

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### TRÓIADES, DE GUILHERME GONTIJO FLORES: ICONOTEXTO E POEMA MIXMÍDIA

Sandro Adriano da Silva<sup>1</sup> (UFSC/Unespar)  
e Maurício César Menon<sup>2</sup> (UTFPR)

RESUMO: O artigo analisa a relação intermediária entre poesia e fotografia na obra *Tróíades*, que integra a reunião *Todos os nomes que talvez tivéssemos* (2020), segundo livro de Guilherme Gontijo Flores, tendo surgido, primeiramente, na forma denominada pelo autor de *site-instalação* (Flores 2020), com título homônimo e acessível pelo endereço: <https://www.troiades.com.br>. O site compõe-se de 25 fotografias selecionadas do *Wikicommons*, recortadas e manipuladas pelo poeta (Flores 2020: n.p), precedendo o mesmo número de um gênero definido por Flores de poema-site. Dessa forma, objetivava-se interrogar se e em que medida as fotografias selecionadas, manipuladas e dispostas na obra de Gontijo Flores podem constituir uma poesia midiática, nos termos de Clüver (2012: 161) e/ou um poema mixmídia, compreendido a partir de um outro conceito produtivo: o iconotexto, proposto por Louvel (2006). Intenta-se, também, apresentar a presença de referências intermediárias que enformam, primeiramente, a materialidade e a singularização de cada mídia (Rajewsky 2012: 25; 24), bem como seu processo de materialidade do produto mixmídia em dois poemas da referida obra, com vistas a constituir um gênero poético que questiona ao mesmo tempo em que reivindica novos operadores de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; intermedialidade; Guilherme Gontijo Flores; *Tróíades*.

### TRÓIADES, BY GUILHERME GONTIJO FLORES: ICONOTEXT AND MIXED-MEDIA POEM

ABSTRACT: This article examines the intermedia relationship between poetry and photography in the composition *Tróíades*, which is part of the collection *All the Names We Might Have* (2020) by the poet and critic Gontijo Flores. *Tróíades* first appeared as a site-installation (Flores 2020), accessible at <https://www.troiades.com.br>, and is composed of 25 photographs selected from *Wikicommons* that were cut out and manipulated by the poet. These photographs precede an equal number of poems, which Flores defines as poem-site. The article aims to explore whether and to what extent the selected photographs, manipulated and arranged by Flores, can constitute a mediatic poetry, as defined by Clüver (2012: 161), and/or a mixmedia poem, as understood by the concept of the iconotext proposed by Louvel (2006). Additionally, the article seeks to highlight the presence of intermedia references

<sup>1</sup> [profsandrounespar@gmail.com](mailto:profsandrounespar@gmail.com) - <https://orcid.org/0000-0003-1567-1563>

<sup>2</sup> [mauriciomenon983@gmail.com](mailto:mauriciomenon983@gmail.com) - <https://orcid.org/0000-0002-1174-4027>



that shape the materiality and singularization of each medium (Rajewksy 2012: 25; 24) as well as the process materiality of the mixmedia product in two poems within *Tróíades*. The goal of this analysis is to contribute to the formation of a poetic genre that challenges traditional readings while also providing new reading perspectives.

KEYWORDS: Brazilian poetry; intermediality; Guilherme Gontijo Flores; *Tróíades*.

Recebido em 30 de novembro de 2022. Aprovado em 25 de abril de 2023.

## INTRODUÇÃO

O que ensejou o presente texto foi o encontro, sob a forma de tradução intermediária, entre poesia e fotografia na obra *Tróíades*, de Guilherme Gontijo Flores, publicado em 2014, com o título *Tróíades – remix para o próximo milênio*, e que integra a reunião *Todos os nomes que talvez tivéssemos* (2020). Trata-se do segundo livro do poeta e crítico, tendo surgido, primeiramente, na forma do que Flores (2020: n.p) denomina de “poema-site” – com título homônimo e acessível pelo endereço: <https://www.troiades.com.br>. No site bilíngue (português/inglês), é possível navegar entre 25 fotografias, que, como informa o poeta, foram selecionadas do *Wikicommons*, recortas e manipuladas (Flores 2020: n.p), e que precedem o mesmo número de poemas; além disso, logo abaixo da galeria de imagens, um *link* aciona o áudio da música *Genocide*, da *Symphonic Holocaust*, com a composição de Maurizio Bianchi, “formando um todo no qual a autoria, assim como ocorria entre os poetas antigos, é diluída” (Maciel 2020: n.p), o que garante “modos de engajamento” para uma experiência imersiva, auditiva e visual (Hutcheon 2013: 47-48), própria à tradução intermediária (Clüver 2006), por acionar diferentes sentidos perceptivos.

