

ICONICIDADE E DIÁLOGO INTERMIDIAL: A GALINHA E OUTROS BICHOS INTELIGENTES, DE GUTO LACAZ E RONALD POLITO

Iconicity and intermedial dialogue: *The chicken and other intelligent animals*, by Guto Lacaz and Ronald Polito

Cássia Macieira¹

Resumo

Ao propor um jogo tipográfico a partir dos versos do poeta Ronald Polito, diferentes bichos ganham vida pela concepção icônica de Guto Lacaz em *A galinha e outros bichos inteligentes*. A tipografia usada no nome de cada bicho, aludindo aos movimentos, provoca no leitor a sensação de que a palavra vai se mover a qualquer instante. Isso se confirma na transposição da poesia visual para a videopoesia *Bichos Tipográficos Animados*. Esta investigação objetiva entender a iconicidade e o diálogo intermedial presentes na transposição de uma mídia a outra. A abordagem metodológica apoia-se no estudo *Inter textus/Inter artes/Inter media*, de Claus Clüver.

Palavras-chave: Iconicidade. Intermidialidade. Poesia visual. Artefato lúdico. Guto Lacaz.

Abstract

As we propose typographic game based on the imaginary verses of the poet Ronald Polito, different animals come to life through the iconic conception of Guto Lacaz in *A galinha e outros bichos inteligentes (The chicken and other intelligent animals)*. The typography used in the name of each animal, alluding to the movements, gives the reader the feeling that the word will move at any moment. This is confirmed in the transposition of visual poetry to the video poetry *Bichos Tipográfico Animadas*. This investigation aims to understand the iconicity of the printed work and the intermedial dialogue present in the transposition from one medium to another. The methodological approach is based on Leo Hoek's *A transposição intersemiótica*, present in Márcia Arbex's *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*.

Keywords: Iconicity. Intermediality. Visual poetry. Ludic artifact. Guto Lacaz.

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). macieira.cassia@gmail.com

Ao brincar com os atributos imagéticos que o nome de cada animal suscita, a partir do texto bem-humorado do poeta e tradutor Ronald Polito,² diferentes bichos ganham vida pela concepção do artista visual Guto Lacaz.³ Trata-se do livro *A galinha e outros bichos inteligentes* (Ed. ÔZé, 2015, 2ª edição).⁴ Contrariando convenções, o texto de Polito localiza-se na página da direita (nobre) e a ilustração, nas páginas da esquerda. Nos versos de Polito, encontram-se formiga, lesma, mosquito, tatu-bola, castor, sapo, girafa, camaleão, pulga, tartaruga e outros animais. Percebem-se, nos movimentos imagéticos, distrações, caricaturas das fisicalidades e apreensões animalescas do imaginário coletivo transcriadas nos jogos de tipografia promovidos por Lacaz, incitando o receptor a pensar como os humanos veem a realidade.

Conforme atesta Melo (2019, s.n.), Lacaz é reconhecido há mais de três décadas por “seus desenhos enxutos e precisos [que] invariavelmente carregam um quê de nonsense. Ele se diverte, subvertendo a relação entre geometria e lógica, e tira partido da concisão para criar cenas insólitas”. O artista participou de outra obra sobre animais: *Histórias com poesia, alguns bichos & Cia.*, em 1997, do escritor Duda Machado (1997), na qual se apreciam pictogramas lúdicos. Ao inverter e subverter as funções dos materiais e imagens, exigindo uma leitura rápida nas armadilhas criadas, o artista certamente instituiu uma cumplicidade com o leitor (e com o espectador, no caso da videopoesia). Nesse jogo lúdico, segundo argumenta Costa Junior (2009, p.

² “Ronald Polito de Oliveira (Juiz de Fora, Minas Gerais, 1961). Poeta, tradutor, historiador, ensaísta e professor. Estuda em Niterói, Rio de Janeiro, na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde se torna Mestre em História Social das Ideias, com um estudo sobre o poeta Tomás Antônio Gonzaga (1744-1819). [...] Sua trajetória poética se inicia em 1993 com cartões intitulados *Versos Postais*, que conjugam elementos plásticos e literários. Em 1996 publica o primeiro livro de poemas, *Solo*. Ao mesmo tempo, destaca-se como tradutor de poetas e prosadores catalães até então inéditos no Brasil [...]”. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa/7246/ronald-polito>>. Acesso em: 10 set. 2019.

³ “Carlos Augusto Martins Lacaz (São Paulo, São Paulo, 1948). Artista multimídia, ilustrador, designer, desenhista e cenógrafo. Forma-se em Eletrônica Industrial pelo Liceu Eduardo Prado, em 1970, e em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São José dos Campos, São Paulo, em 1974. [...] A produção de Guto Lacaz transita entre o design gráfico, a criação com objetos do cotidiano e a exploração das possibilidades tecnológicas na arte, sempre tratados com humor e ironia [...]”. Disponível em: <www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa/8802/guto-lacaz>. Acesso em: 10 set. 2019.

