

Cinema em cartazes: um passeio pelo percurso da escrita verbovisual

Cine en carteles: un viaje a través del curso de la escritura verbovisual

Cinema in poster: a ride through the way of verbovisual writing

Denise Azevedo Duarte Guimarães¹

Resumo *Este artigo tem cartazes de cinema como objeto de estudo e pretende demonstrar como eles dão continuidade, hoje, a um projeto em busca da visualidade, proveniente do barroco e que conquista espaço e forma na contemporaneidade. A linguagem do cartaz, como produto comunicativo híbrido, é analisada por intermédio de um estudo comparativo sobre a evolução da poesia visual no ocidente. Uma leitura intersemiótica tenta investigar processos criativos que integram signos verbais e interfaces icônicas no texto impresso.*

Palavras-chave: *Cartazes de filmes; Comunicação visual; Neobarroco contemporâneo.*

Resumen *Este artículo tiene a los posters del cine como objeto de observación e intenta demostrar cómo estos dan continuidad, hoy, a un proyecto en busca de la visualidad, proveniente del barroco y que conquista espacio y forma hasta la contemporaneidad. El lenguaje del poster, cómo producto comunicativo híbrido, es analizada por intermedio de un estudio comparativo sobre la evolución de la poesía visual en el occidente. Una lectura intersemiotica intenta investigar procesos creativos que integran signos verbales e interfaces icónicas en el texto impreso.*

Palabras-clave: *Posters del cine; Comunicación visual; Neobarroco contemporáneo*

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Professora aposentada da UFPR. Atua como docente e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Docente-fundadora (1997-2010) e vice-coordenadora da Pós-Graduação em Cinema da UTP. Tem livros, capítulos e inúmeros artigos publicados em periódicos e anais. Autora do livro *Comunicação tecnostética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007. E-mail: denise.guimaraes@utp.br

Abstract *This article has movie posters as its object of study and intends to demonstrate how they continue, nowadays, a project in search of visuality, coming from the Baroque and that conquest space and form in contemporaneity. The language of the posters, as hybrid communicative product, is analyzed in a comparative study through the evolution of western visual poetry. An intersemiotic reading tries to investigate creative processes that integrate verbal sign and iconic interfaces in the printed text.*

Keywords: *Movie posters; Visual communication; Contemporary neobaroque.*

Data de submissão: 03/2010

Data de aceite: 07/2010

Signos intercambiantes

O refinamento das técnicas gráficas e imagísticas hoje existentes permite efeitos extraordinários e viabiliza a produção de um discurso iconizado, que almeja transitar nos diversos campos semióticos oferecidos pelas mídias. Seus reflexos são percebidos na exploração estética dos constituintes icônicos e indiciais das mensagens verbais na escritura publicitária, na *design* das embalagens, nos cartazes e nos *outdoors*. Assim é que os meios de comunicação, a exemplo do que a poesia veio fazendo durante todo o século passado, passam a incorporar novas temporalidades e espaços expressivos.

Constata-se, portanto, que os textos ocidentais contemporâneos romperam os limites entre as linguagens verbais e não verbais, numa clara opção pelo hibridismo. O conceito é definido por Raymond Bellour (1997) como a mescla de diferentes formas de representação – gravura, cinema, fotografia, vídeo e outras –, identificadas, principalmente a partir de 1990. Justamente com base no vídeo –, que produz interseção entre o cinema e a fotografia –, Bellour desenvolve também a noção de “entre-imagem”, que seria um espaço imagético “congelado” e atemporal da intercomunicação fotografia-vídeo-cinema. Nele, rejeita-se a naratividade linear em favor da sobreposição ou fusão de imagens.

Para que se constate tal fenômeno semiótico, ostensivo nas plataformas multimidiáticas, não é preciso nem sequer sair da bidimensionalidade do material impresso. Dos cartazes de Toulouse Lautrec aos cartazes do cinema e capas de filmes, dos ornamentados anúncios da belle époque às sofisticadas peças publicitárias mais recentes, em todos esses textos avulta a exploração dos componentes visuais na comunicação e expressão escrita.

