Eles representam o que Ezra Pound denominou de fanopeia, melopeia e logopeia, ou seja, recursos de linguagem que tiram o código verbal do seu uso habitual e de seu sentido previsível, enriquecendo-o com novos usos e novos significados. Trata-se da dimensão poética da palavra – o que faz dela uma *imagem*.

Esses espaços de convergência através dos quais palavra e imagem dialogam pertencem, portanto, indiscutivelmente, ao domínio do poético. E como tal, implicam, necessariamente, leituras intercódigos.

A literatura e a arte, em diferentes momentos da história, apontam exemplos significativos desse hibridismo de linguagens. Nos experimentos visuais do Barroco português, os poetas desenhavam com letras e palavras, criando verdadeiros labirintos visuais e de sentido.



(Apud Gomes, 1991, p.192)

O poema *Labirinto Cúbico*, de Frei Francisco da Cunha, ilustra exemplarmente essa mistura de linguagens. As letras aumentam e diminuem de tamanho, criando efeitos espaciais inusitados, transformando-se em signos gráficos que revelam a natureza plástica, imagética da palavra. O que se lê no poema, na verdade? Letras, palavras ou formas? Já não se trata de palavra e/ou de imagem, mas de *palavrimagem* – signos em sua natureza primeira, em sua própria materialidade, anterior a qualquer intenção significativa.

É na modernidade, entretanto, com o surgimento da fotografia e o desenvolvimento dos meios gráficos e das técnicas de impressão, que essas interfaces se multiplicam, desenvolvendo e ampliando procedimentos próprios do *fazer poético*.

Coube à poesia, mais uma vez, levar adiante esse exercício de linguagem. Mallarmé, em *Un coup de dés*, radicaliza a experiência. A palavra, ao abdicar de suas características verbais de som e sentido e assumindo função plástica adicional, passa a interagir no poema com o próprio espaço gráfico entendido como agente estrutural. Como diz Octavio Paz, o legado dessa experiência não está na palavra propriamente dita, mas no “espaço que sua palavra abre”. (1982, p. 115)

## UMA CONSTELAÇÃO

fria de olvido e dessuetude  
    não tanto  
    que não enumere  
    sobre alguma superfície vacante e superior  
    o choque sucessivo  
    sideralmente  
de um cálculo total em formação

vigiando  
    duvidando  
        rolando  
            brilhando e meditando

    antes de se deter  
em algum ponto último que o sagre

Todo Pensamento emite um Lance de Dados

(Apud Campos, 1975, encarte– fragmentos)

Ainda referindo-se ao poema de Mallarmé, Octavio Paz afirma que não se trata de buscar uma multiplicidade de sentidos que a palavra poética traz na sua própria essência, mas explorar a multiplicidade de leituras possíveis que o novo espaço poético engendra.

Muitos foram os seguidores de Mallarmé na modernidade, trabalhando as possibilidades da *palavrimagem* em diálogo com esse espaço vazio, mutante, imprevisível e à espera de diálogos sempre possíveis.

A poesia concreta, no Brasil, foi pioneira na busca dessa visualidade explícita no poema. Caminhando na direção apontada por Mallarmé, nossos poetas deram nova função ao espaço branco do papel e transformaram a poesia em lugar de invenção.

Com a subversão do espaço da página temos a ruptura das fronteiras entre a poesia e as artes visuais. É o caso dos *Poemóbiles* (Fig. 1), de Júlio Plaza e Augusto de Campos. É o caso de *Texto aberto* (Fig. 2), de Waldemar Cordeiro. Estamos diante de um quadro? Ou diante de um poema?

É a contemporaneidade, entretanto, que a partir de propostas tecnológicas cada vez mais sofisticadas, garante, de forma radical e intensa, o trânsito livre dos códigos verbais, visuais e sonoros em interfaces dos mais variados tipos. Segundo Lúcia Santaella, “a tal ponto a imagem está hoje introjetada na palavra poética que a mera menção do tema – palavra e imagem – parece conduzir o pensamento inexoravelmente para a poesia”. (1977, p. 71)

O que há de palavra na imagem? No universo das artes plásticas, essas interfaces também ocorrem. A emblemática pintura de Jan van Eyck, *Casal Arnolfini*, (Fig. 3), traz uma informação assinada pelo próprio artista atestando sua presença no acontecimento em questão. Foi testemunha ocular das bodas do casal. Coincidentemente, a frase que expressa a veracidade do fato inscreve-se acima do espelho que, localizado exatamente no ponto de fuga, reflete a cena, da mesma forma que expõe o olho de quem vê, ou seja, o olhar do pintor. Não se trata, nesse caso, de uma mera contextualização da imagem, mas de um depoimento que dá validade à imagem, garantindo a verossimilhança da obra.