⁴ A primeira edição, de 2013, é da Ed. Dedo de Prosa. *A galinha e outros bichos inteligentes* tem 20,5 cm x 25 cm e 56 páginas. Entre outros, ganhou títulos como: Catálogo de Bologna 2014; Destaque 2013 – Revista Emília; Livro selecionado para a 9ª Traçando Histórias – Mostra de Ilustração Infantil e Juvenil – Feira do Livro de Porto Alegre (2014) e também pela Fundação Itaú Social – Programa Itaú Criança (2015).

104), “Guto Lacaz é um criador nômade, desterritorializado, que transita livremente pelo intermezzo que há entre a arte o design. O conjunto de sua obra é múltiplo e rizomático, mesclado de interrelações: para ele não há matéria fixa [...]”.

Para entender cada “palavra” que nomeia os bichos, reconhecida aqui como “tipografia-Lacaz” (icônica), é imperioso observar a teoria da imagem e da letra, especialmente quando ambas ocupam o mesmo espaço. Convém também recuperar os preceitos da origem da escrita, propostos por Anne-Marie Christin (1942-2014).

Do signo de origem transcendental ao da escrita humana, a metamorfose passa por um traço, mas este serve a transcrever as marcas da natureza, não significa a vontade de uma palavra: a memória sobre a qual repousa a civilização chinesa é do visível, não do verbo. A adivinhação através do casco da tartaruga constitui uma etapa decisiva da passagem da imagem à escrita. De fato, neste caso a comunicação com o além integra de modo explícito seus destinatários humanos. Enquanto a superfície do céu estrelado ou da terra não tem outro limite a não ser o do horizonte testemunhado sobre o infinito que caracteriza a ordem do mundo, e enquanto as paredes das cavernas pré-históricas participam do agenciamento e do imaginário de um lugar sagrado, o suporte da adivinhação, ao contrário, possui as dimensões de um objeto – é um objeto [...]. (CHRISTIN, 2006, p. 64)

Nesse contexto em que a “palavra” é compreendida como imagem (representação) e não apenas como texto verbal, seguramente, se pode afirmar que Guto Lacaz agencia o texto de Ronald Polito ao potencializar as “imagens de palavras”, dialogando com as premissas da escrita. Reconhecido pela sua imensa pictorialidade – criador de pictogramas –, navega de uma mídia a outra com domínio técnico e “joga” com a tipografia como mídia visual por excelência. Apreendendo-se a palavra como imagem, vale ressaltar que Lacaz, enquanto poeta visual, tem a escrita como “matéria lúdica” (de livre adesão e envolvimento e com potencial para proporcionar prazer na fruição). Leo Hoek (2006, p. 185), ao discursar sobre a escrita, sinaliza que “[...] a escrita na poesia visual é encarada como imagem: o texto que é normalmente instrumento de codificação linguística torna-se, aqui, objeto de outro tipo de codificação: a icônica”.

Ainda, para ler *A galinha e outros bichos inteligentes* sob a perspectiva dos estudos da literatura e animalidade,⁵ é importante recobrar a leitura de Foucault sobre Borges. No conto *O idioma analítico de John Wilkins*, Borges afirma que todo tipo de classificação é arbitrária e conjectural. Um dos exemplos elencados pelo autor, atribuído a uma antiga enciclopédia chinesa, enumera a classificação dos animais da seguinte forma:

Os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. No deslumbramento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso. (FOUCAULT, 1999, Prefácio)

O filósofo francês ainda ensina que se pode dar um sentido preciso e um conteúdo determinável à classificação e sublinha que algumas categorias da relação mencionada por Borges referem-se a seres fantásticos (os animais fabulosos e as sereias), ressaltando sua inquietude em *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 1999), a partir do conceito de heterotopias – termo emprestado da biologia, entendido como a presença anormal de um tecido em qualquer lugar do corpo, e reelaborado pelo filósofo para descrever espaços que se oferecem com inúmeras camadas de significação ou de relações múltiplas irreconhecíveis de imediato. Em outras palavras, a justaposição em um lugar real (ou imaginário) de vários espaços, não necessariamente compatíveis.

As heterotopias inquietam sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis porque as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da

⁵ Cf. MACIEL, 2016; MACIEL, 2011.

linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (FOUCAULT, 1999, Prefácio)

Lacaz e Polito – heteróclitos que são – deslocam a taxinomia e, apesar de não se esquecerem dos nomes comuns dos bichos, conferem a eles autonomia nas páginas duplas. Assinalando-os, ainda assim os classificam e reorganizam, deixando cada qual com sua especificidade, e por vezes a eles atribuem mais humor do que já lhes é próprio. Ambos os autores brincam com uma ordem inventada por eles mesmos e legitimam a subversão no sistema editorial. Reconhecem a natureza dos animais em contraste com os humanos: as similitudes, analogias e simpatias. O fato é que, no livro de Polito e Lacaz, os bichos são seres comuns que nem sempre se tornam fantásticos; apenas são eles mesmos, genuinamente.

