

Denise Azevedo Duarte Guimarães

Universidade Tuiuti do Paraná
Brasil

A dynamic “typo/icono/graphy” in Brazilian movie posters

This article has Brazilian movie posters as its object of study and tries to investigate how they continue a project that integrate verbal sign and its iconic interfaces, from the origins of the western visual poetry to the recent creative processes in printed media. The reflections intend to demonstrate how this hybrid communicative products explore interchangeable signs between form and sense, words and images, looking for a possible (re)articulation of questions linked to gestalt perception. An intersemiotic reading emphasizes the importance of considering a kind of “typo/icono/graphy” in the language of the contemporary posters, based on Charles Sanders Peirce’s theoretical concepts.

Keywords

Brazilian movie posters, Visual poetry, Graphic design, Gestalt, Intersemiotic reading.

Uma “tipo/icono/grafia” dinâmica em cartazes de filmes brasileiros

O artigo tem cartazes de filmes brasileiros como seu objeto de estudo e almeja investigar como eles dão continuidade a um projeto que integra o signo verbal e suas interfaces icônicas, desde as origens da poesia visual ocidental até os processos criativos recentes nas mídias impressas. As reflexões pretendem demonstrar como estes produtos comunicativos híbridos exploram signos intercambiantes entre forma e sentido, palavras e imagens, buscando por uma possível (re)articulação de questões ligadas à percepção gestáltica. Uma leitura intersemiótica enfatiza a importância de considerar um tipo de “tipo/icono/grafia” na linguagem de cartazes contemporâneos, com base nos conceitos teóricos de Charles Sanders Peirce.

Palavras-chave

Cartazes cinematográficos brasileiros, Poesia visual, Design gráfico, Gestalt, Leitura intersemiótica.

*Meia-noite, livro aberto
Mariposas e mosquitos
pousam no texto incerto
Seria o branco da folha,
Luz que parece objeto?
Quem sabe o cheiro do preto,
que cai ali como um resto?
Ou seria que os insetos
descobriram parentesco
com as letras do alfabeto?*

Paulo Leminski

Introdução

O título deste artigo aglutina os conceitos de tipografia e de iconografia, para mostrar que um texto espacializado comunica, primeiramente, a sua forma e que, com seu design gráfico particular, um texto verbovisual não quer apenas “informar”, ele quer “formar” uma mensagem poética ou estética, com seu relevo semiótico reconhecível como tal. O termo tipografia indica a atividade relacionada ao uso de tipos, impressos ou não, assim como o estudo e desenvolvimento de famílias tipográficas, como uma área dentro do design gráfico. O termo iconografia, por sua vez, remete à força da organização ostensivamente icônica dos vocábulos, ou seja, à explicitação da sua dimensão plástica como forma significante, tendo por base a Semiótica peirciana.

Procuramos demonstrar como as palavras escritas passaram a ocupar um expressivo lugar na poesia, nas artes, na propaganda e nas mídias impressas em geral, viabilizando ao texto moderno incorporar alguns princípios expressivos das artes do espaço: pintura, escultura e arquitetura.

A seleção das peças que constituem o objeto de pesquisa deste artigo foi motivada pela tentativa de efetuar associações entre os textos poéticos de caráter visualizante, em diversos estilos de época, comparando-os com cartazes cinematográficos brasileiros, aqui tomados como exemplos de textos verbovisuais inventivos.

Embora de certo modo considerados periféricos aos filmes em si, por parte dos estudos acadêmicos na área de cinema, acreditamos que os cartazes cinematográficos são criações relevantes e assim, portanto, pretendemos indagar sobre o que poderia fazer de um cartaz algo particularmente expressivo e instigante. Nesse sentido, como assinala Manovich, o cinema é, desde suas origens, multimidiático.

[...] filmmakers had been combined moving images, sound, and text (whether the intertitles of the silent era or the title sequences of the later period) for a whole century. Cinema was thus the original modern “multimedia”. We can also point to much earlier examples of multiple-media displays, such as medieval illuminated manuscripts that combine text, graphics, and representational images. (Manovich, 2001, p. 50)¹

A assertiva acima endossa nossa hipótese que o design

¹ Tradução livre [...] cineastas tem combinado imagens em movimento, som, e texto (desde os intertítulos da era muda ou as sequências de créditos do último período) por todo um século. O cinema foi então a moderna “multimídia” original. Podemos também apontar exemplos mais antigos de dispositivos de mídia múltipla tais como as iluminuras medievais manuscritas que combinam texto, gráficos, e imagens representacionais.

gráfico das peças de divulgação de filmes reflete os jogos sinestésicos que ultrapassam a fronteira fonética da palavra escrita, transformando-a em informação visual, um tipo de composição tipográfica em que a palavra entra com força de imagem, ressignificando suas pretensões semânticas. Os conceitos aqui desenvolvidos valem tanto para a poesia visual quanto para os cartazes, as mensagens publicitárias, as capas de produtos e as embalagens, entre tantos outros que fazem experiências criativas com a plasticidade dos vocábulos.

1. Uma tipo/icono/grafia poética

Durante séculos, a maior parte da impressão de textos era feita por tipografia, processo que se baseia na ideia de agrupar sequencialmente um conjunto de tipos móveis para formar linhas que, por sua vez, compõem juntas a matriz de impressão de uma página. O ponto de partida deste artigo assinala as esporádicas experiências visualizantes da escrita, após o advento da imprensa, com ênfase no estilo barroco e nas propostas poéticas de Stéphane Mallarmé, no final do século XIX; propostas essas que servem, frequentemente, de definição para a modernidade literária e da mídia impressa a partir do século passado.

Foi somente a partir das vanguardas européias que as inovações formais relevantes passaram a ocorrer, com as propostas estéticas futuristas, cubistas e dadaístas, entre outras. Os versos livres e as palavras em liberdade implodem a sequência do discurso lógico e inauguram uma sintaxe analógica, cujo princípio ordenador é a justaposição de elementos linguísticos no espaço da página. Trata-se de um movimento dialético, regido pelo conflito entre a linearidade da sequência verbal e a simultaneidade dos signos não-verbais, no eixo da simultaneidade paradigmática.