Não se propõe aqui uma discussão em torno da possibilidade de tradução intermediária entre as configurações do site e o livro físico, que, de resto, poderia fomentar uma reflexão em torno de conceitos como *suporte*, aproximações combinatórias de *layout*, da própria lógica do ciberespaço e sua dimensão fractalista, entre outras marcas do hipertexto. Menos ambicioso, este texto esboça uma perspectiva da convergência no livro – e na obra – da imagem fotográfica, tomada como texto imagético, e do poema, que promove um campo plural e multiexpressivo da tradução intermediária, com vistas a resultar em um *poema mixmídia*.

## 1 COMPOSIÇÃO DE TRÓIADES

Em uma apresentação metapoética, o próprio autor de *Tróíades* (2014) toma o livro como:

nascido do poema-site é inteiro colado entre vozes dos derrotados, ainda que possam surgir pela voz dos vencedores, misturada e em parte indissociada

dos vencedores, como possibilidade da história. quando o derrotado fala, quem fala por ele, quem fala nele, quem poderia de fato ocupar esse lugar? cada encontro dos recortes fragmentários sugere discurso, não voz clara, não um *de quem*, ou um *para quem* – nem só dicotomia entre algoz e vítima, mas ainda assim como um monumento ao massacre interminado da história: de Troia, arquétipo dos derrotados, até Canudos, essa espécie de mãe das favelas contemporâneas, onde os derrotados permanecem ao longo de seus dias; da escravidão imemorial e ubíqua ao índio ainda silenciado em nosso discurso, os nomes não terminariam, talvez sem um *tikkum* possível para os retalhos da dor. (Flores 2020: 190)

O autor também informa os complexos processos de natureza intertextual, parafástica, carnavalizante, entre outros recursos, por meio dos quais os poemas surgiram, posto que “foram recortados, traduzidos livremente e remanejados e remontados a partir de três tragédias antigas: *Hécuba*, de Eurípedes (424 a.C.); *Troíades*, de Eurípedes (415. a.C.); *Troades*, de Sêneca (c. 54-64 d.C.); e do aforismo de “Über den Begriff der Gescichte” (1940), de Walter Benjamin” (Flores 2020: 191).

Importante e pertinente à economia da obra também é a *dedicatória terminal* (Genette 2009: 117), matizada de uma expressiva carga lírica conjugada com metáforas denotacionais e um inventário de referências históricas:

nos 3200 anos do incêndio de Troia;  
2160 anos da aniquilação de Cartago;  
805 anos do cerco de Béziers;  
522 anos de extermínio indígena nas Américas  
369 anos da carnagem de Yangzhou;  
117 anos da guerra de Canudos;  
99 anos do genocídio armênio;  
82 anos da grande fome da Ucrânia;  
76 anos do estupro de Nanquim;  
74 anos da fundação de Auschwitz-Birkenau;  
69 anos de Hiroshima & Nakasaki  
32 anos do massacre de Hama;  
20 anos de genocídio em Ruanda;  
11 anos de conflito em Darfur;  
o tempo indeterminado da escravização do homem pelo homem. (Flores 2020: 19)

As notas paratextuais, que de resto podem ser lidas como índices ou protocolos de leitura, endossam também a concepção de poesia como “gesto entre língua e imagem” (Flores 2019: 3), defendida pelo poeta; dessa forma, uma das conotações possíveis do poema, em seu “gesto insurrecional” (Flores 2019: 11), aponta para uma linguagem de revolta e uma nova visão do mundo: “O que se abre na revolta do poema é afinal a partilha da língua como fissura, [...] por meio de reagenciamento de

sintaxe, imagem e léxico, [...] agora recusada e incorporada – ou seja, reinventada – num só gesto” (Flores 2019: 13-14).