Impossível não relacionar a pintura de Jan van Eyck com *A traição das imagens* – *Ceci n'est pas une pipe* (Fig4), de René Magritte. A figura perfeita de um cachimbo divide o mesmo espaço pictórico com a frase que dá nome ao quadro e que, contrariamente ao exemplo anterior, nega sua veracidade. Desse desencontro entre palavra e imagem, nasce o sentido da obra. O artista discute a forma da representação pictórica que busca a imitação do real baseada no conceito de verossimilhança. Por mais real que possa parecer a imagem será sempre uma imagem, e não a realidade. Dessa forma, Magritte retoma a discussão proposta pelos modernistas de modo geral, de que arte é essencialmente representação e, como tal, deve deixar de ter a pretensão de ser realista, passando a expressar a subjetividade do artista. Em ambas as telas, o sentido poético decorre não da imagem ou da palavra isoladamente, mas do espaço de convergência entre elas. Esse diálogo intensifica-se na modernidade.

O pintor espanhol Juan Miró foi um dos artistas modernos que mais explorou os limites entre a palavra e a imagem em suas telas. Referindo-se a várias de suas obras, entre elas, *O Escritor*, (Fig5) ele admite não diferenciar a pintura da poesia. Palavras, letras e sílabas dividem o mesmo espaço com linhas, manchas e cores. Assim como outros artistas da época, Miró vai deixando de lado a figuração ao priorizar o exercício da forma. O ponto, a linha, a cor, a mancha vão ganhando espaço na sua pintura não

com a finalidade de compor o desenho, mas de traçar o caminho inverso – o da pesquisa das próprias possibilidades que o signo traz enquanto materialidade.

Octavio Paz entende o *fazer poético* como um estado da linguagem que ultrapassa as regras do próprio código, seja ele verbal, pictórico ou musical.

Nada impede que sejam considerados poemas as obras plásticas e musicais, desde que satisfaçam as duas características assinaladas: de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagem e desse modo converterem-se numa forma peculiar de comunicação. [...]

Ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem. (1982, p. 27)

O poeta João Cabral de Melo Neto, também um pesquisador da linguagem e, portanto, capaz de dar qualidade poética nas representações plásticas, dedicou um poema a Miró, exaltando sua capacidade de experimentação.

Miró sentia a mão direita  
demasiado sábia  
e que de saber tanto  
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse  
o muito que aprendera,  
a fim de reencontrar  
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pode, ele pôs-se  
a desenhar com esta  
até que, se operando,  
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda, (senão se é canhoto)  
é mão sem habilidade:  
reaprende a cada linha,  
cada instante, a recomeçar-se. (1967, p.46)

É nessa busca da essência da linguagem pictórica, da sua própria reinvenção, desse recomeço de que fala João Cabral, que Miró chega à palavra, dando a ela o mesmo tratamento dado ao signo pictórico. Não lhe interessa o desenho, como também não lhe interessa a palavra que propõe um sentido. Ela é essencialmente forma, signo plástico, caligráfico por excelência – *palavrimagem*. Delineia-se, mais uma vez, esse espaço de convergência que só se torna possível no domínio do poético.

Hoje, a arte contemporânea, apropriando-se de diferentes linguagens e, sobretudo, de novas mídias, faz da *palavrimagem* um verdadeiro campo aberto de experimentação. As fronteiras se rompem definitivamente.



Lenora de Barros, artista contemporânea, começou explorando a visualidade da palavra, inspirando-se na poesia concreta. Hoje, pode-se dizer que ela é uma artista multimídia, produzindo video-poemas, poemas-objetos, video-instalações. Embora sua obra trabalhe muito a imagem visual, seu foco continua sendo a palavra, às vezes em seu estado pré-verbal, anterior à própria produção de sentido. A artista refere-se constantemente ao processo de origem da própria linguagem quando diz que a língua como símbolo da linguagem está na origem do seu trabalho. Daí a importância da oralidade em sua obra, conforme podemos observar em seu *Poema* (Fig.6) no qual a palavra, embora ausente, insinua-se como ato fundador da linguagem.

