

A POÉTICA DO ICONOTEXTO EM GEOGRAFIA ÍNTIMA DO DESERTO, DE MICHELINY VERUNSCHK

THE POETICS OF ICONOTEXT IN GEORGRAFIA ÍNTIMA DO DESERTO, BY MICHELINY VERUNSCHK

PAULO BENITES*
paulo.moraes@unir.br

O trabalho tem como objetivo discutir a relação entre texto verbal e texto imagético na obra *Geografia íntima do deserto*, de Micheline Verunschck. Nossa proposição procura demonstrar que a relação entre essas duas modalidades de texto, especificamente no que tange ao contato entre poesia e artes visuais, a partir das discussões que apontam para uma mudança do paradigma da imagem, pode ser sustentada a partir da ideia da poética do iconotexto, definição de Liliane Louvel, que atua como uma fator de ampliação dos sentidos de uma obra de arte. Com base nesta conceituação, endossada pelas propostas da chamada “virada icônica”, propomos uma análise de poemas que apresentam esta relação, buscando demonstrar como a noção de iconotexto amplia os sentidos da composição dos poemas.

Palavras-Chave: imagem; iconotexto; poesia brasileira contemporânea.

This paper aims to discuss the relationship between verbal text and imagistic text in *Geografia íntima do deserto*. Our proposition seeks to demonstrate that the relationship between these two text modalities, specifically with regard to the contact between poetry and visual arts, from the discussions that point to a change in the paradigm of the image, can be sustained from the idea of the poetics of iconotext, definition of Liliane Louvel, which acts as a factor of enlargement of the senses of a work of art. Based on this concept, endorsed by the proposals of the so-called "iconic turn", we propose an analysis of poems that present this relationship, seeking to demonstrate how the notion of iconotext broadens the meanings of the composition of poems.

Keywords: image; iconotext; Brazilian contemporary poetry.

Data de recepção: 15-03-2022

Data de aceitação: 14-01-2022

DOI: 10.21814/2i.3771

* Doutor em Estudos Literários (UFMS). Docente do Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho/RO, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5809-0956>

Há algumas décadas, os estudos sobre as imagens retornaram com grande força de interesse, isso muito em função da chamada “virada icônica”. Trata-se de uma proposta de trazer para o *logos* filosófico as discussões em torno da imagem, elemento que tem alterado as formas de como compreendemos o real. Desde a década de 1990, autores como W. J. T. Mitchell, nos Estados Unidos, e Gottfried Boehm, na Alemanha, abriram o debate ao propor uma nova perspectiva para além da “virada linguística”, e pensar, agora, as mudanças de paradigmas dos estudos visuais. Boehm (2015, p. 23) fala de uma “lógica das imagens”, uma tese segundo a qual as imagens nos dão a ver alguma coisa a partir de uma lógica da “mostração”. Nesse sentido, a tese busca demonstrar um lugar específico que a imagem ocupa ou, como afirma o próprio pensador, uma *epistême* icônica.

Na esteira de Boehm, W. J. T. Mitchell propõe um campo de estudos denominado *visual studies* (2015, p. 165), o que ele tem associado à virada pictórica da cultura intelectual tanto popular quanto erudita. Mitchell faz um esforço teórico de pensar a subjetivação da imagem, isto é, um processo de personificação de objetos inanimados pela imagem. Se G. Boehm pensa um lugar próprio para a imagem, Mitchell (2015, p. 165) pensa a imagem em seu papel de sujeito, ou como formula em seu questionamento: “o que as imagens realmente querem?”. Em sua obra *Picture Theory*, de 1994, o autor já havia postulado ideias para pensar uma espécie de personalidade da imagem. Dentro dessa perspectiva,

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem (Mitchell, 2015, p. 167).

Nota-se, nessa leitura empreendida da imagem, uma aproximação aos debates de Freud e Marx ao tratarem, cada um a seu modo, dos objetos personificados, subjetivados e animados. Tanto Freud quanto Marx consideravam necessário que as ciências sociais e a psicologia modernas tivessem de lidar com o fetichismo, em uma visada para a personalidade das coisas. Para Mitchell, porém, abordar as imagens em sua personalidade significa não encará-las como um sintoma para buscar a “cura”, mas, sim, como um sintoma incurável. Isto seja, “estamos presos a nossas atitudes mágicas e pré-modernas frente a objetos, especialmente frente às imagens, e nossa tarefa não é superar tais atitudes, mas compreendê-las, para então lidar com sua sintomatologia” (Mitchell, 2015, p. 168).