Nesse contexto, o objetivo deste artigo é investigar a exploração desses signos intercambiantes entre o verbal e o icônico-indicial, no material de divulgação de produções cinematográficas, mais especificamente nos cartazes de filmes escolhidos como *corpus* deste estudo. Optando pelo viés comparatista e pelo corte sincrônico, cotejarei as peças selecionadas

para exame com alguns textos poéticos precedentes, sob a perspectiva de um projeto da visualidade dos signos verbais, que vem desde a Grécia antiga até as poéticas experimentais das últimas décadas.

A opção metodológica de colocar a estética (neo)barroca no cerne da presente investigação viabilizará uma abordagem que vai desde a criação/ produção de textos até a teorização, para que se possa identificá-los a um projeto coerente de invenção e exploração dos signos verbais, no “entrelugar” das mídias contemporâneas. Acredito que a devida recontextualização viabilizará não a mera aplicação dos conceitos estéticos do barroco em relação às últimas décadas, mas sim uma leitura teórico-crítica dos textos atuais, apta a apreendê-los em sua sensibilidade mais visual que conceitual, mais sensual que ideológica, mais inventiva que pragmática.

Percurso e projeto da escrita verbovisual

A tradição da escrita no ocidente começa na Grécia, com o alfabeto que os gregos assimilaram dos fenícios, modificando-o. Por sua vez, as letras do alfabeto fenício têm origem nos pictogramas, que são signos verbais fortemente icônicos, ou seja, que representam seus objetos por relações formais de semelhança. Henrique P. Xavier explica que “a convivência da abstrata literatura grega com as escrituras egípcias, árabes e pérsicas, de forte cunho visual, é encarada como a condição preliminar para o surgimento dos primeiros poemas visuais” (XAVIER, 2002, p. 164).

A partir do momento em que a escrita ocidental – entendida como transposição gráfica dos sons da fala – passa a registrar poemas, já começa a existir um tipo de visualidade que pode ser percebida sob a ótica de um estudioso da comunicação visual moderna. Ou seja, embora a ênfase dos textos poéticos sejam os aspectos fonéticos (fonemas), uma incipiente percepção dos efeitos estéticos dos grafemas (a materialidade visual da escrita) já pode ser percebida no trabalho de alguns poetas da antiguidade, que compreenderam e tiraram proveito da visualidade das palavras escritas.

Já na Grécia Antiga, Símias de Rodas (325 a.C.) é considerado o mais famoso autor de poemas figurativos, que procuram formar uma imagem com a própria disposição das palavras na constituição físico-visual do texto. Sobejamente conhecido é o poema visual abaixo:

Κωτίλας
τῆ τοδ' ἄτριον νέον
πρόφρων δε θυμῷ δεξο· δη γάρ ἀγνάς
τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἐκειξε κάρυξ
ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμιος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
θωῶς δ' ὑπερθεν ἀκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκειν
θραῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσαν, ὄρσιπόδων ἐλάφων τέκεσι·
πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἴεμεναι ποσι λόφων κατ' ἄρθμιας ἴχνος τιθήνας·
καί τις ἀμόθυμος ἀμφίπαλτον αἴψ' αὐδάν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχιτάτῳ
κᾶτ' ὄκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων ὃ γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὄρεων ἔσσεται ἀγκος·
ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἅμα πολύπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς,
ρίμφοι πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εἰνάν ματρός πλαγκτῶν μαιόμενος βασιλιάς ἔλειν τέκος·
βλαχαὶ δ' οἶων πολυβότων ἀν' ὄρεων νομὸν ἔβαν ταυνοσφύρων τ' ἐς ἄντρα Νυμφῶν·
ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρός βῶοντ' αἴψα μεθ' ἡμερόεντα μαζόν,
ἴχνει θενῶν ταν παναιόλον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,
ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἴχνιων, κόσμον νέμοντα ρυθμῶν,
φῶλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρός,
λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρός ὄδις·
Δωρίας ἀηδόνος·
ματέρος

Figura 1. O OVO, de Símias de Rodas, 325 a. C.²

Analisado e interpretado em diversas línguas e culturas, O Ovo trata de um tema clássico da literatura de todos os tempos: a fecundidade e a gestação, ligadas ao ato criativo. Sua forma ovular sugere a unidade dentro da multiplicidade, numa alusão à palavra primordial, que tece o discurso e que é a própria essência do texto poético. Surge um outro tipo de texto que, além de desenvolver-se ritmicamente no tempo, como os poemas orais anteriores, revelava também o lado sensível de sua materialidade visual.