As reverberações das vanguardas históricas atingem todas as formas de comunicação escrita, mais especificamente os cartazes, que redimensionam seus modos de apresentar o material verbal nas superfícies expostas. É nesse sentido que usamos o conceito de “tipo/icono/grafia”: artistas inovadores buscam manipular as matrizes tipográficas de forma não convencional, distanciando-se da simetria e da horizontalidade, de modo a conferir a uma sensação de movimento às composições textuais. Torna-se relevante a utilização de tipos variados em peso, tamanho e desenho; o que nos permite depreender as razões pelas quais, gradativamente, os autores vão descobrindo que não apenas cada letra possui sua forma precisa, mas também que o conjunto das letras e sílabas que compõem a palavra tem uma forma global (seu design gráfico particular). As linhas retas, inclinadas ou curvas, os espaços ocupados pelas letras e entre uma letra e outra, tudo isso é lido de forma global, ou seja, são formas percebidas de acordo com a Psicologia da Gestalt², por exemplo, nas ilusões de ótica da figura n.1. Durante os anos 1920, uma série de psicólogos alemães, tais como Max Wertheimer e Wolfgang Kohler, começaram a estudar diferentes princípios da percepção que levaram às conhecidas leis da Gestalt de organização perceptual, muito usadas e/ou discutidas nas áreas de Arquitetura, Design Gráfico, Comunicação Visual e Artes Visuais em geral.

² O termo Gestalt vem da palavra alemã que significa “forma” e denomina a abordagem de acordo com a qual o todo é mais (ou diferente) do que a soma de suas partes.

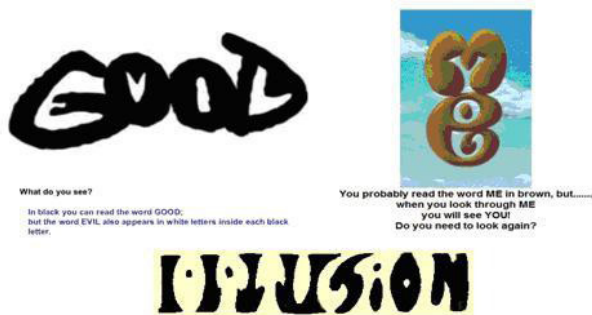


Figura 1
 Psicologia da Gestalt: Percepção de fundo e forma
 Fonte: <https://moniqueberryreport.wordpress.com/tag/optical-illusion/>

Nas palavras GOOD/EVIL ou em ME/YOU, grafadas em formas peculiares, podemos ler/visualizar o resultado do processo de uma articulação ambígua dos signos linguísticos em diversos níveis, cuja legibilidade é assegurada por um sistema híbrido: icônico e indicial.

Efeito equivalente pode ser observado no cartaz do filme brasileiro *BYE BYE BRASIL*, dirigido por Cacá Diegues, aqui tomado como primeiro exemplo para estudo de caso de escrita tipo/icono/gráfica.

No cartaz cinematográfico, as palavras do título são superpostas em camadas e integradas a determinados signos visuais que simbolizam a brasilidade. É grande a variedade de tipos gráficos e de modulações cromáticas, que revelam uma sugestão de tridimensionalidade nas letras. As significações organizam-se em paradigmas equivalentes, como uma espécie de metáfora plástica, na intersecção de dois



Figura 2
 Cartaz de *BYE, BYE BRASIL*, por Cacá Diegues (1980)³

sistemas, de modo que a similaridade dos significantes se projeta no plano dos significados.

De acordo com a Semiótica da Imanência de Louis Hjelmslev “São apenas as funções da língua, a função semiótica e aquelas que dela decorrem que determinam sua forma. O sentido se torna, a cada vez, substância de uma forma e não tem outra existência possível além de ser substância de uma forma qualquer” (Hjelmslev, 1975, p. 204).

A informação visual é predominante neste cartaz, que se assemelha a um quadro modernista, na esteira das propostas poéticas de Oswald de Andrade e da pintura de Tarsila do Amaral. Por outro lado, verifica-se também um diálogo com as configurações estéticas do Tropicalismo, movimento dos anos 1960 que transborda as fronteiras da música e expressa-se através de variadas linguagens artísticas. A Tropicália propunha a renovação da vida através das confluências inusitadas de elementos aparentemente díspares que seus integrantes provaram serem perfeitamente mescláveis em suas obras.

O exposto permite perceber o sincretismo policromático tropicalista no cartaz analisado; procedimento que reforça ainda mais a proposta de iconização dos conflitos culturais tematizados na época, como, por exemplo, com o recurso visual da letra Y que confere nova dimensão e reafirma iconicamente a antítese “Nacional versus Estrangeiro” (língua portuguesa versus língua inglesa). O design gráfico do cartaz reforça o efeito de estranheza provocado pelo jogo com os dois idiomas no título do filme (*Bye/Brasil*), que se mostra análogo ao processo utilizado por Oswald de Andrade em “*Tupi or not Tupy?*” (*Manifesto Antropófago*, de 1928). Tal frase acabou virando emblema da “antropofagia cultural” proposta pelo poeta brasileiro: todos os elementos culturais estrangeiros deveriam ser ritualisticamente devorados, assim como os antropófagos o faziam, visando assimilar do outro o que ele tinha de melhor. É o que a frase oswaldiana faz ao apropriar-se de parte da famosa frase de Shakespeare, em *HAMLET*: “*To be or not to be, that is the question*”.

Por outro lado, a observação das semelhanças sonoras entre os dois idiomas (*To be = tupi*) permitem um procedimento paródico que explora paradigmas análogos aos do cartaz analisado: Primitivo X Civilizado; Importação X Exportação. Imaginamos que, recuperando sinteticamente a ideologia antropofágica, como os tropicalistas o fizeram, o design gráfico exuberante do cartaz de 1980 apresenta-se como uma alegoria do exotismo para turista, ou seja, do ex/ótico, entendido como uma ótica que vem de fora e tenta “vender” ícones de um país tropical.

Em ostensiva desproporção ao corpo do cartaz de *Bye, Bye Brasil*, as informações sobre o filme, em linhas centralizadas na parte inferior da peça, são compostas por tipos bem menores e na cor preta.

Como se sabe, a escrita em sua origem é um recurso para conservar, por mais tempo, o que se diz oralmente. Seu lado visual, portanto, de um mero auxiliar que era, passa a elemento significativo fundamental na composição de textos poéticos visuais ou de peças de divulgação do cinema, como o cartaz do filme brasileiro analisado. Seu conteúdo é ostensivamente apresentado por meio da estrutura grá-

³ Todos os cartazes cinematográficos analisados neste artigo encontram-se à disposição na internet como material de divulgação dos respectivos filmes.

fica, vindo a estabelecer uma comunicação simultânea, tanto no âmbito verbal quanto no visual. O procedimento procura devolver à palavra escrita uma sensibilidade que parecia perdida, por força da rigidez da informação impressa tradicionalmente linearizante, na denominada lógica aristotélica da linguagem.