Um dos campos do conhecimento humano que mais tem disposição para articular a tarefa de compreender as imagens, e não só de compreendê-las, mas além, de concebê-las de modo a engendrar uma atitude subjetiva das imagens, é a literatura. Nas palavras do próprio Mitchell (2015, p. 168): “O tratamento literário é bastante ousado na celebração de sua personalidade e vitalidade misteriosas, muito provavelmente porque a imagem literária não solicita ser encarada diretamente, mas encontra-se distanciada pela mediação da linguagem”.

A proposta de discutir a relação entre texto verbal e texto imagético na obra *Geografia íntima do deserto*, de Micheline Verunschik, busca demonstrar que tal relação, especificamente no que tange ao contato entre poesia e artes visuais, pode ser sustentada

a partir da ideia da poética do iconotexto, definição de Liliane Louvel, que atua como uma fator de ampliação dos sentidos de uma obra de arte.

A poética do iconotexto tem em seu complexo escopo teórico a presença da tradição do *ut pictura poesis*. Desde a *Epistola ad Pisones*, de Horácio, temos visto que esta relação entre texto e imagem, muitas vezes, gerou embates teóricos acirrados. Segundo Horácio:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (Horácio, 2005, p.65).

Tal proposta horaciana atravessa toda a formação da tradição dos estudos interartes. De um modo geral, o aspecto evidenciado na *Arte Poética* sobre a relação entre texto e imagem – poesia e pintura, no caso de Horácio – aponta para direções nas quais o pensamento sobre o fato estético demanda uma abordagem comparatista para se buscar a compreensão do modo como diferentes formas de arte dialogam.

Ao passo da tradição acima citada, destacamos outra referência que se detém ao estudo da relação entre as artes: o *Laocoonte*, de Lessing. No trabalho de Gotfried Lessing, também sobre a relação da poesia com a pintura, em um contexto de conflito entre o posicionamento neoclássico e o romântico, estabelece-se uma crítica que busca demonstrar, nas mais variadas maneiras das artes se relacionarem, ora por meio da descrição, ora por meio da imitação, que o que está em jogo para a construção de sentidos é a representação. De um lado tem-se as arte do espaço, de outro, as artes do tempo. Para Lessing, a concordância entre poesia e pintura deve levar em conta as especificidades de cada arte, ou seja, “tudo o que está certo para uma, também deve ser permitido para outra” (Lessing, 2005, p.84).

O trabalho de Lessing posiciona-se contrariamente a uma pseudocrítica da relação entre pintura e poesia, o que, segundo Lessing, “gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante [...] e da segunda um poema mudo [...]” (Lessing, 2005, p.84-85). Esta visada não questiona, porém, os efeitos de sentidos que se pretende buscar em cada arte, em específico, e mais, não se leva em conta que pode haver uma ampliação dos sentidos à medida que se lê as obras no momento de suas correspondências. Para as intenções deste trabalho, que visa à poética do iconotexto, a pergunta central busca saber o que está em jogo quanto ao visível na escrita.

Para uma aproximação do problema que esta pergunta impõe é preciso estar atento ao objeto descrito, aos modos como fora retomado e lançar luz para as possibilidades de sentidos que se desdobram. Para tanto, a questão da representação é mais uma vez colocada em discussão, e este parece ser o grande desafio. Segundo a crítica Maria Adélia Menegazzo (2004, p.39), “o grande desafio da arte, mais intenso a partir do modernismo, foi o de quebrar a relação mimética entre suas formas e as formas da natureza”. Noutras palavras, tratou-se de encarar a arte como uma realidade independente do mundo objetivo.

Esta mudança de perspectiva significa romper com a ideia de uma arte produzida para representar fielmente a realidade e pensar uma proposição de arte direcionada para a reflexividade. O leitor passa a ser um integrante essencial para a constituição de sentidos da arte produzida; deixa-se de lado o leitor implicado (*implied reader*), de Wolfgang Iser (1974), e busca-se a visão do leitor ampliado “como sendo aquele capaz de estabelecer os cruzamentos entre a linguagem poética e a das artes visuais ou plásticas, contribuindo para redimensionar o sentido de ambas” (Menegazzo, 2013, p. 4). Nesse sentido, os poemas de Verunschik podem ser pensados diante do jogo entre texto e imagem, no

entrecruzamento de procedimentos artísticos diferentes, pensados como composição estética, que garantem a expansão da linguagem poética.