² Todos os textos visuais foram retirados das obras referenciadas ao final: ÁVILA (1997); FERNANDES (1996) e XAVIER (2002).

Acredito que, hoje, o trabalho percebido na comunicação verbo-visual dos cartazes, pôsteres, outdoors, capas de livros, revistas e filmes, entre outros, pode revelar inextricáveis similaridades com a espacialidade conseguida por Símias de Rodes.

A composição visualizante do referido poema permite-me associá-lo ao primeiro cartaz cinematográfico selecionado para este estudo comparativo. Com sua aparente simplicidade e seus signos interagentes, que inauguram outra semântica por meio do processo intersemiótico de montagem entre a letra e a figura, tudo é extremamente funcional nesse cartaz. A peça de divulgação do filme demonstra como os tipos, as dimensões e o formato das letras são usados para compor mensagens verbovisuais, que variam do puramente funcional até os mais complexos níveis da expressão artística.

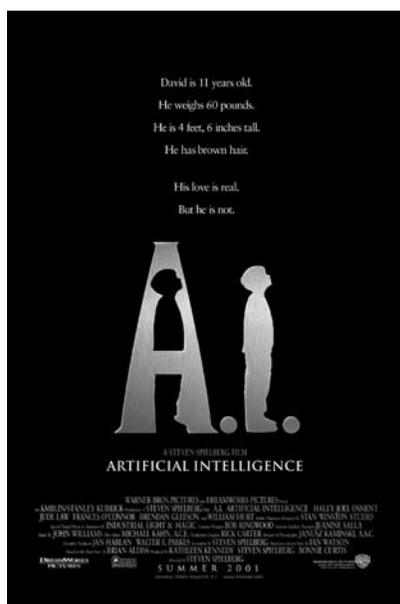
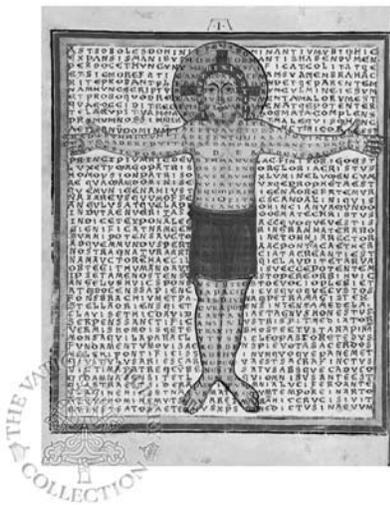


Figura 2. Cartaz de *Artificial Intelligence* (2001)³

³ Todas as imagens dos cartazes de filmes estão disponíveis em: <www.tccandler.com> e <www.movieposters.com> Acesso em 20 maio 2009.

Saliente-se a opção cromática pelas nuances acinzentadas que se avolumam sobre o fundo negro, numa peça que explora as equivalências morfológicas das palavras de forma sintética, porém bastante expressiva. As letras centrais antropomorfizadas confirmam a permanência de uma tendência da escrita visualizante, que remonta à poesia helenística, na qual começam a ser exploradas determinadas qualidades caligráficas e icônicas em textos ocidentais.

Voltando ao percurso textual visualizante, 1.200 anos após surgem as *carmina figurata*, antecipadas em algumas formas da poética helenística. São textos que apresentam a justaposição de versos e configurações visuais, em formas poéticas introduzidas no mundo latino por Porfyrius – poeta da corte de Constantino, o Grande –, e que foram muito exploradas durante toda a Idade Média.



Figuras 3 e 4. *Carmina figurata*. R. Maurus, 1500⁴

Seu principal artifice é Rabanus Maurus, cujas criações, por volta de 1500, demonstram que certas letras ou palavras obedecem a determinados padrões de composição que formam outras palavras ou frases independentes. Saliente-se também o caráter acróstico dessas composições, que deveriam ser lidas não só horizontal, mas também verticalmente. Por seu virtuosismo, esses textos latinos já implicam alteração do ordenamento do processo de leitura tradicional.

Guardadas as devidas proporções, percebo um procedimento escritural regido por componentes expressivos equivalentes aos acima mostrados, nos cartazes das duas versões do filme *Casino Royale*, que comento a seguir.