No intermédio entre a Antropofagia Modernista e o Tropicismo, por volta de 1950, surge no Brasil o Movimento da Poesia Concreta, sinteticamente conceituada como “tensão de palavras-coisa no espaço-tempo”. Cumpre ressaltar que o poema concreto não abdica das virtualidades da palavra ao propor-se como uma estrutura-conteúdo, apesar de seu apelo à comunicação não verbal evidenciar sua busca de uma comunicação mais rápida. Tal preocupação com a metacomunicação revela a consciência da emergência dos meios de massa e de suas inegáveis repercussões na linguagem da poesia. Sua influência logo se faz sentir nos anúncios publicitários, nos cartazes e nas capas de produtos que fazem experiências com a visualidade da palavra escrita, bem como nas interfaces com outros sistemas sógnicos. Como exemplo, citamos um conhecido poema concreto:

o v o
n o v e l o
n o v o n o v e l h o
o f i l h o e m f o l h o s
n a j a u l a d o s j o e l h o s
i n f a n t e e m f o n t e
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
c e n t r o

Figura 3
Poema concreto de Augusto de Campos (1957)

Esse poema concreto pode ser relacionado a um filactério – um tipo de poema medieval ornamentado com imagens de fetos – que foi recriado, por sua visualidade, em alguns poemas barrocos. Apresenta ainda vínculos inegáveis com o poema “OVO”, de Símias de Rodas (325 a.C.).

No poema de 1957 (fig.3), o “feto”, além de estar verbalmente citado, encontra-se iconizado no espaço em branco, ou seja, pode ser percebido visualmente no espaço irregular deixado entre as letras, na parte central da forma ovular. Os jogos paronomásticos (*ovo/novo, novelo/no velho, filho/folhos*) enfatizam a antítese inicial: *novo/velho*. Visualmente, associam-se a novas aliterações do fonema *j* (*jaula, joelhos*) e do fonema *f*, (*filho/folhos/infante/fonte/feto/feito*), que reforçam a sensação de movimento e estabelecem um contraste sonoro com as consoantes *d, t, c* (*dentro do centro*). São camadas sonoras que ostentam sua visualidade, estrategicamente expostas na forma ovular do poema, onde saltam aos olhos as repetições da vogal *o*, do primeiro ao último verso, acentuando a noção da circularidade, da gestação e do tempo cíclico.

São reconhecidamente pioneiras as propostas poéticas e os conhecidos estudos teóricos efetuados por parte dos poetas concretistas, com base no *Plano-piloto para a Poesia Concreta*, de 1958. (Campos et al, 1975) O referido

texto consiste em um conjunto de assertivas retiradas de artigos dos três poetas fundadores do Concretismo (Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos). Muito sucintamente, tais propostas estariam contidas na definição inicial: “[...] poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso [...] começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal.” (Campos et al, 1975, p. 156) A partir do Concretismo, a poesia visual empreende novas tentativas de combinações, que se abrem e confluem, que se afastam e se mesclam. O processo resvala para o gráfico, com a inclusão dos elementos que convencionalmente são vistos como apoios, como a tipografia.

Em seus estudos sobre o fim visual do século XX, o ensaísta e poeta português Ernesto de Melo e Castro, reafirma que a disposição tipográfica de um texto pode determinar a um grau considerável seu conteúdo.

A dimensão visual do poema é um novo *medium* que toma conhecimento de si próprio e cuja aplicação se encontra um pouco por toda a parte, no nosso *habitat* urbano e ao longo das estradas, nos sinais, nos avisos, nos reclames, nos cartazes, nas tabuletas, nos dísticos, nos *graffiti*, nas paredes, nos telhados, nos veículos, e entra nas nossas casas em grande parte da publicidade televisada, nas revistas, nos jornais, nas capas dos livros, etc. (...) A tipografia criadora é uma das consequências imediatas da poesia concreta, mas o que todas essas mensagens visuais nos dizem, e o modo como o fazem, é mais do que somente arte gráfica. (Melo e Castro, 1993, p. 50)

Já na década de 1970, outro exemplo a destacar é o poema visual de Affonso Ávila, “HOSPÍCIO DA TERRA SANTA”, no qual também se efetiva a exploração dos aspectos qualitativos da figura formada pela disposição ovalada das letras, em camadas que dialogam em uma “tipoideografia” dinâmica, como dizia Décio Pignatari, ao tratar dos fenômenos semióticos na escritura de Machado de Assis. “Do Brás Cubas, extrairemos cinco exemplos de fenômenos semióticos – cinco informações que extrapolam do código



Figura 4
Poema visual de Affonso Ávila (1976)
Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/affonso_avila.html

alfabético enquanto código puramente fonético, saturando-se na tipoideografia” (Pignatari, 1979, p. 80).

Observe-se que o texto é dividido em duas partes, pelo signo &, que aparece ainda no início e no final do poema, numa reiteração tríplice que aponta para a simbologia da eternidade, ao mesmo tempo em que sugere uma sucessão ilimitada das mesmas formas.

A leitura do espaço em branco ou em preto é significativa, como em uma atitude de decifração, perceberíamos “ilhas visuais” significativas, em termos dos ícones, que são signos que representam seu objeto por similaridade, de acordo com a Semiótica de Charles Sanders Peirce, como explica Lúcia Santaella. “São efeitos de forma, qualidade de linhas e superfície, combinações de massas e volumes, tanto quanto possível libertos de esquemas, diagramas ou de composições.” (Santaella, 2001, p. 212)

Na composição do poema brasileiro de 1976 (fig.4), percebemos que, devido às equivalências visuais e/ou acústicas entre os vocábulos, prefixos, sufixos e sílabas, podem surgir insuspeitadas relações que passam a ter suas potencialidades expressivas exploradas muito além das áreas lexicais. Lembramos aqui as palavras de Hjelmslev “As palavras não são os signos últimos, irredutíveis, da linguagem. [...] As palavras deixam-se analisar em partes que são igualmente portadoras de significações: radicais, sufixos de derivação e desinências flexionais” (Hjelmslev, 1975, p. 49).

No caso de um poema visual, a vivência estética passa a assentar-se, não apenas no conteúdo, mas também na linguagem como acontecer linguístico, com o som e o contorno tipográfico que se tornam acontecimento. O processo de percepção de um poema visual ou de um cartaz, por exemplo, pode ser associado às conhecidas ilusões de ótica, conforme já assinalado no início deste artigo. São signos a serem decifrados da mesma forma como as escritas tipo/icono/gráficas devem ser lidas. As imagens ou figuras percebidas, em sua textura sensível, distinguem-se umas das outras e do seu próprio fundo, em uma categoria de percepção gestáltica.