Vale salientar, antes do mais, a necessidade de um entendimento do próprio sentido de texto também de forma ampliada. Sem a pretensão de exaurir o assunto, nos interessa de modo particular as relações entre imagem e texto que questionam a multiplicidade de linguagens envolvidas na construção de um contexto linguístico, isto é, um texto pode ser verbal, oral ou impresso, e pode ser revestido de imagem, de modo que não há uma separação hierárquica entre o que é um e outro. O foco está naquilo que se escolhe narrar com palavras ou com desenhos, o que se escolhe mostrar ou deixar subentendido quando se opta por palavras ou imagens, ou qual linguagem expressa melhor o que se quer dizer. Diante disso, um texto deve ser entendido como um sistema semiótico amplo segundo o qual palavras e imagens não se excluem, mas são vistas como modalidades de textos (Ribeiro, 2016, p.25-26) que convocam sentidos distintos a depender das escolhas que operam.

Ainda de forma a tentar ampliar o debate, não se pode cobrar apenas das imagens uma abertura semântica, mas também compreender que as palavras podem ser usadas em diferentes atos linguísticos (Santaella; Nöth, 2015, p. 56). Assim, não se pretende opor texto e imagem neste artigo, mas, sim, entendê-los como modos particulares que ensejam sentidos diferentes e que, quando pensados a partir dos cruzamentos que promovem em uma determinada obra, certamente contribuem para a ampliação dos sentidos, tal como se vê a partir da noção de iconotexto, o qual aponta exatamente para o caráter possível de ambos.

Liliane Louvel ao propor o conceito de iconotexto recupera toda uma tradição da relação entre as artes, ao passo que a renova. Segundo Liliane Louvel (2006, p.218), “por ‘iconotexto’ entendemos a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo”. Este conceito amplia os sentidos possíveis de representação, de modo que nos lança a uma visão para além da concepção mimética que não previa uma mediação, como já afirmara Luiz Costa Lima, “embora confluyente, a *mimesis* não é apenas o nome antigo para representação e social”; e mais, “a articulação entre a base material e as representações, quer a mimética quer as outras, não se processa sem mediações” (Costa Lima, 2003, p. 95 grifo no original). A mediação prevista no processo mimético não exclui, entretanto, a representação social, mas leva em conta elementos que interferem no processo de construção da *mimesis*, tais como o momento histórico e a presença crucial do leitor na articulação dos sentidos.

A mediação da qual fala Costa Lima fora estudada também pelo pensador francês Jean-Luc Nancy ao propor a articulação entre *mimesis* e *methexis*, não no sentido de uma justaposição de conceitos que se confrontam, antes no sentido de haver uma implicação de um no outro, de modo que não se possa pensar em uma desarticulação. Para Nancy, *mimesis* nenhuma se dá sem a implicação da *methexis*, “sob pena de não ser nada além de cópia, reprodução”, e reciprocamente, não há *methexis* que não implique *mimesis*, isto é, “precisamente a produção (não reprodução) em uma forma de força comunicada na participação” (Nancy, 2015, p. 57). Nesse caso, para reforçar a argumentação de que a poética do iconotexto, aliada ao postulado crítico da virada icônica, altera os modos pelos quais o leitor precisa interagir com o objetivo icônico – e a produção da imagem, seja ela literária ou não –, perpassa uma implicação de que há um envolvimento por dobradura (para referendar um termo de Leibniz) fundamental entre o processo (a forma geradora) e o produto (objeto icônico).

Trata-se, portanto, de uma configuração da linguagem artística marcada essencialmente por seu caráter dialógico. Segundo Louvel (2006, p. 192), “o estatuto

dialógico do iconotexto, situado entre imagem e texto, [...] mostra bem que se trata aqui, mais uma vez, de um pensamento por ‘analogia’, que se recorreu a uma metáfora, mostrando o transporte de sentido de um receptáculo a outro”. Nesta ordem, a noção de iconotexto mantém viva uma tradição preocupada com o diálogo literário na sua tarefa de construir transitividades, ou como afirma Georges Didi-Huberman (1998, p. 181), a “conexidade”.