Figura 5. Cartaz de *Casino Royale* (1967)



Figura 6. Cartaz da versão de 2006

O cartaz mais antigo (fig. 5) é dividido em três partes visualmente equivalentes e uma quarta parte, ao pé da página, que contém as informações técnicas em letras miúdas, o que resulta numa ordem de disposição espacial totalmente diversa da justaposição discursiva, sequencial e linear. No detalhe do corpo feminino – com as inscrições de letras e algarismos que grafam intersemioticamente o nome e o codinome do herói, bem como o título do filme, sobre a pele nua – observo uma superposição similar às observadas nas *carmina figurata*. *Mutatis mutandi*, a escolha cromática e a escrita sobre o corpo humano geram o processo intersígnico que vai redimensionando e, ao mesmo tempo, comandando a produção dessas imagens-texto.

Uma diagramação mais contida, mas não menos significativa, também pode ser percebida no cartaz da nova versão do filme, que conserva a tradição da escrita sobre o corpo. As letras brancas fosforescentes, como nos letreiros dos cassinos, tomam certo tom azulado e destacam-se do fundo negro do terno do protagonista. Detalhe interessante é que a letra O, na verticalidade, passa a ser o numeral zero, que é seguido do número sete formado pelo revólver.

Logo, na horizontal lê-se:

Casino
Royale

E na vertical:

0
0
7

É assim que letras e algarismos buscam a plenitude tricotômica da semiose icônica-indicial-simbólica (Peirce) inscrita neste pôster cinematográfico. São dois cartazes de momentos diferentes, mas que mantêm ainda um diálogo intersemiótico implícito com procedimentos escritos anteriores, como aqueles presentes nas *carmina figurata*.

Na continuidade do percurso que estou esboçando, cumpre lembrar que, em 1540, é publicado o *Libro Nuovo*, do italiano G. Palatino. No soneto de abertura do livro, o próprio título causa estranhamento inicial, tendo em vista a organização da composição, que apresenta, em sua parte superior, envolvidas por uma moldura ornamental, diversas figuras e imagens agregadas às letras, formando quatro versos ou linhas, como numa carta enigmática.



Figura 7. Soneto de 1540

O texto de Palatino permite constatar como o advento da tipografia instaura, efetivamente, uma nova consciência das virtualidades do material linguístico, o que provoca significativa evolução de formas nas marcas da poeticidade.

Na poesia de tradição oral, a estrutura sonora dos versos era reconhecida apenas durante ou depois da leitura, mas a materialização tipográfica possibilita a percepção da estrutura espacial, antes mesmo da leitura dos signos verbais no *continuum* da cadeia falada.

Décio Pignatari (1979) fala em “tipoideografia”, como espécie de metáfora visual ligada ao ideograma e ao pictograma.

Do *Brás Cubas*, extrairemos cinco exemplos de fenômenos semióticos – cinco informações que extrapolam do código alfabético enquanto código puramente fonético, saturando-se na tipoideografia (PIGNATARI, 1979, p. 80).

Identifico tal processo com o percebido nos dois cartazes abaixo, tão diferentes, embora bastante similares no que tange à proposta que denomino “tipoideogrâmica”, ou seja, espécie de fusão de tipografia e ideograma, que uso na acepção da aglutinação dos dois princípios das escritas ocidental e oriental.

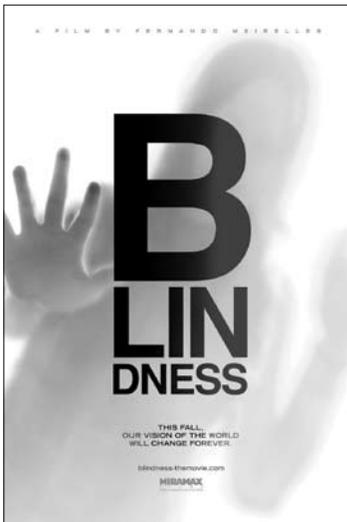


Figura 8. Cartaz de *Blindness* (2008)