A zooliteratura, produção textual que privilegia o enfoque de animais, vem sendo consolidada pelos estudos sobre literatura e animalidade, cuja premissa, além de descoisificar os bichos, visa à desconstrução do domínio sobre os animais – representado sobretudo pelo racionalismo, especismo e antropocentrismo histórico. Ao contemplar as complexas relações entre humanos e animais (reciprocidade, subjetividade), esses estudos criticam a monstruosidade e soberania do homem para que este assuma sua própria animalidade.

Desde o título da obra impressa (Figura 1), percebe-se a travessura de Lacaz e Polito convertida em um convite para que o leitor se torne cúmplice ao decifrar o símbolo – *h'* – e a abstração do sinal de apóstrofo. Ao ser destituído de sinal gráfico e fonético que complementa e altera o valor do símbolo, o leitor terá de ler a letra “h” como “a-gá” e ainda adicionar a compreensão do sinal de apóstrofo como “linha”. Essa leitura resultará na equação “agá + linha” = “A galinha”. A tipografia, compreendida como imagem, assume, simultaneamente, diferentes *status*: fonético (cultural), gráfico e iconográfico.

O recurso verbovisual usado por Lacaz com o intuito de dar visibilidade à materialidade da escrita promove o entrelaçamento das linguagens (literatura e tipografia), anunciado desde o título da obra. Ainda, sabe-se que o sinal de apóstrofo

em forma de vírgula, voltado para a esquerda ou com traço reto, e erguido a um nível superior ao das letras minúsculas serve para indicar a eliminação de letras e sons. O jogo de Lacaz em “tipografar brincando” consiste em esquecer o apóstrofo; ou melhor, esquecer a “gramática” e suscitar a cumplicidade (ou não) desde a capa – operação sofisticada pela simplicidade do resultado. Aproxima-se das ideias contidas nos “jogos elípticos-enigmáticos-lúdicos” (rébus) recorrentes nas cartilhas e almanaques antigos: passatempos que misturam lógica, associação de ideias e *design* para alcançar outras palavras e novos sentidos.

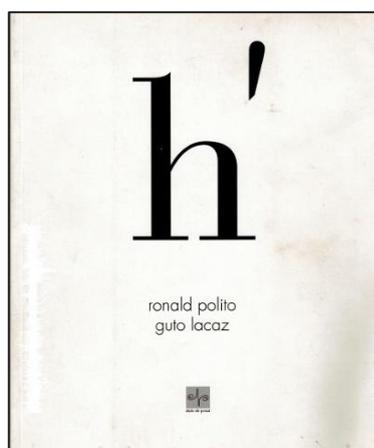


Figura 1 – Capa de *A galinha e outros bichos inteligentes*

A capa branca exibindo uma letra e um sinal (**h'**) contribui para afirmar a primazia da letra (tipografia) como imagem, corroborada pelo contraste da cor de fundo: “[...] pode-se ver que o resultado é muito interessante, **h'** é o divertidíssimo resultado gráfico de ‘A galinha’. A capa não poderia ter sido melhor em seu minimalismo gráfico [...]” (CAVALCANTI, 2014). Essa solução expande-se para o miolo: formato quadrado e o viés lúdico das tipografias rítmicas na cor preta (alto contraste com o fundo branco).

No miolo do livro, a preponderância da simplicidade e a negação de formas ornamentais evidenciam a correlação imagem-texto verbal, confirmada no projeto gráfico, que privilegia cada animal a ter sua página dupla. Sob a perspectiva da lei da pregnância na linguagem gráfica, constatam-se seus princípios em *A galinha e outros*

bichos inteligentes: unidade (diagramação), segregação (página com elemento tipográfico e, na outra página, bloco [coluna] de versos), unificação (encontro da imagem com o texto na narrativa), continuidade (paginação, plasticidade que se repete nas imagens), semelhança (página branca e p&b da tipografia e do verso).