Na arte contemporânea, não apenas as linguagens sofrem o processo de hibridização. Os novos suportes e recursos técnicos abrem inúmeras possibilidades determinando também a hibridização dos meios. Todo território torna-se neutro. Já não se trata apenas de práticas de linguagem, mas de práticas de espaço. Poemas, desenhos, pinturas, sons, fotos, vídeos, imagens geradas em computador convivem num mesmo lugar de criação. Palavra e imagem, através de incessantes encontros e desencontros, habitam cada vez mais esse lugar, deixando o espectador totalmente à deriva. Ao mesmo tempo em que nada se reconhece, tudo pede para ser ressignificado – instaura-se assim o *estado poético*.

O artista peruano Alberto Casari apresenta sua obra como a expressão de um coletivo, à semelhança de Fernando Pessoa. Coletivo de um homem só e que se identifica através da sigla PPPP (*Produtos Peruanos Para Pensar*). Seus *alter egos* são: dois pintores, um crítico de arte e um escritor e também poeta visual. Significativamente, o espaço expositivo onde ficaram suas obras na trigésima Bienal de São Paulo, da qual foi um dos artistas participantes, chamava a atenção para um texto escrito na única parede aparentemente livre, vazia – “Por que se são artes visuais o artista nos obriga a ter que estar lendo?” (Fig.7.). A questão proposta não remetia à obra do artista apenas, mas curiosamente poderia ser a porta de entrada para a bienal como um todo. Uma bienal sobre a estrutura mesma do poético, “uma estrutura de sentido constelar”, como bem disse o curador Luis Pérez-Oramas.

Curiosa também, nesse sentido, a proposta estética da artista americana Erica Baum, que fotografa livros encontrados em sebos e antiquários. O aspecto granuloso da imagem deixa, por vezes, exposta a materialidade do papel. Em sua obra *SérieNakeEye* (Fig.8), a visão cortada e aproximada de um livro entreaberto parece surpreender pequenos fragmentos de palavras impressas que não se deixam ler e o recorte de uma

imagem totalmente descontextualizada, que apenas se insinua, mas não se deixa ver. Instaure-se um vazio a ser preenchido. Um silêncio a ser ocupado.

Morin refere-se a esse *estado poético* como forma de vida, já que ela humana é tecida de prosa e poesia.

Holderlin afirmava:” O homem habita a terra poeticamente.” Acredito ser necessário dizer que o homem a habita, simultaneamente, poética e prosaicamente. Se não houvesse a prosa, não haveria poesia, do mesmo modo que a poesia só poderia evidenciar-se em relação ao prosaísmo. Em nossas vidas, convivemos com essa dupla existência, essa dupla polaridade. (...) Em nossas sociedades contemporâneas ocidentais operou-se uma disjunção entre os estados de prosa e poesia. (...) E agora, qual é sua situação neste fim de século e de milênio? Inicialmente, podemos nos referir a uma grande expansão da hiperprosa, que se articula à expansão de um modo de vida monetarizado, cronometrado, parcelarizado, compartimentado, atomizado e de um modo de pensamento no qual os especialistas consideram-se competentes para todos os problemas, igualmente ligados à expansão econômico-tecnoburocrática. Diante dessas condições, penso que esta invasão de hiperprosa cria a necessidade de uma hiperpoesia. (1999, p. 36-40)

O fim da arte hoje não seria exatamente esse: fazer o espectador vivenciar processos criativos capazes de colocá-lo em *estado poético*? Como já dizia Marcel Duchamp, quem faz a obra é o espectador. Este, ao se colocar em *estado poético*, experimenta o vazio, o que torna possível o gesto da ressignificação. Daí a *iminência das poéticas*. Não sem razão, esse foi o título dado a trigésima Bienal de São Paulo.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas de Oswald de Andrade – Poesias Reunidas*. Rio: Ed. Civilização Brasileira, 1971.

BARROS, Manoel de. *Obras Completas*. São Paulo: Texto Editores Ltda, 2010.

CAMPOS, Augusto de e outros. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora Agora – Movimentos Plagiotrópicos da Poesia Portuguesa de Invenção* (Tese de Doutorado), São Paulo, 1991.

LINS, Paulo. In: SEABRA, Carlos (org). *Poesia Erótica*. Disponível em <http://cseabra.utopia.com.br/poesia/> Acesso em 23/06/2013.