Elemento a ser destacado, mesmo que de relance, é o projeto gráfico-visual do livro tomado em seu todo, preparado pela também poeta Jussara Salazar. Todo o miolo do livro é preto, destacando em fonte branca os poemas; o fólho (paginação) não apresenta numeração, embora seja computado, na edição reunião Todos os nomes que talvez tivéssemos (2020). Tais configurações da materialidade podem ser tomadas em seu papel indiciador do percurso criativo, resultando na tradutibilidade de artefatos artísticos complexos e mixidiáticos, que se valem da materialidade da comunicação (Gumbrecht 1993), uma vez que, como atos comunicacionais, são efetivados a partir de condições de seus suportes materiais.

## 2 DOCUMENTO DE PROCESSO: A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Antes de entrarmos propriamente na relação intermediária que se estabelece entre fotografia e poesia em *Tróíades*, é relevante considerar a primeira em sua condição de *documento de processo*. O conceito é oriundo da Crítica Genética e aponta para a concepção de que, independentemente de sua materialidade, um documento de processo refere-se sempre a uma ideia de registro e de combinação com a ideia veiculada por ele. Os documentos de processo constituem, portanto, “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que age como índices do processo criativo” (Salles 2013: 26). Basicamente, tais documentos desempenham dois importantes papéis no interior do gesto criador: *armazenamento* e *experimentação*, conforme propõe Salles (2013: 27).

Em relação ao armazenamento, afirma Salles (2013), o artista dispõe, encontra e se vale, cada vez mais, de diferentes meios de armazenar informações que atuam como subsídios na concretização processual da obra, funcionando como fontes geradoras de sentido. Especialmente no caso da fotografia, Kossoy afirma que seu valor enquanto “instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística” (1989: 14), constrói e sedimenta uma memória visual e diferentes regimes de visualidade. A fotografia desperta afetos, cria e nutre ideologias, fornecendo um testemunho visual e material de fatos históricos (Kossoy 1989: 15). O registro visual de natureza fotográfica documenta também a postura ideológica e estética do fotógrafo diante da realidade, que se materializa na composição da imagem fotográfica. Mas, se toda fotografia compõe um rastro do passado, posto que constitui um “artefato que contém em si um quadro determinado da realidade registrado fotograficamente” (Kossoy 1989: 29), por outro lado, o registro visual nele contido elabora um inventário acerca daquele fragmento preciso de espaço/tempo retratado. Kossoy (1989: 30) apresenta um esquema metodológico da fotografia, que pode lançar luz à compreensão de sua natureza como documento de processo.

Em suma, o conteúdo das imagens fotográficas opera a partir de um “binômio indivisível” (Kossoy 1989: 33), a saber: o *testemunho* e a *criação*. Embora Kossoy (es- tranhamente) não baseie suas reflexões na ampla discussão que Walter Benjamin realiza sobre a fotografia, é incontornável, ao menos, mencionarmos o fato de o fi- lósofo alemão ocupar-se da fotografia como uma das manifestações (e instrumen- tos) importantes no contexto de uma Europa assolada pelo surgimento dos regimes totalitários, da ascensão do fascismo e nazismo, bem como da revolução capitalista e das duas Guerras, e o *status* da técnica fotográfica na arte e na interpretação da realidade. Benjamin (2014) mostra como a era das imagens reproduzidas e reprodu- tíveis traz em si uma ideia de abalo do testemunho histórico de seu tempo. Em *Tróia- des*, as imagens assumem essa dimensão benjaminiana e acrescentam uma noção de continuidade, como propõe Berger, uma vez que ela “isola, preserva e apresenta um momento tirado de um *continuum*” (2017: 39).

Do ponto de vista da *experimentação* que resulta dos documentos de processo, Salles entende que esta noção aponta para um registro que deixa “transparecer a natureza indutiva da criação”, posto que “a experimentação é comum, as singulari- dades surgem nos princípios que direcionam as opções” (2013: 27). Nessa perspectiva de uma estética da produção, o processo envolve seleções, apropriações e combina- ções, gerando transformações múltiplas e traduções. (Salles 2013: 35). Esse campo de experimentações se amplia na relação com o texto poético em *Tróíades*, com o qual elabora uma *poética visual*. Tomamos essa concepção de Dencker (2012), segundo o qual,

a poética visual é a relação instável entre arte visual e literatura; entre imagem e texto; entre elementos figurativos e semânticos. Há uma conexão entre diferentes formas de arte no espaço intermediático, capaz de produzir uma reação sensorial a qualquer tipo de comunicação vinda do meio ambiente, reservatório de importantes recursos de colagem, de arte conceitual, de arte concreta, que servem a diferentes tipos de realismo que provocam a imaginação. (2012: 145)