O exposto pode ser visualizado em um cartaz cinematográfico brasileiro, de 1967, no qual se percebe a tentativa de conciliação entre dois modos bastante distintos de grafar as palavras associadas às imagens. Nesse material de divulgação do filme *A MARGEM*, de Ozualdo Candeias, além da força simbólica dos vários tons de cinza, destaca-se sobremaneira a silhueta humana sentada, que parece se dis-

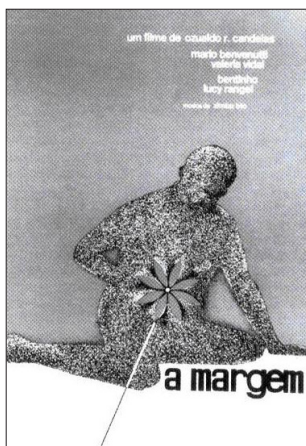


Figura 5
Cartaz do filme *A MARGEM*, de Ozualdo Candeias (1967)

solver, como que renderizada, repleta de pontos brancos e cujos traços não são claramente delineados.

Sobre a imagem, aparece inscrita uma flor, à altura da mão direita. A massa gráfica com informações sobre o filme é irregular, heterogênea, na cor branca, ocupa o lado direito superior do cartaz e parece sugerir um peso triangular sobre a cabeça ligeiramente inclinada. Na parte inferior, também à direita, aparece o título do filme em letras negras bem mais “pesadas” sobre o fundo branco, como se este conjunto verbal, de caráter simbólico dialogasse com o icônico para servir de ancoragem à figura humana com formas curvas e contornos sinuosos. Tanto a parte inferior das pernas dobradas, quanto o caule diagonal da flor são elementos que parecem sair da moldura, como se vê no universo pictórico barroco, que segue linhas de fuga, por ruptura e prolongamento, em todas as direções e dimensões, no jogo do claro-escuro e nas tensões inerentes ao estilo.

É importante assinalar que a percepção icônica, por dizer respeito a uma qualidade, abrange não só a similaridade, mas também o contraste; ou seja, podemos reconhecer uma qualidade por meio do seu contraste ou sua semelhança com outra qualidade, o que exclui a idéia da simples impressão como base da percepção qualitativa.

Um poema visual, muito semelhante ao cartaz da figura 5, merece ser comentado aqui, inclusive por seu conteúdo de crítica social que o aproxima dos cartazes e da visualidade dos *outdoors*.



Figura 6
“PORmenores”, poema-cartaz de Avelino de Araújo, 1998
Fonte: www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/avelino_araujo.html

Neste poema-cartaz de Avelino Araújo, o próprio título desmembra o vocábulo ‘POR/menores’, numa duplicidade de sentidos que apelam para as agruras da vida dos meninos de rua. Algumas palavras que podem ser lidas e são numeradas aludem às carências pungentes, a tudo de básico a que tem direito uma criança: 1- pai. 2 - mãe. 3-comida. 4 - casa. 5- roupa. 6- escola. 7- saúde. 8- lazer. 9 - segurança. 10- dignidade. Na parte inferior é possível ler a expressão irônica: “maybe in brasil”, num jogo paródico com a conhecida frase “made in Brazil”.

Outros signos verbais e seus fragmentos apresentam-se indissociavelmente ligados a sinais de pontuação e a diversas figuras - algumas indiciais, outras simbólicas -, num processo intersemiótico que implica um desafio estético. Tais referências e negociações sgnicas com o texto poé-

tico são indispensáveis à abordagem das escritas visualizantes da contemporaneidade, como assinalam Lúcia Santaella e W. Nöth: “Quando a dimensão plástica, a pregnância visual da escritura alfabética, começou a se impor na sua sensorialidade, a poesia foi a primeira a levar, até as últimas consequências, essa mutação no cerne da escrita” (Santaella; Nöth, 1998, p.70)

No poema/tela/cartaz de Avelino Araujo, a sugestão visual de movimento descendente parece puxar o conjunto para baixo, em direção à figura humana na lateral direita inferior. Ali, a figura de um menino sentado no chão, sem sapatos e aparentemente adormecido representa o ‘menor’ (abandonado?) ao qual se refere o título do poema. Associamos o movimento descendente e centrípeto da figura 6 ao quadro abaixo, no qual a imagem ultrapassa os limites do texto, de modo a sugerir a continuidade do problema social para além da moldura.



Figura 7
Quadro “Fugindo da Crítica” de Pere Borrell del Caso (1874)
Fonte: www.arteeblog.com/2015/02/a-historia-da-obra-huyendo-de-la.html

Tanto nas figuras 5 e 6, quanto nesta figura 7, o movimento ascendente e para fora das margens ou das molduras convencionais lembra os efeitos anamórficos ligados à *trompe l’oeil*, que são os efeitos vertiginosos, provocados pela sugestão do movimento descendente, centrípeto ou centrífugo; efeitos impactantes na pintura barroca que são também explorados no design gráfico e na mídia impressa da contemporaneidade.

2. Ecos barroquizantes

Quanto aos textos verbovisuais analisados neste artigo, efetuando um retorno no tempo, apontamos também as similaridades aos enigmas formais e conceituais, já explorados em textos poéticos, há séculos. É o que ocorre em 1540, quando o italiano G. Palatino publicou o *LIBRO NUOVO*, no qual as palavras são formadas de letras e de

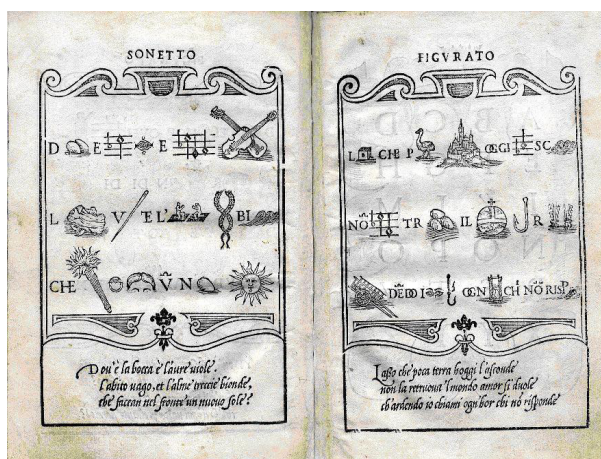


Figura 8
SONETTO FIGURATO. G. Palatino. 1540
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/70298444155464249/?ip=true>

senhos, como acontece nas chamadas cartas enigmáticas. O próprio título *SONETTO FIGURATO* causa um estranhamento inicial, tendo em vista a organização da composição. A obra pode ser subdividida em duas partes: a) Na parte superior, envolvidas por uma moldura ornamental curvilínea, diversas figuras e imagens agregam-se às letras, formando quatro versos ou linhas, como numa carta enigmática; b) na parte inferior, vem a tradução escrita em italiano, em linhas que formam os versos do soneto.