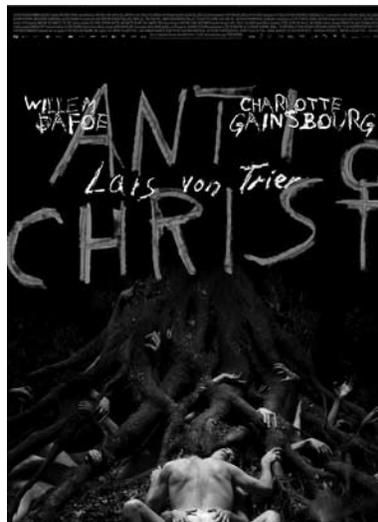


Figura 9. Cartaz de *AntiCristo* (2009)

No primeiro pôster, a ênfase é dada à tipografia, em primeiro plano, com a palavra *Blindness* grafada em negro e fragmentada em seus elementos mínimos. Por uma espécie de anamorfose, que é um modo de extensão da potência ocular, inverte-se a perspectiva, o que resulta na

palavra-título do filme aumentada e deformada. Percebe-se que a efetiva saturação do verbal no tipográfico permitirá que a tensão visual adquira concisão e sobreponha-se de forma enfática sobre a imagem de fundo, na sugestão uma possível figura antropomórfica evanescente, entre o cinzento e o azulado.

Na figura 9, apesar da ênfase na matriz figurativa, percebe-se como o enunciado inscrito de maneira descontínua se valoriza como espaço semiótico. A espacialização tem fortes implicações na estruturação do conteúdo, impondo novas regras ao jogo entre significante e significado. A estruturação espacial da peça e as escolhas cromáticas das letras irregulares propõem relações específicas, que atualizam o papel significante da matriz sintática.

O que observo nas peças selecionadas para exame, no presente artigo, é a exploração de um tipo de comunicação visual tipográfica estudada por Robert Darnton, em seu livro *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*, quando analisa historicamente a reação dos leitores à organização física dos textos.

Ao estudarem os livros como objetos físicos, os bibliógrafos demonstraram que a disposição tipográfica de um texto pode determinar a um grau considerável a forma como era lido. (...) 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, pp.168-170).

Em seus estudos sobre o fim visual do século XX, o ensaísta e poeta português Ernesto de Melo e Castro reafirma tal ponto de vista. Diz ele:

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 televisionada, 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).

Destarte, torna-se relevante investigar a maneira como os cartazes cinematográficos, em consonância com os textos experimentais do século XX, apostam em um gosto da descoberta e da percepção inesperadas. Neles, o jogo entre o linguístico e o figurativo torna-se simultaneamente sinestésico e intelectual.

Neobarroco contemporâneo

Em tudo o que foi exposto até aqui procurei demonstrar que a configuração visual dos textos é vertente da literatura que, embora lateral, tem sido cultivada há muitos séculos. Durante o século passado, avulta o conceito de poesia visual, sendo que a exploração ostensiva do espaço nos poemas mostra reflexos marcantes nos demais gêneros textuais, artísticos ou não.

No entanto, como salientei anteriormente, os processos comunicativos híbridos, verificados nas textualidades impressas dos últimos cem anos são subsidiários do barroco, predominante no século XVII, e, por extensão, das propostas de Stephane Mallarmé, no final do século XIX. Considero que a estética barroca apresenta propostas fundamentais para o surgimento da poesia moderna, que são reconfiguradas no projeto de Mallarmé. Ao lançar seus *dados/palavras* no branco da página, o poeta francês faz do poema o espaço de um jogo que recupera, em certo sentido, o impulso lúdico que regia a poética barroca. São inegáveis suas projeções nas poéticas das vanguardas históricas, vanguardas que passaram a se refletir em todos os sincretismos e nas poéticas experimentais do século passado, o que permite a configuração do chamado neobarroco contemporâneo.

culminam no final da frase nesse mesmo verso crucial, em que o leitor entra em contato com o Verbo e é salvo (id., p.169).

Para comparação com esse poema de 1732, selecionei um cartaz no qual se percebe a tentativa de conciliação entre dois modos bastante distintos de grafar as palavras associadas a imagens, modos diametralmente opostos à linearidade da comunicação verbal logocêntrica, que é regida pela lógica aristotélica da linguagem.