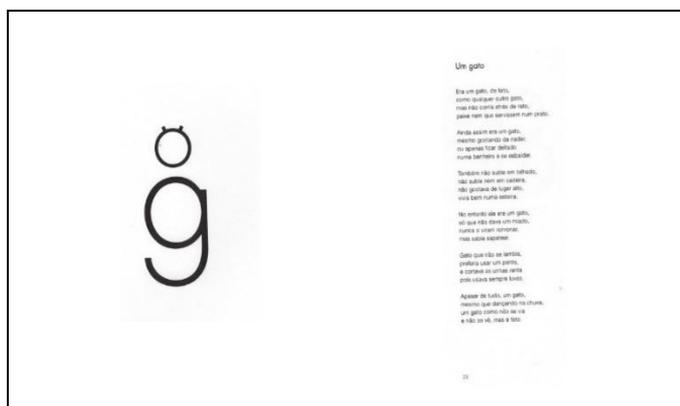


Figura 2 – Páginas 22-23 de *A galinha e outros bichos inteligentes*

Os textos em verso de Ronald Polito à direita na página (com título ou não) deram origem aos nomes tipográficos dos bichos, à esquerda, produzidos por Lacaz. Nesse contexto de página dupla, assevera-se que o conjunto é complementar e cria tensões na visualidade: a tipografia é apresentada em escala maior e pode oscilar, dependendo da página e do título do bicho, enquanto, para os versos, mantêm-se a fonte tipográfica e a espessura. Nas informações técnicas da obra literária consta: “poemas visuais e projeto gráfico” de Guto Lacaz. Na ficha catalográfica, ambos são apresentados como autores, porém o nome de Lacaz recebe um apontamento entre colchetes “[poemas visuais]”, talvez em substituição do termo “ilustração”, o que reiteraria entender as imagens tipográficas como caráter icônico da escrita.

Na obra em questão, tanto Guto Lacaz quanto Ronald Polito reconhecem as crianças como leitoras sofisticadas e as provocam com humor nos “zoopoemas”. O fato é que, nesse artefato lúdico, não se encontram predicativos para os animais tais quais aqueles comumente presentes nos livros da infância: sempre saturados de funções e características estereotipadas. Aqui, os dois poetas atribuem novas habilidades poéticas a cada bicho, conforme Polito expressa:

Um Gato

[...]
Também não subia em telhado,
Não subia nem em cadeira,
Não gostava de lugar alto,
Vivia bem numa esteira.
No entanto ele era um gato,
Só que não dava um miado,
Nunca o viram ronronar,
Mas sabia sapatear.
[...]

Guto Lacaz, para a *A lesma*, faz uso de repetição e sobreposição de letras, remediando e brincando, sem perder a legibilidade, ao reforçar o jogo lúdico de Polito:

A lesma
é sempre a mesma,
deslizando majestática e alheia,
côncava e retrátil,
vai cobrindo de prata
o caminho de areia.
[...]

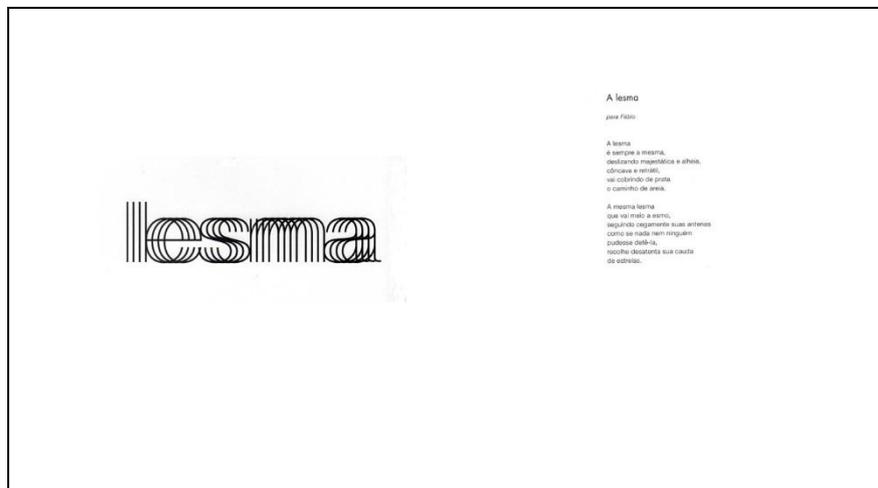


Figura 3 – Páginas 50-51 de *A galinha e outros bichos inteligentes*

Nos versos das páginas 13, 17, 21, 43 e 49, respectivamente, sobre tatu-bola, pássaro, tartaruga, girafa e cisne, não há títulos, mas talvez o leitor nem sinta essa falta, uma vez que a fruição iniciada na capa o leva a experimentar, página a página, a vivacidade dos movimentos tipográficos. Isso se confirma, sobretudo, na transposição do livro para a mídia vídeo, na qual se percebe o movimento de cada bicho pela tipografia “animada” na tela branca.



Figura 4 – Páginas 42-43 de *A galinha e outros bichos inteligentes*

Mudando o suporte, na videopoesia *Bichos Tipográficos Animados*⁶, têm-se pulos, estiramentos e oscilações da tipografia, traduzidos pelo reconhecimento do movimento de cada bicho ou daquilo que lhe é próprio. Se o livro impresso era carregado de intenção em prol do movimento – “poesia-visual-cheia-de-bichos-vívidos” –, o suporte atual, sem o texto-matriz, consolida-se como nova obra artística.

⁶ Ficha Técnica: *Bichos Tipográficos Animados* ou *XIX bichos*. Animação: Érico Padrão e Fernando Vianna. Duração: 1`35`. Música de piano: *One step closer*, de Jeick Walker. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TFXXSMBJ2hY>. Acesso em: 10 ago. 2019.