Trata-se de uma temática lírica, que trata do canto alegre, do afeto dentro do peito e da transformação do ser amoroso. Os vocábulos que apresentam as rimas efetuam um jogo entre os campos semânticos da obra.

É interessante observar a caligrafia que explora as linhas verticais de certas letras, bem como a sinuosidade da letra S, tornando-as mais longas e, portanto, visualmente significantes. Valêncio Xavier (2002) explica que a palavra que abre o livro – *dove* e que significa onde em italiano – está escrita com um d seguido do desenho de dois ovos (*uove*), os quais, ligados, ganham o som de *dove*. Vemos aí uma exploração inusitada de associações sonoras e visuais, que reforçam a própria idéia da palavra *nuovo*, paronomasticamente associada à simbologia do ovo: local onde se prepara um novo ser.

Experiências como as referidas têm inegáveis repercussões no terreno da poesia, que passa a explorar as virtualidades icônicas dos signos verbais, como grafemas, ou seja, como realidade espacial da escrita. Como lembra Robert Darnton: “A partir de 1500, o livro, o panfleto, o folheto, o mapa e o cartaz impressos começaram a atingir novos tipos de leitores e a estimular novos tipos de leitura”. (Darnton, 1990, p.170).

Esse contexto vai modificar o modo de leitura, o consumo da poesia e conseqüentemente sua forma de expressão, no transcorrer dos séculos seguintes, conforme explica o referido autor, quando analisa historicamente a reação dos leitores à organização física dos textos. O advento da tipografia instaura, portanto, uma nova consciência das virtualidades do material linguístico, o que provoca uma significativa evolução de formas nas marcas da poeticidade. O contexto viabilizou a produção esporádica de edições que exibem ostensivamente qualidades artesanais no ofício tipográfico.

Muitas vezes, a imagem do próprio texto como labirinto representa uma visualização dos jogos difíceis ou de com-

partimentos que se confundem. Efetuamos uma aproximação sincrônica entre os conhecidos labirintos barrocos e a configuração do pôster do filme *A RAINHA DIABA* (1974), comentado a seguir.



Figura 9
Cartaz do filme *A RAINHA DIABA*, de Antônio Carlos Fontoura (1974)

O cartaz do filme dirigido por Antônio Carlos Fontoura, com roteiro de Plínio Marcos, assim como as iluminuras medievais e os textos barrocos o faziam, apresenta duas molduras laterais, em uma espécie de artesanato plástico de caráter ornamental, que adere a uma estética do excesso.

Na parte superior do cartaz destaca-se uma faixa branca com as informações verbais sobre a direção e a produção do filme à esquerda, grafadas em azul e vermelho, seguidas de dois perfis humanos centralizados.

Na parte central é inscrito o título em vermelho e tipos grandes, que sugere movimento em virtude da disposição das letras, logo acima da face do protagonista. Destaca-se seu braço esquerdo estendido e a mão portando um objeto cortante, em perspectiva, como que se dirigindo ao observador.

Logo abaixo, observa-se a repetição da faixa branca com quase todos os mesmos elementos, porém a informação escrita é alterada.

Tendo em vista o labiríntico cartaz do filme *A RAINHA DIABA*, torna-se possível demonstrar as similaridades visuais entre duas épocas distantes e que poderiam dialogar em termos de comunicação visual. Quando o verbal conjugase ao visual, percebe-se o hibridismo como configurador do procedimento compositivo barroco, com o qual as poéticas experimentais, bem como a linguagem da propaganda dialogam intersemioticamente.

Com ênfase na visualidade da escrita na cultura ocidental, procuramos aproximar textos antigos a poemas, cartazes e

textos contemporâneos em diferentes suportes. Tais comparações, a nosso ver, são centrais para o relacionamento da estética barroca com a atualidade, uma vez que o caráter intersemiótico é a marca mais relevante da poesia barroca, na qual o signo verbal é trabalhado nas interfaces com outros códigos, produzindo edições que exibem ostensivamente qualidades artesanais no ofício tipográfico. Assim como no Barroco, os textos experimentais do século XX apostam em um gosto da descoberta e da percepção inesperadas, como nos cartazes cinematográficos aqui analisados.

Ponderamos que, em termos de visualidade, alguns procedimentos análogos podem ser verificados, tanto no Barroco quanto no(s) experimentalismo(s) do século XX: a distribuição não linear dos signos verbais na página; a utilização de diferentes tipos gráficos; a exploração das formas geométricas; os apelos às ilusões de ótica; os arabescos caligráficos; as estruturas anagramáticas; as estruturas labirínticas; a sintaxe desmembrada, origem da fragmentação da poética experimental.

Exemplificamos tais interlocuções sígnicas com o texto/poema publicado em 1747, do Frei Francisco da Cunha, que enfatiza o significante, enquanto propõe sua insólita composição figurativa.

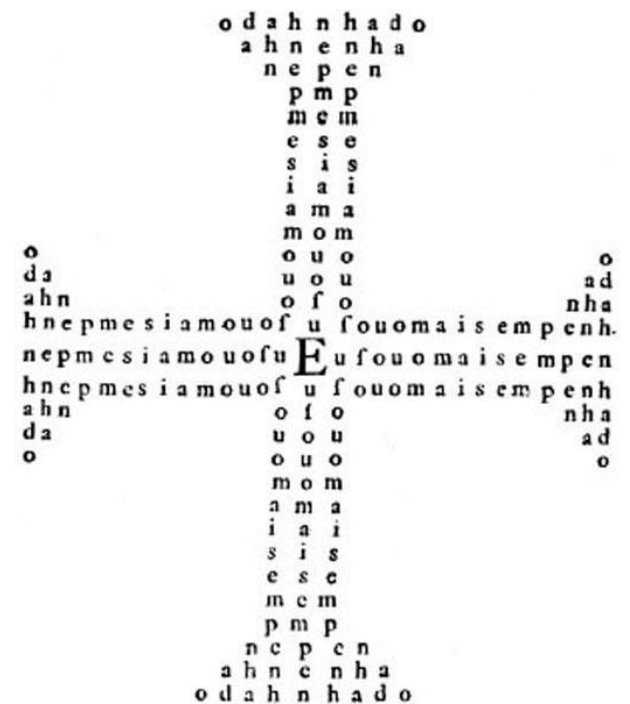


Figura 10
Texto barroco *LABIRINTO INTRINCADO* (1747)
Fonte: Hatherly, Ana (1983)

No texto, os efeitos desconstrutivos da combinatória dos grafemas e o caráter lúdico provocam alterações da percepção visual da escrita alfabética. Por força das linhas descontínuas que se refletem especularmente, iconizando uma cruz, o texto é segmentado e em seu centro destaca-se a letra E, em tipo muito maior que os demais: uma estratégia gráfica que viabiliza leituras em diversas direções, num percurso dinâmico e realmente labiríntico, sem ponto de entrada ou de saída.