Em *Geografia íntima do deserto* há inúmeras referências que fazem alusão à relação entre texto e imagem. Desde a composição da capa e a tipografia do texto, até a organização interna dos poemas, o leitor é convidado a enveredar-se por este “deserto” carregado de segredos pincelados por uma “geo-grafia” íntima. É necessário, de antemão, anunciar a recuperação de uma imagem fundante da tradição da modernidade desde o título da obra. A associação dos termos “íntimo” e “deserto” abre-se ao abismo de uma geografia poética há muito insistente na literatura, o *tópos* da terra devastada. De imediato, é possível dialogar com o célebre poema de T. S. Eliot, “The West Land”, responsável maior por estabelecer o vínculo entre a modernidade e o período medieval no que tange à encenação poética da devastação. Verunschck, por sua vez, ao recuperar esta tradição a ressignifica em sua intimidade. O “deserto” é por certo uma paisagem carregada de simbolismo com a qual a obra da poeta pernambucana dialoga, mergulhando, assim, nos abismos da alma humana a fim de navegar em suas terras devastadas. A imagem do “deserto”, associada à tradição da “terra devastada”, “terra desolada”, “terra infértil”, “terra estéril”, é uma recorrência em toda a obra. O poema “Face” já anuncia o conhecimento do deserto:

Saber o deserto
como a cidade
sabe os seus ferrolhos;
a infecção, suas abelhas.

Saber o deserto
e mais ainda: tê-lo.
Conquistar seus ferrões de areia,
sua gula seca e oca tempestade.
(Penetrá-lo com sua íntimas chaves).
(Verunschck, 2003, p. 48)

A construção da imagem do deserto segue a lógica da mostração, no sentido de algo que se mostra a nós, o que nos impele a parar no tempo e olhá-lo apenas, em um primeiro momento. Na sequência nota-se o processo de subjetivação da imagem, muito reforçado pelo último verso do poema quando somos colocados diante das “chaves íntimas” do deserto, ele mesmo um objeto personalíssimo. Não é sem tensão, porém, que a imagem se consolida, o conflito entre “deserto x cidade” já anuncia dois universos distantes que se opõem e se refletem concomitantemente. A figurativização da “gula” nos permite afirmar que a imagem quer nos possuir, assim como o eu-lírico quer ter o deserto. Há uma disputa de forças entre o “ser” e a “imagem”.

Noutro poema – “Deus” – um dístico emblemático: “O deserto,/ uma língua de areia.” (Verunschck, 2003, p. 62), a imagem do deserto retorna. Chama a atenção o título do poema, que recupera outra imagem forte, a do criador. A personificação do deserto, porém, sugere a superação da criatura, ou seja, Deus criou o deserto, esse, por sua vez, supera a imagem do criador.

No poema homônimo ao livro, “Geografia íntima do deserto”, uma unidade lírica composta por dois poemas, há o desenho mais audacioso do deserto: o primeiro como “corpo amoroso”

Teu corpo
branco e morno
(que eu deveria dizer sereno)
é pra mim
suave e doloroso
como as areias cortantes
dos desertos.
[...]

O segundo como “presença”:

Teu nome é meu deserto
e posso senti-lo
incrustado no meu próprio território.
[...]
Teu nome é meu deserto
e ele é tão vasto.
(Verunsch, 2003, p. 73-74).

Em ambos os poemas nota-se a corporificação do deserto, isto é, a materialização da imagem por meio da palavra poética. A vastidão do deserto íntimo construído já é outro após a desolação das terras líricas da tradição. Há, no entanto, a permanência de uma imagem, ou melhor, a impossibilidade de evitá-la. A poesia de Micheline Verunsch é um rico espaço poético, ou um “pomar às avessas”, como já anunciara João Cabral de Melo Neto: “Cultivar o deserto/como um pomar às avessas” (Melo Neto, 2007, p. 126), de modo que a manutenção da paisagem em seu estado de negatividade é retomado pela linguagem. O tom de negatividade da obra de Verunsch, acentuando a visão da “terra estéril”, pode ser lido no poema “Salmo da luta inútil”:

[...]
Inútil, Senhor,
esta dor crucificada,
se nada Vos arranca
desses pregos nas igrejas,
se as Vossas mãos furadas
não conseguem deter balas,
se uma ferida brota
na Vossa palma feito um terço.
(Verunsch, 2003, p. 104).

Nesse poema vê-se a súplica de um eu-lírico completamente descrente, exercendo o máximo de um ceticismo na salvação de uma terra já há muito devastada. Neste ponto percebemos que a permanência da visão de negatividade da paisagem se mantém na poética de Verunsch. Para além da permanência íntima da imagem da desolação, na terceira parte da obra de Verunsch aparecem, em maior número, as referências da relação entre texto imagem via a discussão entre a poesia e a pintura, especificamente.