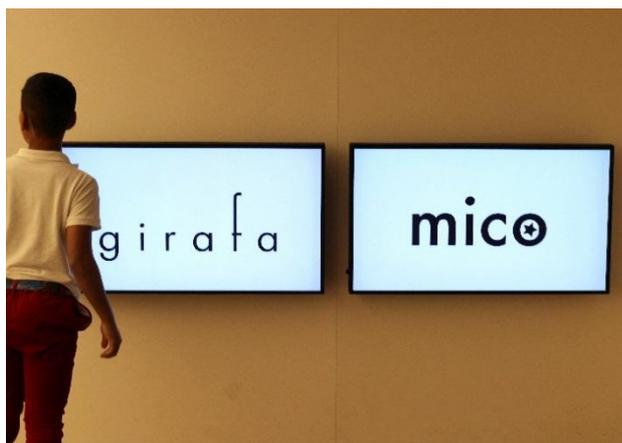


Figura 5 – Videopoesia *Bichos Tipográficos Animados*, de Guto Lacaz (à esquerda) e *Bichos Tipográficos*, de Guilherme Mansur (à direita) – Exposição CRIA – Experiências de invenção, em Belo Horizonte/MG, 2019. Foto: Mariana Tanure

Na videopoesia *Bichos Tipográficos Animados*,⁷ repetindo a tipografia do suporte impresso, mas agora ao som de um piano, Lacaz proporciona uma tradução semiótica na qual os movimentos dos bichos reverberam, e o leitor/espectador os reconhece, pois estão codificados e fazem parte de seu cotidiano.

- A letra “q” de “mosquito” ganha dois olhinhos e sua “perna” estica para baixo e retorna, exibindo um movimento delicado tal como o do inseto;
- A palavra “lesma” arrasta-se da esquerda para a direita, ganhando sobreposição ou camadas da própria letra à medida que vai se deslocando pela tela;
- O substantivo “tatu-bola”, em forma circular, surge no centro da tela e rola, auferindo a configuração visual do movimento da espécie;
- O vocábulo “cisne” recebe um sinal de “interrogação” em cima da letra “i”, na intenção de prolongar a letra como se fosse o pescoço de um cisne;

⁷ Em 2019, na Exposição CRIA – Experiências de invenção, com curadoria de Marconi Drummond, na Galeria do Minas Tênis Clube entre 31/03/19 e 30/6/2019, em Belo Horizonte/MG, houve a exibição do vídeo-poema *Bichos Tipográficos Animados* ao lado da obra *Bichos Tipográficos*, do poeta, editor e tipógrafo Guilherme Mansur. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4SUhErhdP4g>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

- Para a palavra “castor”, apresentada com o recurso gráfico **bold**, tem-se a separação da última sílaba, deslocada à direita; paralelamente, a letra “t” tomba, como fazem os castores com os troncos;

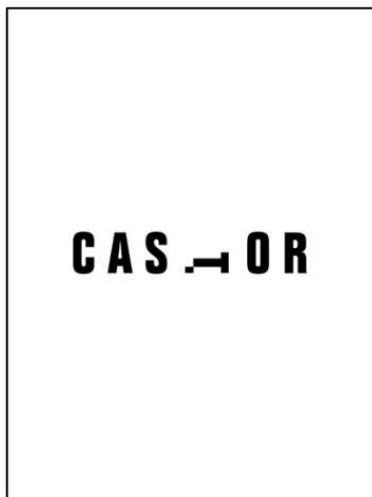


Figura 6 – Imagem da videopoesia *Bichos Tipográficos Animados*, de Guto Lacaz

- Para o termo “sapo”, a letra “o” é transformada numa bocarra similar à do anfíbio;
- Exibe-se a palavra “girafa” com a letra “f” subindo, em alusão ao enorme pescoço desse ruminante;
- A palavra “centopeia” surge à direita na tela, com inúmeras “perninhas” representadas pela letra “n”;
- O “morcego”, na escuridão (tela preta) e em tipografia diferente dos outros bichos, “voa” até de cabeça para baixo;
- Simula-se o pulo da “pulga” com “perninhas” dadas à palavra (prolongamento das letras “p”, “l” e “a”);

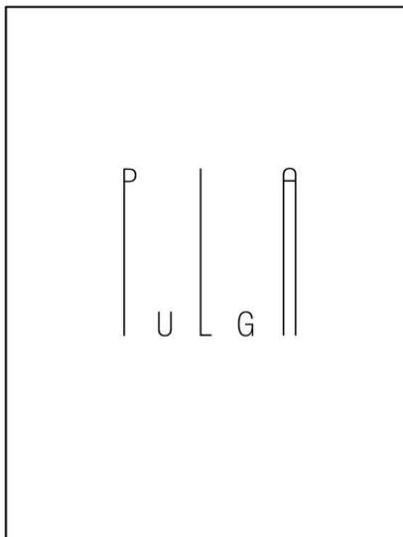


Figura 7 – Imagem da videopoesia *Bichos Tipográficos Animados*, de Guto Lacaz

- Para “baleia”, a capitular “B” recebe uma “antena” que treme como se fosse ejetar água para a superfície do mar;
- O termo “tartaruga” transforma-se num bloco de texto que rasteja da esquerda para a direita da tela, lembrando a motilidade do animal;
- “Camaleão” recebe nova roupagem tipográfica: na obra publicada, o sufixo “leão” era destaque e, no vídeo, a letra “o” estica-se como se fosse uma língua.