Que a *imagem fotográfica* possa ser tomada como *mídia de representação*, como propõe Elleström (ano), quando a relação apresenta uma natureza icônica, preferi- mos interrogar se e em que medida as fotografias selecionadas, manipuladas e dis- postas na obra de Gontijo Flores, podem configurar um *poema mixmídia*, para além de uma questão de iconicidade ilustrativa. Antes, porém, de descrever as relações imagem fotográfica e texto verbal em *Tróíades*, é pertinente passar em revista alguns pontos de contato entre poesia e fotografia, para, enfim, chegarmos à noção que julgamos mais importante desse resultado, o *iconotexto*.

### 3 POESIA, FOTOGRAFIA E O ICONOTEXTO

Desde a máxima de Horácio (65-8 AEC), em sua obra de poética, *Carta aos Pisões*, segundo a qual *ut pictura poesis* – “poesia é como pintura” (2005: 65), os estudos de poética comparada, semiótica, semiologia, interartes e, mais recentemente, os estudos de intermidialidade, levantam questões conceituais e históricas, ao mesmo tempo em que elaboram operadores de leitura que descrevem e problematizam o estatuto da imagem fotográfica e sua relação com o texto literário, ao ponto de esse último ser considerado *aberto*, em termos de sentido semiológico. Já no início dos anos 1960, Umberto Eco propunha, a partir de uma perspectiva semiológica, e como resposta ao estruturalismo ortodoxo dominante nos estudos literários, um modelo teórico capaz de orientar uma complexa e intrincada rede de relações entre as estéticas contemporâneas, responsável pela constituição de graus de ambiguidade e pluralidade de sentidos, ao considerar forma e conteúdo em uma relação dialética, logrando obter o máximo de intervenção do espectador/leitor frente ao que ele designava de *obra aberta*: “uma noção já adotada por muitas estéticas contemporâneas: a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Esta condição constitui a característica de toda obra de arte aberta” (1991: 22).

Eco entende essas intersecções artísticas sempre tuteladas por contextos objetivos de produção, da tradição estilística, da ideologia, das influências e sobretudo a partir do conceito de interpretação, que estabelecem os processos formais e dialéticos do “modelo da obra aberta” (1991: 26). Dessa forma, uma primeira e possível relação entre imagem fotográfica e palavra na obra *Tróíades* seria possível, pois “as mídias envolvidas nos textos intermídias (por exemplo, muitos logotipos e grafites, poesia concreta e holográfica) são fundidas, não estando separadas por nenhuma fronteira” (Clüver 2012: 162). Discutindo o estatuto da poesia visual mais em termos estéticos e interartísticos, Dencker propõe que a forma:

É intermediática e interdisciplinar; quer dizer, não se limita a uma área artística definida, como a literatura, a arte visual, o cinema, a fotografia, os computadores, e assim por diante. Encontra-se em todas as artes e, também, em todas as mídias. [...] A poesia visual introduz novas formas de sensação através de um jogo calculado, um experimento que se opõe à tradição; logo, seu projeto artístico se desenvolve através da experiência. É também um reflexo e uma resposta ao desdobramento do panorama midiático, ou a um movimento especificamente forte e recíproco de polinização e interpenetração das artes, que testemunhamos no século XX (2012: 144-145; 146).

As perspectivas de Clüver (2012) e Dencker (2012) podem ser melhor compreendidas e demonstradas na composição intermediática entre imagem fotográfica e o texto poético, a partir do conceito de *iconotexto*, como propõe Louvel:

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. [...] O estatuto dialógico do iconotexto, situado entre imagem e texto, [...] trata [...] de um pensamento por “analogia”, que se recorreu a uma metáfora, mostrando o transporte de sentido de um receptáculo a outro. [...] Acrescentaremos aqui uma diferença suplementar, a que existe entre dois modos de representação, duas mediações, e não apenas entre representação e a coisa. O iconotexto não estaria mais em uma situação de ancoragem com o real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade. [...] Em síntese, trata-se de identificar o que está em jogo na inserção da imagem no texto. (2006: 218; 192; 193, grifos do autor).