Podemos perceber também a exploração das construções geométricas, por exemplo, que se intensifica em toda uma vertente da poesia experimental dos anos 1950 para cá.

Trata-se de poemas que não apresentam semelhança sensível com seu objeto, portanto, não são figurativos e, sim, diagramáticos. Charles S. Peirce esclarece o sentido do termo diagrama como sendo uma evidência retórica: “Também o é todo diagrama, ainda que não haja semelhança sensível alguma entre ele e seu objeto, mas apenas uma analogia entre as relações das partes de cada um.” (Peirce, 1995, p. 65)

De certa forma, esse tipo de texto barroco, enquanto “artifício laborioso”, remete às iluminuras medievais, por seu caráter pluriforme que integra a moldura, as ilustrações e as formas cursivas entrelaçadas.



Figura 11
Exemplo de Iluminura medieval
Fonte: <https://abrancoalmeida.com/category/iluminuras-medievais/page/2/>

Por outro lado, a construção dos referidos textos antecipa a poesia intersemiótica da modernidade, por abranger múltiplas instâncias de leitura. O olhar do leitor, como nos poemas visuais da atualidade, é convidado a efetuar movimentos em todas as direções, sem ponto de entrada ou saída: simultaneidade e polifonia *avant la lettre*.

Os exemplos comentados permitem a identificação de determinadas matrizes da linguagem verbovisual barroca; matrizes essas que são definidoras de algumas coordenadas estéticas centrais no sistema literário do período e com as quais as poéticas experimentais, bem como a linguagem da propaganda, estabelecem um diálogo inequívoco. O processo é estudado por Melo e Castro, quando aborda o neobarroco contemporâneo. “A prioridade das imagens visuais sobre as suas representações gráficas ou escriturais é hoje um fator subliminar de nossa percepção e inteligência do mundo. Verificamos, muitas vezes, sem

disso nos apercebermos, que o mundo é a cores, é vertiginoso e é plural” (Melo e Castro, 1993, p. 33).

Em diversas obras publicadas nas últimas décadas, o poeta e teórico brasileiro Affonso Ávila estuda detalhadamente as formas de expressão do barroco mineiro, além de demonstrar a permanência de seus elementos lúdicos na moderna poesia brasileira, ao lado do primado do elemento visual. Diz ele,

Assim como o nosso tempo faz predominar entre os instrumentos de mass-mídia os que têm como veículo a comunicação ótica – o cinema, a televisão, o cartaz, o anúncio luminoso –, o barroco valorizou e utilizou com rendimento bem grande os processos de visualização, de persuasão através da imagem, da forma, da cor (Ávila, 1978, p. 17)

Segundo o autor, a poesia da época encontrou na visualidade um modo de exprimir-se dizendo mais do que podia o verso tradicional, forjando inventivamente uma nova forma literária e, assim, antecipando os recursos gráfico-visuais das vanguardas, como os caligramas, as estruturas anagramáticas, os textos permutativos e outras montagens modernas.

Vale lembrar que, no prospecto-programa da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, realizada em Belo Horizonte, em 1963, o autor já demonstrava a consciência crítica que, apesar da aparente diversidade de concepção do fenômeno poético e de seus aspectos formais; existia uma direção única, no sentido da pesquisa e criação de uma linguagem nova para a poesia brasileira, na qual o elemento visual desempenha papel preponderante.

Numa época de prevalência da técnica de visualização e, portanto, favorável à disseminação de novos veículos de divulgação da arte, a poesia adquire um outro plano comunicativo e já não se restringe ao consumo na fruição auditiva e na leitura em recolhimento. É a poesia não só para os livros, mas para os cartazes, os murais, a televisão. (Ávila, 1978, p. 138)

Destarte, na poesia visual não há mais versos (na linearidade da sequência verbal), mas sim complexos sígnicos em expansão, que se opõem e se integram, num processo dinâmico. Todos os elementos do texto tendem a se motivarem uns aos outros, favorecendo a coesão de um sistema intersemiótico, no qual se destacam a mediação plástica nas aproximações fonológicas e a mediação icônica nas associações semânticas.

Nesse sentido, outro exemplo a destacar é a peça de divulgação do filme *A OSTRAS E O VENTO*, de Walter Lima Júnior, no qual as negociações intersígnicas são pregnantes, pois existem elementos verbais e visuais sugestivos de significações ligadas à respectiva narrativa fílmica.

A corrida da jovem metaforiza uma busca do autoconhecimento e das inquietações próprias da adolescência, num contexto fílmico de isolamento do mundo. Acima de sua cabeça, as letras do título assumem curvas e sugestões de movimento, nas modulações cromáticas do azul e branco. Ao fundo a luz de um farol bem iluminado e partes de uma ilha, onde moram apenas a garota e seu idoso pai. Céu e mar se confundem, anunciando a temática romântica e onírica do filme. Toda a diagramação e composição do pôster mostram-se adequadas ao desenvolvimento da narrativa que fala da solidão e da descoberta da sexualidade por parte da adolescente.