MORIN, Edgar. *Amor poesia sabedoria*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

NETO, João Cabral de Melo. *Cabral – Antologia Poética*. Rio: Ed. Sabiá Ltda, 1967.

SANTAELLA, Lúcia e Winfried Noth. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

### **Material iconográfico**

PLAZA, Júlio e Augusto de Campos. Poemóbiles. 1968/1984. (Fig. 1)

CORDEIRO, Valdemar. Texto aberto. 1966. (Fig. 2)

EYCK, Jan van. Casal Arnolfini. 1434. Óleo sobre tela. (Fig. 3)

MAGRITTE, René. A traição das imagens – Ceci n'est pas une pipe. 1928/29. Óleo sobre tela. (Fig. 4)

MIRÓ, Juan. O Escritor. 1924. Desenho e aquarela. (Fig. 5)

BARROS, Lenora de. Poema. 1979. Fotografia (Fig. 6)

BAUM, Erica. Série NakedEye. 2008/2012. Fotografia. (Fig. 7)

*Data de submissão: 23/05/2013*

*Data de aprovação: 01/07/2013*

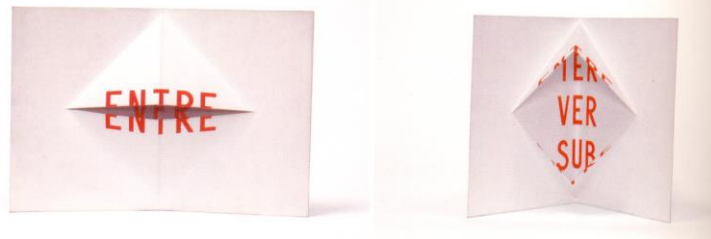


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

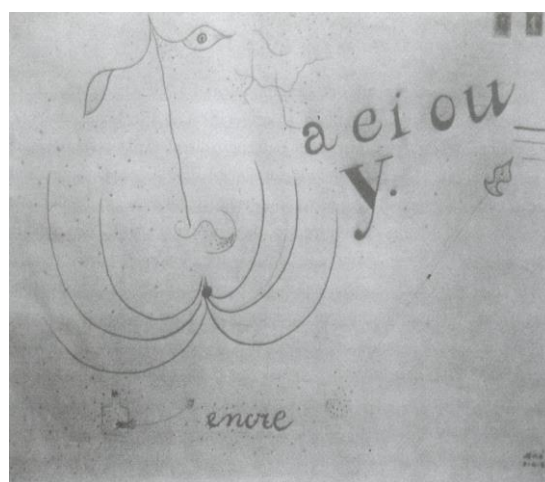


Fig.5



Fig.6

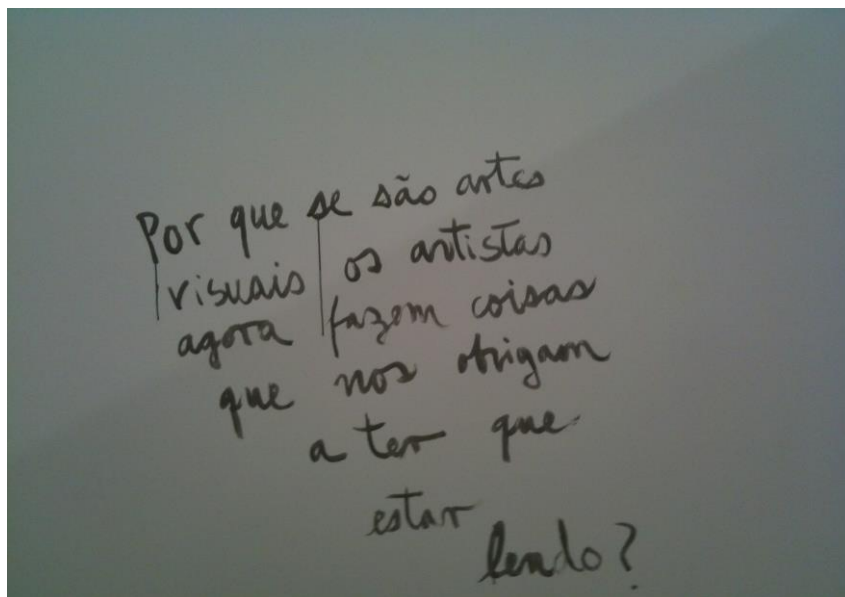


Fig.7



Fig. 8