Há um poema que se subdivide em três partes e tem por título “Três esboços de método para a pintura”. O próprio título deste poema já dá a indicação da relação que se estabelece entre o universo poético e o da pintura. Outro elemento que deve ser destacado são as epígrafes, formadas por fragmentos do poema “Quadros”, do romeno Marin Sorescu. Ao longo do poema de Sorescu o eu-lírico manifesta sua intensa relação com obras de artes e fala de um sentimento arrebatador que o toma quando está diante de uma pintura. Numa das epígrafes temos o seguinte trecho: “Falo alto com as telas que põem em perigo a minha vida” (Sorescu, 1995, p.47-49 in Verunsch, 2003, p.45). Esta é uma

primeira referência que ilumina toda a trajetória dos poemas, uma gama de indicações da relação entre textos que convocam imagens para dentro dos poemas. A própria figura do deserto no título da obra pode servir de referência que aponta para esta relação, pois o deserto sugere uma paisagem na qual os poemas se entrecem. Neste ponto há a construção do “efeito medusa”, do qual fala Mitchell (1994, p. 171-177), isto é, o desejo da pintura de trocar de lugar com o espectador, fixá-lo em seu lugar, paralisá-lo, tornando-o assim uma imagem para o olhar da pintura.

A obra contém elementos que convidam o leitor a adentrar um universo que se afigura como misterioso. Essa é uma das características do livro: inúmeros elementos, a todo momento, propõem um enigma a ser desvendado. Em cada seção de abertura da obra, além das ilustrações de Jorge Padilha, aparecem as epígrafes de Marin Sorescu. No final do livro ainda há outra citação, essa, de um poeta bastante conhecido da literatura brasileira: são versos de “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto. Os paratextos¹ ampliam os sentidos possíveis de leitura dos poemas. Além disso, criam uma atmosfera propícia para o leitor enveredar-se por um deserto cheio de mistérios, quase que impulsionando a leitura para esse espaço em que floresce a poesia

Além desses elementos, há outros dois poemas em que esta relação também é evidente, por exemplo, no poema “Vincent” e no poema “Frida”. Há, ainda, outro poema intitulado “Subverso”, na segunda seção da obra, que antecipa os demais quanto à relação entre texto e imagem, poesia e pintura. Para este artigo selecionamos os poemas “Vincent” e “Subverso” para explorar a relação entre texto e imagem, bem como atentarmos aos recursos que complementam os sentidos possíveis desses poemas. Além de jogar com a intertextualidade que há nos poemas ao fazer referência a telas e pintores, Verunschik convoca o visível como um recurso poético para obter um efeito de sentido expressivo para sua obra.

A porta de entrada para o primeiro poema aqui analisado parte do que Louvel menciona quanto às indicações que o texto fornece para que o leitor identifique “traços da picturalidade”. Seguindo este raciocínio temos uma primeira chave de leitura para abordar o poema:

Vincent

... E então
um girassol frenético
e mais campos
ruivos de trigo
brotam-lhe
do profundo fosso
do ouvido.
(Verunschik, 2003, p.87)

Percorrendo tais traços, quando lemos o título “Vincent”, e o relacionamos com o poema “Quadros”, a associação com Van Gogh é inevitável. Ao iniciar a leitura do poema, porém, a aparente relação desprezível se esvai e pode-se confirmar a referência quando o poema convoca a figura dos girassóis. Van Gogh tem como umas das figuras mais emblemáticas de sua obra os girassóis, os quais, em sua pintura como um todo, são

¹ Para um estudo detalhado dos paratextos presentes na obra *Geografia íntima do deserto*, consultar a dissertação de mestrado de Alda Marici da Silva Silveira — *Uma mapa da leitura: Geografia íntima do deserto, de Micheliny Verunschik* —, defendida em 2007 no Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), sob orientação do professor Dr. Norberto Perkoski.

marcadas pela utilização de cores que, por sua vez, exprimem sentimentos (Menegazzo, 1991). Outra referência presente no poema de Verunschik são os “campos de trigos ruivos”, fazendo alusão à característica física do artista, de um lado, mas também convocando para o diálogo a tela “Campo de trigo com corvos” (óleo sobre tela, 50,5 x 100,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdam), de outro. Por fim, a última referência a Van Gogh diz respeito à sua biografia: a figura da orelha relembra o fato de Van Gogh, no fim de sua vida, ter arrancado a própria orelha.

Todas essas indicações levam o leitor a identificar uma relação flagrante do poema de Verunschik com a pintura de Van Gogh. Contudo, o que está em jogo nesta relação é a identificação dos traços que assinalam a “picturalidade” do poema. Segundo Louvel, a “picturalidade”, no que concerne à presença da imagem no texto, atua “como um modo de ser do texto” (Louvel, 2006). Trata-se, portanto, de buscar compreender como a presença das imagens torna-se um recurso poético para a construção dos efeitos de sentidos do texto.