As palavras do título sugerem traços ascendentes nas nuvens e suas equivalências permitem o preenchimento

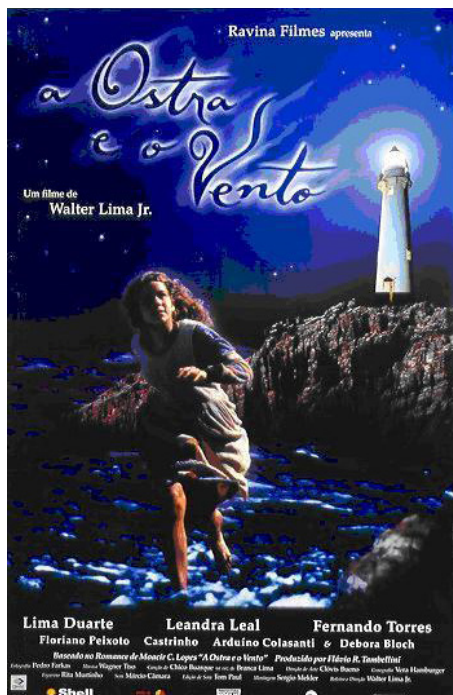


Figura 12
Cartaz do filme A OSTRAS E O VENTO, de Walter Lima Júnior (1997)

paradigmático das vigas mestras da respectiva narrativa fílmica, ou seja, levam em consideração a seleção dos temas ou dos seus motivos estruturantes básicos. Em termos semióticos, o mais importante é “como” o design gráfico e os elementos cinematográficos são utilizados nesse tipo de produto, além de servir para estabelecer o mood, apresentar os personagens e introduzir os temas do filme. Um recorte da parte superior do cartaz evidencia como o espaço gráfico é colocado a serviço daquilo que denominamos uma tipografia fisiognômica: fundo e forma isomorficamente identificados. Décio Pignatari usa o conceito de “tipoideografia”, como uma espécie de metáfora visual ligada ao ideograma e ao pictograma. Diz ele, “Do Brás Cubas, extraíremos cinco exemplos de fenômenos semióticos – cinco informações que extrapolam do código alfabético enquanto código puramente fonético, saturando-se na tipoideografia” (Pignatari, 1979, p. 80).



Figura 13
Recorte da parte superior do cartaz analisado

Assim como na poesia concreta, os signos verbais são apresentados no cartaz em uma estrutura de múltiplos movimentos simultâneos: “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”. O título é dividido em três partes, com as linhas acentuadamente curvas:

a Ostra e o Vento

Observa-se, à direita, a luz do farol da ilha deserta que serve de morada para os personagens do filme. A luz branca do farol incide fortemente sobre as letras grafadas em azul escuro, associando-as ao brilho das estrelas presentes no céu azul. Acentuadamente no O e no V as sugestões dinâmicas das curvas das letras são enfatizadas pelos prolongamentos das mesmas.

A escolha dos tipos gráficos arredondados sugerem nuvens em movimento, in/escritas no céu que lhes serve de fundo. O azul intenso deste céu reflete-se não só nas letras do título, mas também nas ondas do mar que brilham sob os pés da menina que corre na praia. São relevantes os contrastes de cores: azul e branco (céu e ondas do mar, farol azul claro) e as cores terrosas (na rocha que sustenta o farol e na praia). O corpo e o rosto da jovem seguem a modulação cromática da parte sólida.

Outra peça de divulgação que trabalha intensamente com a perspectiva é o cartaz do filme *Pixote* (1980) dirigido por Héctor Babenco. Trata-se de uma estratégia gráfica que, além de ter fórmulas exatas, com regras múltiplas e complexas para simular o efeito ilusionista, também recorre à linha para criar efeitos cuja intenção final é produzir uma sensação de realidade.

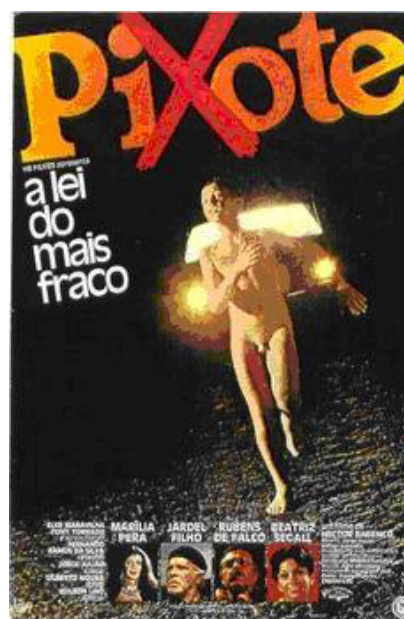


Figura 14
Cartaz PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO, de Héctor Babenco (1980)

No cartaz do filme, verbal e imagens demandam uma percepção necessariamente globalizante e integrada. O enunciado inscrito de maneira descontínua na parte superior do cartaz valoriza-se como espaço semiótico. Os efeitos da combinatória dos grafemas do título do filme e seu caráter ostensivamente icônico, provocam alterações da percepção visual do alfabeto, que foge da usual exploração em preto e branco e agora passa a fazer uso das cores quentes. Por força das linhas transversais, o texto é segmentado, permitindo a visualização de formas geométricas como estratégias gráficas que viabilizam leituras em diversas direções, num percurso dinâmico. A opção ciné-

tica da distribuição dos signos verbais acompanha o jovem protagonista em posição de corrida. Visualiza-se uma espécie de desespero do menino marginalizado no cenário urbano, o que é enfatizado por sua nudez. A proporção das letras é bem maior no nome PIXOTE, com o enorme X grafado em vermelho sobre a cabeça do garoto nu, perseguido pelos faróis de um automóvel (esta cena não aparece no filme). A transversalidade dos tipos gráficos, com suas escalas e cores diferentes, indicam a temática mais agressiva da narrativa fílmica e a instabilidade gerada pelo contexto social de marginalidade e violência.

No cartaz analisado, os jogos de perspectiva expressam que a ilusão pode ser reforçada de muitas maneiras. Os efeitos cinéticos produzidos pela perspectiva podem ser intensificados pela manipulação tonal, por meio do claro-escuro, da luz e sombra. O valor tonal representa a intensidade de luminosidade, criando a ilusão do tridimensional. Juntamente com a perspectiva, o tom traz, por meio da representação gráfica, a sensação de volume.

Acreditamos ser relevante a associação deste cartaz cinematográfico com a capa da primeira edição da *Revista KLAXON* (1922), criada pelo poeta modernista Guilherme de Almeida.



Figura 15
Capa de Guilherme de Almeida, *REVISTA KLAXON* (1922)
Fonte: <https://blogdabn.wordpress.com/tag/semana-de-arte-moderna/>

Nessa capa, uma letra A enorme destaca-se do título da revista modernista para sobrepor-se e, ao mesmo tempo, compor as outras palavras escritas em minúsculas (mensário, de Arte, mo/dernA), tendo ao pé da página, abaixo de uma faixa transversal, o n.º.1, em tamanho grande e na

horizontal. É uma capa extremamente criativa em suas linhas retas, que desafiam o gosto ainda muito ligado ao estilo art nouveau do Brasil daquela época, que privilegiava a sensualidade das formas curvas. A capa de *KLAXON* demonstra como, oriundo das vanguardas europeias, o ideal da busca da velocidade passa pela ruptura do discursivo e permite o redimensionamento do espaço/tempo nesse texto impresso na primeira metade do século passado.