Figura 8 – Páginas 40-41 de *A galinha e outros bichos inteligentes*

Os exemplos enumerados demonstram como se dá a transposição do objeto visual (livro *A Galinha e outros bichos inteligentes*) à videopoesia (*Bichos Tipográficos Animados*). Percebe-se, à primeira vista, a condição imagética que existe na nomeação de cada bicho ou aquilo que a imagem tem em comum com cada nome – “animado” mediante as especificidades da mídia vídeo e provido de movimentos que lhe são próprios, semanticamente.

Em *A Galinha e outros bichos interessantes*, do ponto de vista da recepção, é correto afirmar que, justapostos, texto e imagem disputam a atenção do leitor. As duas instâncias, autônomas – cada qual com sua valoração –, encontram-se na página dupla, consolidando sua simultaneidade. Mas os versos tidos como desencadeadores das imagens constituem-se como critério, ou seja, a relação ocorre a partir do discurso verbal, quando o texto pressupõe a imagem. Nesse caso, poderia haver uma relação “multimedial”, em que o texto tem a função de nomear e identificar a imagem. Evidencia-se, contudo, que as imagens orquestradas não têm o papel de “ilustrar” os textos; tampouco se configuram em legenda ou comentário deles. O leitor fará a associação, o que acentua o deslumbramento, e é nesse jogo de “poesia visual” que o lúdico acontece.

Na videopoesia *Bichos Tipográficos Animados*, os movimentos dos bichos ganham “vida” por meio do novo suporte (mídia digital), e, mediante a ausência dos versos de Ronald Polito, instaura-se a primazia da tipografia: os nomes dos bichos, acrescidos do caráter icônico de “simultaneidade do texto e da imagem”, mantêm sua própria identidade, corroborada pelo discurso sincrético (signos heterogêneos),⁸ com o predomínio tipográfico.

Para Augusto de Campos (*apud* ARAÚJO, 1999), a poesia visual vinculada à linguagem do vídeo é mais ágil e não linear em virtude da associação com o som e a imagem. Sabe-se que os concretistas desenvolviam o poema como uma unidade totalmente estruturada, de modo sintético-ideogrâmico, no qual todos os elementos sonoros, visuais e semânticos estavam em jogo – daí a expressão “verbivocovisual”, neologismo lançado por James Joyce e apropriado pelos concretistas para designar

⁸ Ver a classificação desses signos em: HOEK, 2006.

o aspecto material da linguagem poética. Campos, ao ser questionado sobre como se dá o encontro da tecnologia e da poesia ou se a poesia se adapta à linguagem do vídeo, defende:

O que a gente observa é que há uma compatibilidade muito grande entre este tipo de sintaxe espacial, mais reduzida, que foi o modelo, digamos assim, das experiências da Poesia Concreta, e a linguagem do vídeo. Ocorre o seguinte: o texto muito longo, muito discursivo, fica muito cansativo e até difícil de ler no vídeo, no estágio em que está a imagem hoje. E esta linguagem mais ágil, que não tem muitos conectivos, de curso não linear, ela é apropriada para o vídeo, então há uma certa facilidade de adequação. Por outro lado, você tem o som e a imagem. Isto tudo parece que dá muito certo. (*apud* ARAÚJO, 1999, p. 53)⁹

Na videopoesia *Bichos Tipográficos Animados*, observado o diálogo intermidial com o objeto-livro, convém entender que a nova obra artística ou nova mídia (verbivocovisual) faz uso de diferentes estatutos: tempo, espaço, som e tela plana – todos visando manter a visualidade e a fruição. Ambas, poesia e visualidade, mesmo materializadas em suportes distintos, confirmam a origem que lhes precede – o conceito de poesia: “é a mais condensada forma de expressão verbal, capaz de dizer o máximo de significado com o menor número de palavras possível” (POUND, 2001, p. 40).