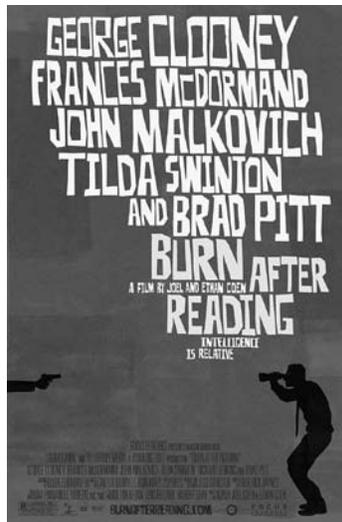


Figura 11. Cartaz de *Burn after reading* (2008)

Além da força simbólica do vermelho, destacam-se sobremaneira as silhuetas humanas e as palavras inscritas sobre o fundo, 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. A massa gráfica – irregular, heterogênea e nas cores branca e amarela – confere peso desproporcional aos 2/3 superiores da página. Trata-se de informação verbal mais para ser vista do

que lida. Ao pé da página, em tipos muito menores e na cor preta, aparecem as informações a serem lidas. Curiosamente, apenas duas figuras ficam entre as duas massas gráficas: à esquerda, um braço que aponta uma arma, e à direita uma silhueta humana em perfil, que observa através de um binóculo. Como a massa gráfica superior é visualmente mais ameaçadora que a arma, a sugestão é que as imagens figurativas poderão ser soterradas por uma espécie de avalanche de signos verbais.

A exacerbação do processo já era observada nos famosos labirintos cúbicos barrocos: obras poéticas compostas como verdadeira malha visual de letras que formam versos repetidos. Nessa malha, o deslocamento de uma letra assinala o caminho para pequenos textos ocultos, a serem lidos em diversas direções, na vertical, nas transversais, da direita para a esquerda e assim por diante. Desse modo, a organização textual conduz a um movimento diferenciado do olhar, que deve caminhar pelos “corredores” dos labirintos cúbicos.

Saliento, a seguir, os procedimentos similares verificados num texto barroco e num cartaz cinematográfico.

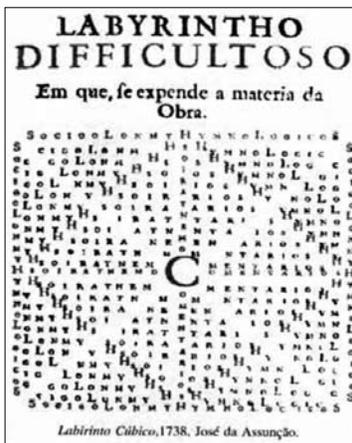


Figura 12. Texto barroco, 1738



Figura 13. Cartaz de *Anatomy of a murder* (1959)

No labirinto barroco, os efeitos desconstrutivos da combinatória dos grafemas e o caráter lúdico provocam alterações da percepção visual do alfabeto, que foge da usual exploração em preto e branco e agora passa a fazer uso das cores. Por força das linhas transversais, o texto é segmentado, permitindo a visualização das formas geométricas triangulares dentro do quadrado, em cujo centro destaca-se a letra C, em tipo maior e na cor vermelha. Tais estratégias gráficas viabilizam leituras em diversas direções, num percurso dinâmico e realmente labiríntico, sem ponto de entrada ou de saída.

O percurso do olhar também é multidirecionado no cartaz (fig.13), cuja segmentação permite visualizar conjuntos de grafemas estrategicamente posicionados, a partir do título, que está incompleto na parte superior. Percebe-se o isomorfismo da composição, pois o vocábulo é ANATOMY – no campo semântico da dissecação de um corpo. O título vai aparecer isomorficamente fragmentado sobre as partes do corpo da vítima, no canto inferior esquerdo – o que provoca um leque de conotações sobre o tema do assassinato.

O fundo em amarelo e branco divide a peça em dois blocos distintos, ligados por um enorme número 1, na cor preta, sobre o qual estão sobrepostos os perfis cortados dos dois atores. O corpo feminino sugere um movimento de entrada na parte inferior do numeral, num percurso ascendente desde o corpo da vítima.

É interessante lembrar que outros cartazes do mesmo filme observam as mesmas características intersemióticas, com maior ou menor ênfase na consagrada imagem do corpo desenhado no chão, como nas cenas de crimes.