Tanto na capa da revista modernista quanto no cartaz do filme *PIXOTE*, os efeitos visuais são induzidos por convergências de linhas, perspectivas e índices de profundidade de campo, entre outros. A percepção do olhar é deslocada, aumentada, impactada. São textos sincréticos que solicitam, para além das integrações entre as imagens e as palavras, uma apreensão da forma e do fundo simultaneamente.

À guisa de conclusão

As reflexões desenvolvidas neste artigo permitiram-nos assinalar a maneira pela qual cada um dos poemas e dos cartazes analisados pode ser visto como um macrossigno espacializado, porque sua leitura leva à constituição de representações mentais, a partir de um conjunto de dados visuais que se agregam aos verbais. O diálogo entre imagem e texto jamais deixou de se aperfeiçoar: de ornamento e depois comentário, a ilustração acabou por alcançar o *status* de elemento do diálogo verbovisual. Percebe-se, portanto, que os textos ocidentais contemporâneos romperam os limites entre as linguagens verbais e não verbais, em uma clara opção pelo hibridismo: uma tipo/ícono/grafia poética. Ao comparar a poesia visual com os cartazes cinematográficos brasileiros, demonstramos que um texto escrito não é meramente ilustrado com imagens visuais, pois nele se manifesta uma interdependência contínua e motivada entre os componentes de cada uma das linguagens que o integram; e que, por sua vez, demandam uma leitura intersemiótica apropriada.

Procuramos assinalar que os reflexos das propostas visualizantes na poesia também podem ser percebidos na exploração estética dos constituintes icônicos, indiciais e simbólicos das mensagens verbovisuais, tanto na escrita publicitária quanto nas capas de livros, de discos e de filmes, nas embalagens, nos cartazes, nos *outdoors*, no design gráfico, nas páginas da internet, entre outros. Assim, é que os meios de comunicação, a exemplo do que a poesia veio fazendo durante séculos, passaram a incorporar novas temporalidades e espaços expressivos à sua configuração. A devida recontextualização dos textos abordados procurou apreendê-los em sua dimensão inventiva que revela também o lado sensível de sua materialidade.

Almejamos ter conseguido estabelecer algumas cadeias de relações pertinentes entre textos cronologicamente distantes, mas plasticamente concordantes e que podem variar do puramente funcional até os mais complexos níveis da expressão estética, por força da desmontagem e da reinvenção (cali)tipográfica neles observadas.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. 1928. In: TELES, Gilberto Mendonça. (1983) **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes. p. 353 -360.
- ARNHEIM, Rudolf. (1980) **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira.
- ÁVILA, Affonso. (1978) **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva.
- BARRY, Anne Marie. (1997) **Visual Intelligence. Perception, Image and Manipulation in Visual Communication**. Albany: State University of New York Press.
- CALABRESE, Omar. (1987) **A Idade Neo-barroca**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1997) **Org. Barroco: Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Augusto de 1975 et al. (1975) **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades.
- CAMPOS, Haroldo de. (1983) *Da razão antropofágica - Diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: **Boletim Bibliográfico**. Biblioteca Mário de Andrade, v 44 (1/4) . jan.-dez.. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura. p. 107-127.
- CASTRO, E. Mello. (1993) **O fim visual do século XX**. São Paulo: EDUSP.
- CLÜVER, Claus. (1997) **Estudos interartes**. São Paulo: Experimento.
- DARNTON, Robert. (1990) **O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras.
- DONDIS, Donis A. (2003) **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, UMBERTO. (1982) **Tratado geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva.
- HATHERLY, Ana. (1983) **A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HJELMSLEV, Louis. (1975) **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Abril Cultural.
- FAVARETTO, Celso. (1996) **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial.
- FERNANDES, José. (1996) **O poema visual - Leitura do imaginário esotérico da Antiguidade ao século XX**. Petrópolis: Vozes.
- GAUDÊNCIO, Norberto. (2004) **A herança escultórica da tipografia**. São Paulo: Edições Rosari.
- GOMES FILHO, J. (2000) **Gestalt do objeto: sistemas de leitura visual**. São Paulo: Escrituras Editora.
- GUIMARÃES, Denise A. D. (1985) **A poesia crítico-inventiva**. Curitiba: SEC/BBP.
- HOMEM DE MELO, Chico. (2011) **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify.
- JAMESON, Frederic. (1994) **Espaço e Imagem**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- JOLY, Martine. (1996) **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus.
- KOFFKA, Kurt. (1975) **Princípios da Psicologia da Gestalt**. São Paulo: Cultrix.
- KOHLER, Wolfgang. (1980) **Psicologia da Gestalt**. Belo Horizonte: Itatiaia.
- LYRA, Pedro. (1995) **Sincretismo: a poesia da geração 60**. Rio de Janeiro: Topbooks.
- MANOVICH, Lev. (2001) **The Language of New Media**. Cambridge: The MIT Press.
- MEGGS, Philip B. ; PURVIS, Alston W. (2009) **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify.
- MENEZES, Philadelpho. (1991) **Poética e Visualidade**. Campinas: Editora da Unicamp.
- MOLES, Abraham. (2005) **O Cartaz**. São Paulo: Perspectiva.
- MUNARI, Bruno. (1997) **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1995) **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva.
- PIGNATARI, Décio. (1979) **Semiótica & Literatura. Icônico e Verbal. Oriente e Ocidente**. São Paulo: Cortez & Moraes.
- SANTAELLA, Lúcia. (2001) **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. São Paulo. Iluminuras.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. (1998) **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras.
- VENTURA, Roberto. (1991) **Estilo Tropical. História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras.
- XAVIER, Valêncio. (2002) "Imagem e texto formam uma única linguagem e se conjugam historicamente na literatura e na arte." **Caderno G. Gazeta do Povo**. Curitiba, p. 8, 21 de abril de 2002.

Fontes na internet

www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/avelino_araujo.html. Acesso 22 abril 2018.

<https://moniqueberryreport.wordpress.com/tag/optical-illusion>. Acesso 22 abril 2018.

www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/affonso_avila. Acesso 22 abril 2018.

www.arteeblog.com/2015/02/a-historia-da-obra-huyendo-de-la. Acesso 22 abril 2018.

<https://br.pinterest.com/pin/70298444155464249/?lp=true>. Acesso 22 abril 2018.

<https://abrancoalmeida.com/category/iluminuras-medievais/page/2/> Acesso 22 abril 2018.

<https://blogdabn.wordpress.com/tag/semana-de-arte-moderna/> Acesso 22 abril 2018.