Logo no início do poema, a marcação das reticências já insere o leitor em um estado de construção de algo, indicando continuidade, algo inacabado e que está em processo. Este recurso de pontuação insere o poema numa atmosfera de reflexividade, dando abertura para o eu-poético construir suas próprias imagens poéticas a partir das referências de Van Gogh. Ao adjetivar as obras de Van Gogh: “girassol frenético” e “campos ruivos de trigo”, constata-se, num primeiro instante, a subjetivação das imagens. Além disso, há a configuração de imagens metafóricas que trabalham relacionando-se com as cores. Cria-se um efeito que subverte o leitor, ou seja, não são os girassóis que são frenéticos, mas sua cor, que transmite uma experiência e um sentimento capazes de provocar uma reação frenética, um brilho intenso. O mesmo acontece com a figura do campo de trigo “ruivo”, ambas imagens são acentuadas pelas cores.

Há também, neste sentido, a utilização de recursos sinestésicos. O modo de perceber as cores, atribuir a elas um sentido, sugere a ideia de expressar sentimentos por meio do jogo de cores. Assim, vemos um diálogo próximo com a própria noção expressionista de arte através da qual, segundo Menegazzo (1991, p.53), “[...] os expressionistas buscam a idealização de um novo mundo, não apenas através da construção de novas formas, mas através de uma visão radiográfica da miséria humana”. No poema “Vincent” esta proposição parece ser válida quando da presença da imagem do “fosso”, a qual representa o encontro do artista com o caótico, de modo que a desaspreção o conduz a novas possibilidades de vida. “Os girassóis frenéticos” e “os campos ruivos de trigo” “brotam” de um “fosso”, isto é, na ampliação da tensão entre as imagens vê-se a possibilidade de construir novos significados.

Podemos associar essas imagens com a própria criação poética, vista como um ato bastante íntimo que cria outras possibilidades. A este respeito, João Alexandre Barbosa, no prefácio de *Geografia íntima do deserto*, fala de um deserto que carrega, em suas reverberações sintáticas e semânticas, “uma poesia íntima, mas do deserto, e não do eu da poeta como subjetividade que venha se encarnar diante do leitor por uma linguagem de desafogo desabrido. Uma intimidade que vem preencher aquela velha forma do vazio [...]”. (Barbosa, 2003, p.14).

Na contemporaneidade, vemos a subjetividade atrelada ao “ser contemporâneo” conforme proposto por Giorgio Agamben (2009, p. 57). O que está em jogo, nesse sentido, pode ser resumido como a percepção e a compreensão da linguagem como elementos do fazer poético que permitem ao sujeito lograr “a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 63). Verunschik, em *Geografia íntima do deserto*, problematiza, tanto no plano existencial quanto no plano da linguagem, as figurações de um “eu”. Sobre esta proposta, Goiandira Camargo (2011) afirma que a escritora, em sua poesia, “apresenta

uma enunciação lírica que expande o lirismo para fora do espaço da subjetividade, buscando nas coisas e objetos uma reconstituição de algum sentimento lírico” (Camargo, 2011, p. 3), ou seja, há uma projeção da subjetividade nos espaços e nas coisas.

Temos, dessa forma, a criação de um cenário subjetivo projetado através das imagens propostas que multidimensionam a relação do leitor com o percurso lírico articulado pela poeta. Em sua obra, Verunschck, ao apresentar a configuração da poética do iconotexto e moldar em sua composição uma subjetividade bastante marcante, dialoga com a tradição da lírica moderna, sobretudo pela plurissignificação entre texto e imagem.

Sua escrita revela, ainda, outro lado dessa subjetividade que apreende seu tempo: a interioridade projetada. Se, por um lado, a subjetividade está marcada por um tempo ligado a tradição, por outro, essa interioridade projetada está marcada pela atemporalidade da linguagem poética. Como bem observou João Alexandre Barbosa, os limites em que percorre a poética de Verunschck se dão pela experiência singular de fazer poesia, marcada pelas reverberações léxicas, sintáticas e sonoras, que a fazem uma obra íntima do leitor. Logo, quando Verunschck se detém no trato entre a relação texto-imagem, constrói imagens metafóricas para ampliar a tensão da linguagem poética.