Figura 14. Detalhe da imagem original

Outro tipo de textualidade lúdica e enigmática originária do barroco são os textos anagramáticos, que solicitam leituras nas mais variadas direções.



Figura 15. Anagrama pético. séc. XVII

Neste anagrama poético, aumenta a complexidade da organização gráfica do texto, pois os signos verbais encontram-se inscritos na figura de um vaso que comporta uma grande flor. A desproporção é flagrante, o que ressalta a artificialidade do conjunto. A associação flor/mulher extrapola os limites do signo verbal, para realizar-se na estrutura tripartite da figura, verdadeiro artifício laborioso: o vaso sobre o qual está incrustado um tabuleiro com as letras, o caule da flor que se integra à boca estreita do vaso, por sua vez subdividida em três partes, cada uma com uma letra (A/L/E ou E/L/A); e a flor, em cujas pétalas estão também as letras que formam os nomes femininos: MARIA, ELISA e SOFIA. Na configuração ideogrâmica do texto, por meio de um processo análogo ao explorado na segunda metade do século XX pela poesia concreta, outros vocábulos e expressões podem ser lidos: FENIS/ AMA/ AMAIS/ A MAIS BELA.

Uma estruturação equivalente, forjada pela permanente interação continente/conteúdo, figura/palavra, significante/significado, fará com

que no cartaz (fig. 16) uma coisa exprima e reflita a outra, num jogo de simultaneidades, de caráter globalizante. Por seu caráter pluriforme, que integra a moldura, as ilustrações e as formas discursivas entrelaçadas, o cartaz remete às textualidades barrocas.



Figura 16. Cartaz do filme *The Brothers Bloom* (2008)

Figura 17. Capa do códice. Gregório de Matos, sec. XVII

Entendido como o predomínio da *techne*, ou seja, da técnica e do labor na produção poética, esse tipo de texto busca o efeito do “deslumbramento” do olhar. O processo intersemiótico mostra-se equivalente na capa do códice que contém poemas de Gregório de Matos, cujo caráter ornamental reflete o gosto da época. Em ambos, o acúmulo dos elementos que circundam a imagem central equivale à ruptura do equilíbrio clássico, efetuada pela arte no século XVII, regida pelo impulso lúdico.

Creio que os exemplos comentados permitem a identificação de certas matrizes da linguagem verbovisual barroca; matrizes 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, como observa 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 em cores, é vertiginoso e é plural (MELO E CASTRO, 1993, p. 33).

As assertivas acima confirmam o estatuto intersemiótico, não só da poesia, mas também da escritura contemporânea – premissa básica adotada para o desenvolvimento do presente artigo. Trata-se de movimento dialético, regido pelo conflito entre a linearidade da sequência verbal e a simultaneidade dos signos verbais ligados às imagens na página impressa.

Alguns procedimentos análogos são verificados nas práticas textuais experimentais das últimas décadas, o que aparece de maneira expressiva em dois cartazes famosos, que escolhi para concluir este artigo.



Figura 18. Cartaz de *The seven year itch* (1955)



Figura 19. Cartaz de *Lolita* (1962)

Na época, a relativa precariedade de meios levava a que a concepção de um cartaz fosse bastante elaborada, visando a um resultado fortemente comunicativo. Observe-se como estas duas peças de divulgação cinematográfica apresentam tratamento similar do material impresso, ao explorarem interfaces entre as figuras humanas e as massas tipográficas que as atravessam em ondas. Uma vez que as formas visuais são dadas simultaneamente e as verbais sucessivamente, a percepção dos textos é, necessariamente, globalizante e integrada.

Enfática é a sugestão cinética das letras esvoaçantes que acompanham a saia de Marilyn Monroe, na memorável cena. Não seriam necessárias as cores, pois o movimento ondulatório, conseguido por meio dos recursos tipográficos, diz tudo, em perfeita sincronia com os movimentos do tecido branco. Inumeráveis significados explodem das letras dispostas como ícones intersemióticos. As letras sinuosas dialogam iconicamente com as formas sensuais da atriz, nessa imagem que se tornou emblemática.