Se o texto verbal de Polito não tem compromisso com rimas (embora as tenha), ainda guarda ritmo e musicalidade – propriedades do gênero poesia. *Bichos Tipográficos Animados* perde a referência dos versos de Polito, e ao vídeo é adicionada a música para piano *One step closer*, de Jeick Walker, que confere à mídia um novo valor estético. Também não houve o compromisso de simultaneidade para o movimento dos animais e a sonoridade musical. Nota-se que a apresentação dos nomes dos bichos (tipografia-Lacaz), desprovida de áudio na mídia animação, desde a sua criação, estava liberta da sonoridade entoativa da fala. Certamente, essa nova poesia visual de Lacaz não é um poema sonoro, mas uma “tipografia sonorizada em

⁹ Entrevista cedida a Clemie Blaud, em 7 de outubro de 1993, realizada no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI/USP), sobre o projeto *Vídeo Poesia*. (ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual-vídeo poesia*, 1999, p. 53).

movimento”. Trata-se de um poema visual cuja sonoridade está presente, mas para o qual a música favorece apenas a estruturação, podendo ser retirada sem que haja perda do significado visual. Em *Literatura e/ou música, hoje: poesia sonora ou música concreta?*, a pesquisadora Solange Ribeiro de Oliveira (2010, p. 168) assinala: “pode acontecer que o encontro entre poesia e música não ocorra no âmbito do sonoro, mas no da estruturação”.

Pound (2001) reconhece três modalidades de poesia: melopeia (presença da sonoridade), fanopeia (poesia visual) e logopeia (primazia do verbal). Embora os versos tenham sido abolidos, mesmo assim se reconhece a presença dessa tríade em *Bichos Tipográficos Animados*. Notadamente, tanto no livro-objeto quanto na videopoesia, tem-se a entrega da poesia “ao prazer da pura exploração de seu próprio material” (OLIVEIRA, 2010, p. 164). A plasticidade de Lacaz provoca efeitos sinestésicos imediatos no leitor de sua língua materna, uma vez que o prazer alcançado pelo trocadilho do nome do bicho com seus movimentos presume o entendimento semântico da palavra. Contudo, a videopoesia, em sua simbiose de diferentes mídias, pode aguçar a imaginação do receptor a produzir outras imagens advindas da “tipografia-viva”: jogo entre o icônico e o simbólico, pois o sentido sonoro convencionalizado das letras também está em pauta.

A cor branca ao fundo da composição gráfico-visual de Lacaz conduz o pensamento para os espaços mallarmaicos. Ao se apropriar do branco visando a simplicidade, contraste, nitidez e legibilidade, o *designer* pode igualmente haver vislumbrado o branco como forma. Pensando a cor como forma e o texto verbal como contraforma, por meio dessa astúcia, os valores canônicos da composição gráfica foram destituídos. Segundo Anne Marie-Christin (2009), em *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*, o branco de fato assume uma importância preponderante:

O branco escapa ao real. Ele é um material mental. A superfície que define pode ser indiferentemente interpretada como vazia – no sentido de que qualquer evento ou manifestação visual sempre ocorre fora dela (o branco exclui, em princípio, o traço ou a maculatura: sua aparição o divide sem iniciá-lo) – ou completa – uma vez que sua cor é o índice já que seu fluxo é o índice autossuficiente de uma presença

impenetrável, seja a superfície de um objeto ou a luminosidade dessa superfície - ou mesmo de uma maneira semelhante à luz, como a chama de um fogo ou uma vela. No entanto, se alguém tende a interpretá-lo de uma maneira ou de outra, o 'branco é sempre simultaneamente vazio e cheio ao mesmo tempo, um prenúncio de um invisível que inconcebível e denso pode ser percebido como uma ausência, mas também como um presente de luz total e imediata, uma aparência absoluta de todas as possibilidades possíveis. Esse é o enigma.¹⁰ (CHRISTIN, 2009, p. 7-8)

Sem dúvida, a herança mallarmaica de Lacaz, ao brincar com o branco buscando a simplicidade, é um duplo gesto (negar e apropriar) porque, ao inseri-lo em seus projetos, automaticamente, o branco não é mais o vazio – sequer a cor em si –, mas a superfície poética. O branco ocupa, na escrita, o lugar intervalar e imanente, como nas composições dos poetas visuais.

Seguramente, se pode dizer que o objeto-livro *A galinha e outros bichos inteligentes* é poesia visual: na superfície branca e na simultaneidade da página dupla, tem-se uma única obra: “palavras icônicas”. A visualidade dos signos tipográficos que explora a dimensão icônica/sugestiva e os versos poéticos. Sobre a transposição da obra impressa para a videopoesia *Bichos Tipográficos Animados* (Lacaz/Érico Padrão/Fernando Vianna), houve dependência do “texto” fundador no modo de produção, visto que Lacaz e os profissionais da animação criaram imagens dos bichos em movimento a partir dos versos. Porém, o diálogo intermedial entre os dois signos – escrita de Polito e tipografia lúdica de Lacaz – promoveu a autossuficiência da iconicidade na videopoesia. Assim, o leitor-espectador (modo de recepção), mesmo desconhecendo a obra-geratriz, também terá sua partilha na fruição.