Verunschck, a partir destas descrições picturais cria outras imagens que fogem das telas de Van Gogh. Não se trata aqui apenas de uma descrição, mas, sim, de convocar imagens poéticas que estão no âmbito do visível. Por meio das referências pictóricas como os girassóis e os campos de trigos, o entretecer do texto convoca estas imagens que apresentam traços da picturalidade.

Ao associarmos o poema ao âmbito das representações, podemos rememorar Costa Lima quando afirma: “não representamos porque queremos e quando queremos, mas o fazemos como maneira de nos tornarmos *visíveis* e ter o outro como *visível*” (Costa Lima, 1981, p. 222). Assim se fecha o elo entre o círculo que criamos: Verunschck ressignifica a obra de Van Gogh ao convocá-la por meio do procedimento do iconotexto. A autora se vale de um procedimento que provoca uma alteração no modo de leitura e cria um novo sentido, amplia e ressignifica os sentidos do poema, provocando um aumento na tensão entre linguagem e tempo.

No poema “Vincent”, notamos que a primeira indicação surge da referência a um artista que se destacou por seus quadros. Já no poema “Subverso” não há uma indicação explícita desta relação, por isso, cabe ao leitor atentar aos efeitos de enquadramento que marcará “a abertura de um novo [...] iconotexto em unidade” (Louvel, 2006, p.205). Vamos transcrever o poema na íntegra para a nossa análise:

Subverso

A sala não percebe
o navio que se agita
numa dança de touro furioso.

Da cerca em que está,
cega sua luz de solvente e óleo.
Sua raiva desarruma móveis,
pessoas, pequenos objetos
dos altares domésticos.

Foge da moldura
rompendo paredes
sua quilha afiada.
Traz na língua
o mar desgarrado e trôpego
ruminando algas corais cemitérios
marinhos e outros afetos ocultos.

Os mais velhos atribuem ao vento
o poder de tirar as coisas do lugar,
mas o navio arma-se,
ogiva em direção à quietude.
(Verunsch, 2003, p.35)

O poema, como se pode notar, estrutura-se em quatro estrofes. Os versos brancos permitem a construção das imagens poéticas que parecem seguir a viagem do navio inscrito no poema. Na primeira estrofe notamos a apresentação de um quadro, funcionando como um recurso já bastante presente nas artes, a estetização do cotidiano. Isso fica nítido com a figura da sala, ambiente que geralmente contém quadros que garantem a decoração de uma casa. Este é o lugar onde as pessoas são recebidas, o local de concentração que permite a contemplação destas obras.

Veja que o eu-lírico deste poema não se limita em fazer somente a descrição de um quadro que está na sala. As imagens são construídas a partir da percepção, do olhar de alguém que contempla: “um navio agitado numa dança furiosa”; esta construção mostra um olhar que atribui sentido ao que está sendo observado, é a participação de um leitor que atribui sentidos.

A imagem do quadro vai sendo construída gradativamente à medida que suas características vão sendo apresentadas. Na segunda estrofe percebemos as seguintes indicações: “cerca”, “luz”, “solvente” e “óleo”. Estas são amostras do referencial pictórico presente no poema: a “cerca” equivale a uma moldura (que será confirmada na estrofe seguinte); a “luz de solvente” constrói a imagem das cores que este quadro representa; pintada a “óleo”, material bastante utilizado pelos pintores; tem-se, assim, a concretização da tela poética.

Esta cadência de ir apresentando as características de um quadro gradativamente sugere o próprio ato de pintar, sendo representado pelo ato de poetar. Aqui convocamos a ideia do iconotexto, pois por meio de um texto notamos a presença de um segundo, o quadro pintado. Esta é uma característica que mostra uma das vantagens do iconotexto, segundo Louvel (2006, p. 210): “a descrição pictural parece apreciar este destaque em relação à narrativa primeira, para se constituir em unidade quase autônoma, inserida no interior de uma narração de maior expansão”. Parece-nos um recurso presente neste poema de Verunsch, uma tela sendo pintada pela escrita dos versos.

A partir desta referência, voltamos o olhar ao título do poema, pois agora parece se revelar para nós alguns significados. “Subverso” tanto pode significar a subversão da linguagem poética para a descrição pictural, como pode ser dividido em (sub) = “em baixo” (verso). Com isso temos a indicação de algo que está camuflado por entre a composição destes versos, sob o poema esconde-se a tela que está por emergir. Ao longo do poema o leitor vai descortinando os versos até descobrir o quadro que se entretetece surgindo como um iconotexto, reforçado pelo verso “Traz na língua”, ou seja, está “subverso” à poesia.