A busca por novas perspectivas formais e semânticas, em que se dearticulam as “fórmulas linguísticas” codificadas pelo pensamento logocêntrico, é também relevante no cartaz de *Lolita*. A estaticidade dos conceitos sintagmaticamente organizados, que é própria de uma cultura alfabética linearizante, é substituída pela possibilidade constante de movimento. Pela força icônica dos vocábulos e fragmentos espacializados, à esquerda do cartaz, semantiza-se a sensação da queda em direção ao ponto de interrogação – solitário e pleno de conotações. Entre as palavras e o ponto de interrogação, aparece um vaso também negro, de onde sai uma flor avermelhada, e ao qual é superposto o nome da protagonista (e do filme) na mesma cor. Vermelhos também são os óculos escuros em formato de coração e o pirulito erótico na boca da ninfeta. E o resto é interpretação..., como assinala Umberto Eco.

Quero sublinhar que na interpretação, além do fato de que uma expressão pode ser substituída por sua interpretação, também acontece que esse processo é teoricamente infinito, ou pelo menos indefinido, e que quando

usamos um dado sistema de signos podemos tanto *recusar-nos* a interpretar suas expressões quanto *escolher* as interpretações mais adequadas segundo os diferentes contextos (ECO, 2000, p. 185).

Em suma, entendo que, diante do material de divulgação de filmes, deve-se estar atento aos significantes que extrapolam o explicitado, ou seja, a tudo o que poderia fazer de um ato comunicativo um ato estético, em sua multiplicidade de significados conotados.

Como atualmente já não existe mais espaço para compartimentações e ortodoxias, os processos comunicativos nutrem-se dos expressivos diálogos que lhes possibilitam a reinvenção constante de suas funções e finalidades. A meu ver, como observado nos cartazes aqui apresentados, configurações inéditas e originais podem revelar a inserção de elementos estéticos nas peças de divulgação de filmes, sem prejuízo da inerente carga informativa e persuasiva que lhes é peculiar.

Considerações finais

O desenvolvimento destas reflexões permitiu-me assinalar a maneira pela qual cada um dos cartazes analisados pode ser visto como macrossigno espacializado. Isso porque sua leitura leva à constituição de representações mentais, a partir de um conjunto de dados visuais que se agregam aos verbais no processo comunicativo. O traçado das letras e sua disposição criam imagens por meio das massas gráficas que se vinculam, em sua materialidade, à dinâmica do espaço textual.

Hoje, um texto escrito não é meramente ilustrado com imagens visuais, pois nele manifesta-se uma interdependência contínua e motivada entre os componentes de cada uma das linguagens que o integram, compondo uma rede escritural significativa que, por sua vez, demanda uma leitura intersemiótica adequada. Trata-se de um tipo de texto em que a codificação dual busca insólitas combinações entre o novo e o tradicional, revelando ainda o questionamento interno das possibilidades do dizível.

Espero ter conseguido estabelecer algumas cadeias de relações pertinentes entre textos cronologicamente distantes, mas plasticamente concordantes, por força da desmontagem e da reinvenção (cali)tipográfica neles efetuada. A partir de textos como estes a comunicação verbovisual contemporânea adquire uma neobarroca capacidade de inquietar e fascinar.

Referências

- ÁVILA, A. Org. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BELLOUR, R. *Entre imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.
- CALABRESE, O. *A Idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMPOS, H. *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. Org. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CASTRO, E. M. *O fim visual do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- DARNTON, R. *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FERNANDES, J. *O poema visual – leitura do imaginário esotérico da antiguidade ao século XX*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HATHERLY, A; MELO E CASTRO, E. *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.
- HATZFELD, H. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Org. Nádya Batella Gotlib. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MENEZES, P. *Poética e visualidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- MOLES, A. *O Cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAIVIO, A. *Mental representations: a dual coding approach*. Oxford: Clarendon, 1986.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- PEIXOTO, N. B. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In. PARENTE, André (Org). *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 237-252, 1996. PIGNATARI, D. *Semiótica & Literatura. Icônico e verbal. Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e do pensamento. Sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- XAVIER, H. P. A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas. *Revista Significação*. São Paulo: Anablume, p.161-190, 2002.

Referências na Internet

- TC CANDLER: <www.tccandler.com>. Acesso em: 05/2009
- MOVIE POSTERS: <www.movieposters.com>. Acesso em: 05/2009
- ALMALEH: <www.almaleh.com/raban>. Acesso em: 07/2009