¹⁰ No original: “Le blanc échappe au réel. Il est une matière mentale. La surface qu’il définit peut être indifféremment interprétée comme *vide* – au sens où tout événement ou manifestation visuelle effective a toujours lieu en dehors d’elle (le blanc exclut par principe le trace ou la maculature: leur apparition le divise sans l’entamer) – ou pleine – puisque sa couleur est l’indice autosuffisant d’une présence impénétrable, qu’il s’agisse de la surface d’un objet ou de la luminosité de cette surface – ou encore d’une lumière “faisant surface” à sa façon, comme la flamme d’un feu ou d’une bougie. Cependant, que l’on tende à l’interpréter plutôt d’une manière ou de l’autre, le “blanc” est toujours simultanément vide et plein à la fois, signe avant-coureur d’un invisible à ce point inconcevable et dense qu’il peut être perçu comme une absence, mais aussi don de lumière total et immédiat, spectacle d’emblée absolu de tous les possibles réalisables. Telle est l’énigme” (CHRISTIN, 2009, p. 7-8).

Marcada pela hibridez¹¹ e fusão de mídias, a videopoesia é uma reação criativa que visa à transformação de formas lúdicas. Essa nova obra poética faz pensar também na autonomia dos versos de Polito, que, caso fossem musicados e materializados em mídia diferente, não necessitariam das imagens de Lacaz; e sob essa hipótese, logicamente, tratar-se-ia de outra obra artística. Assim sendo, o diálogo intermidial entre poesia visual e videopoesia nasce da experiência tátil com a superfície do volume impresso. E dessa interação, apreende-se “uma união, mas não um amálgama indissociável de diversas mídias enquanto interação e nem uma fusão de processos e procedimentos midiáticos distintos” (CLÜVER, 2006, p. 21). Tal diálogo intermidial atesta que a poesia visual de Lacaz e Polito não é somente um texto icônico, tendo em vista que outros aspectos estão em debate: o simbólico, o fonético, o sonoro. *A galinha e outros bichos inteligentes* é uma obra mixmídia e de qualidade intermidiática.

Referências

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual-vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CAVALCANTI, Jardel Dias. Poesia vira imagem: Ronald Polito e Guto Lacaz. *Jornal Digestivo*. 21 de janeiro de 2014. Disponível em: <www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3912&titulo=Poesia_vira_imagem:_Ronald_Polito_e_Guto_Lacaz>. Acesso em: 10 ago. 2019.

¹¹ Veja dois apontamentos sobre hibridez no contexto da intermidialidade: “Sabemos que a fronteira entre a literatura e as artes visuais é permeável, que o espaço onde a letra e a imagem se encontram – ou se desencontram – é múltiplo e híbrido” (ARBEX, 2006, p. 55). “Portanto, o sucesso constante e o crescente reconhecimento internacional do conceito de intermidialidade apontam menos para novos tipos de problemas que (pelo menos potencialmente) para novos meios de solucioná-los, novas possibilidades de apresentá-los e de pensar sobre eles e, finalmente, para novas, ou pelo menos diferentes, visões sobre o cruzamento das fronteiras entre mídias e a hibridização; em particular, apontam para uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral” (RAJEWSKY, 2012, p. 16).

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. *In*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: Librairie Philosophique, 2009.

CLÜVER, Claus. Inter textus /inter artes /inter media. *In*: *Aletria: Revista do Departamento de Estudos Literários, Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da UFMG*, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

COSTA JUNIOR, Hely Geraldo. *Entre arte e design: sobre afectos e afecções na obra de Guto Lacaz*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2009.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MACHADO, Duda. *Histórias com poesia, alguns bichos & Cia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALVÃO, Edilamar. O omemhobjeto de Guto Lacaz um livro. *In*: LACAZ, Guto. *Guto Lacaz: omenhobjeto – 30 anos de arte*. São Paulo: Décor, 2009. p. 130-136.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. *In*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 167-189.

LACAZ, Guto. *Bichos Tipográficos Animados ou XIX bichos*. Animação: Érico Padrão e Fernando Vianna. Duração: 1'35''. Música de piano: *One step closer*, de Jeick Walker. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=TFXXSMBJ2hY](https://www.youtube.com/watch?v=TFXXSMBJ2hY)>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MACHADO, Duda. *Histórias com poesia, alguns bichos & Cia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

MELO, Chico Homem de. *O sorriso da Monalisa*. Disponível em: <<http://www.gutolacaz.com.br/artes/textos.html>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e/ou música, hoje: poesia sonora ou música concreta? *In: CASA NOVA*, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 163-175.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POLITO, Ronald; LACAZ, Guto. *A galinha e outros bichos inteligentes*. São Paulo: Ed. Dedo de Prosa, 2013.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. *In: DINIZ*, Thais Flores Nogueira. *Intermidialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 15-45.

SANTANDER BRASIL. *O cotidiano na Arte: o artista Guto Lacaz fala sobre sua obra*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PUTJK9xEfZk>>. Acesso em: 10 ago. 2019.