Na sequência do poema é possível notar toda a atmosfera que se apresenta em torno deste quadro. Quando o eu-lírico observador revela que este quadro “foge da moldura”, notamos um recurso presente no poema. O quadro que está sendo pintado foge ao poema, constatando o que Louvel defende quanto à descrição pictural: a poética do iconotexto rompe com a noção significante/significado assinalando uma relação “significante/significante/significado” (Louvel, 2006, p.193).

O eu-lírico observador nota os efeitos de um quadro modificando um ambiente do cotidiano, ao passo que o leitor do poema de Verunsch, ao seguir o olhar atento do eu-lírico, percebe a pintura de um outro significante pela linguagem poética. São estes

“afetos ocultos” que o eu-lírico mostra em relação ao navio furioso que se agita numa sala silenciosa.

Tomando como base a poética do iconotexto, de Liliane Louvel, bem como as discussões que vêm sendo engendradas sobre a subjetivação da imagem a partir dos pensadores da chamada “virada icônica”, analisamos dois poemas da obra *Geografia íntima do deserto* a fim de mostrar como são construídas imagens por meio da relação entre poesia e pintura. No primeiro poema, há o referencial pictórico sendo indicado pelo pintor Van Gogh e a construção do poema se vale da reconstrução das obras do pintor como recurso poético para a criação de suas imagens. Já no segundo poema, o leitor nota, por meio de um ato metalinguístico, a construção de um quadro poético.

Ao propor estas leituras entrecruzadas acreditamos que, para além de uma mera descrição de elementos pictóricos, há o aprofundamento de sentidos por que passam os poemas aqui apresentados. Dentre as várias possibilidades, é certo que os componentes dos poemas atuam como índices de picturalidade que convocam o visível junto aos textos, o que impede o leitor de realizar uma leitura direta, mesmo nos momentos mais descritivos e referenciais, pois o fato de se tratar de sistemas de signos diversos, com materialidade própria.

Caberia dizer que se trata de uma leitura na qual o entrecruzamento de saberes que advém das obras citadas e construídas pelos poemas reúne, num único momento, a imagem, produzida pelo iconotexto, e a representação do espaço recriado no espaço do poema. A poeta age, como no caso de Micheline Verunschik, como um tradutor cujo resultado é fruto de uma interpretação (Clüver, 2006, p.117). Quem diz interpretar, diz constituir um sentido para compreender.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo?* (trad. Vinícius N. Honesko). Chapecó: Argos.
- Barbosa, J. A. (2003). Pomar às avessas. In Verunschik, M. *Geografia íntima do deserto* (pp. 10-19). São Paulo: Landy Editora.
- Boehm, G. (2015). Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In Alloa, E. (org.), *Pensar a Imagem* (pp. 23-38). Belo Horizonte: Autêntica.
- Camargo, Goiandira F. O. (2013). Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. In *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada: Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR – Curitiba, 18 a 22 de julho. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1196-1.pdf>> ,
- Clüver, C. (2006). Da transposição semiótica. In Arbex, M., *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG.
- Costa Lima, L. (1981). *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: F. Alves.
- _____ (2003). *Mímesis e Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra. [2ª ed.]
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha* (trad. Paulo Neves). São Paulo: Editora 34.
- Horácio. (2005). *Arte poética* (trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix.

- Lessing, G. L. (2005). Laoconte. In Lichtestein, J. (Org.), *A pintura – textos essenciais. O paralelo entre as artes. Vol. 7*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Louvel, L. (2006). A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In Arbex, M. (Org.), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (pp. 191-220). Belo Horizonte: UFMG.
- Melo Neto, J.C. (2007). *Psicologia da composição*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Menegazzo, M.A. (1991). *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: UFMS.
- _____. (2004). *A poética do recorte: Estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: UFMS.
- _____. (2013). Entretecimentos – literatura e artes visuais. *FronteiraZ*, 1(10), 3-16.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- _____. (2015). O que as imagens realmente querem?. In Alloa, E. (org.), *Pensar a Imagem* (pp. 165-190). Belo Horizonte: Autêntica.
- Nancy, J.L. (2015). Imagem, Mímesis & Méthexis. In Alloa, E. (org.), *Pensar a Imagem* (pp. 55-76). Belo Horizonte: Autêntica.
- Ribeiro, A.E. (2016). *Textos multimodais*. São Paulo: Parábola.
- Santaella, L. e Nöth, W. (2015). *Imagem: congnição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Verunschck, M. (2003). *Geografia íntima do deserto*. São Paulo: Landy Editora.