Louvel concebe por convocação da imagem visual num texto como a referência, em suma, a recursos como intertextualidade, colagem, écfrase, entre outros elementos picturais que se localizam numa dimensão subterrânea no texto – a “picturalidade” (2006: 198). Embora remeta especialmente à pintura, Louvel afirma tomar o termo em sentido amplo, aplicado à possibilidade polissêmica do conceito de imagem. *Picturalidade* designaria a nova situação que a imagem atinge o texto a partir do que a teórica chama de *translação pictural*, ou seja, “efetua-se a passagem de um significante (pictural) a um outro significante (linguístico) de natureza diferente” (Louvel 2006: 196).

Ao tratar do sentido produzido pelo iconotexto, Louvel apresenta o que seriam “seus diferentes valores: *estrutural*, *gerador de narrativa* ou *programático*, *proléptico* ou *analéptico*, *metapictural* ou *mnemopictural*” (2006: 212, grifos nossos). Embora a autora não forneça mais explicações conceituais, e poderíamos conjecturar que tais valores sejam possibilitados por protocolos de leitura, posto que “a arte intermidiática tem a função de romper com as formas habituais de percepção” (Schröter 2020: 97). Alguns aspectos que pudessem melhor definir e verificar tais valores, a partir de algumas proposições de Rajewsky (2012). Dessa forma, o valor *estrutural* remeteria ao conjunto de *referências intermidiáticas* que enformam, primeiramente, a materialidade e a singularização de cada mídia (Rajewsky 2012: 24-25) e, em seguida, a materialidade do produto *mixmídia*. O conceito de *mixmídia* aqui aplicado remete à distinção entre subcategorias individuais de intermedialidade, propostas por Rajewsky, no interior das quais comparece uma:

combinação de mídias [...]; A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. (2012: 24)

O valor *programático* poderia ser tomado em termos processuais e de sistematização das mídias em diferentes circuitos de mobilidade, como no caso de banco de imagens e as implicações decorrentes de sua manipulação. Dessa forma, esse valor estaria a serviço da “intermidialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias [...] de diferentes formas [...] de articulação [que] pode levar à formação de gêneros de arte ou de mídias novos e independentes, em que a estrutura plurimidiática do gênero se torna sua especificidade” (Rajewsky: 2012: 24; 25).

A mobilidade seria rentável especialmente para considerar, no caso específico da mídia fotográfica, aspectos do ciclo informacional do material fotográfico, que contempla, segundo Nöth e Santaella diferentes etapas processuais, tais como:

- (1.1.) o fotógrafo como agente, quer dizer, os traços específicos que caracterizariam esse agente como essencialmente diferente de um pintor, de um cineasta etc.;
- (1.2.) o fotógrafo, a máquina e o mundo, isto é, o ato ou gesto fotográfico, a fenomenologia desse ato;
- (1.3.) a máquina como meio;
- (1.4.) a fotografia em si, o ato revelado;
- (1.5.) a relação da foto com o referente;
- (1.6.) a distribuição fotográfica;
- (1.7.) a recepção da fotografia. (2001: 115)

Em suma, esse processo incidiria especialmente sobre etapas que mais de perto interessariam à relação intermediária imagem fotográfica e o texto verbal, como a edição, seleção, aquisição, processamento técnico, armazenagem, disseminação, recuperação e a utilização da informação. Além dessa dimensão puramente técnica, a ideia de mobilidade poderia assumir diferentes perspectivas e valores, especialmente em tempos de “viralização” de imagens valoradas e manipuladas intencionalmente, com vistas a disseminar conteúdos e sentidos ideológicos no ciberespaço, já apontada por Walter Mitchel (1992) como perda da “garantia de verdade visual das imagens” (Stam 2003: 350).

Os valores *proléptico* ou *analéptico* atuariam a funcionalidade de uma *sintaxe visual*, que organizaria a disposição da imagem fotográfica, considerando se ela precede ou sucede ao texto verbal. No caso específico de *Tróíades*, a sintaxe visual apresenta-se sempre na forma *proléptica*, como vemos na Figura 1. O primeiro iconotexto e/ou o primeiro *poema miximídia* da obra de Flores é resultado de uma combinação de tipo *mixmídia*: a imagem fotográfica de uma escultura em alto-relevo, intitulada *Gênio do luto* e o *poema* (verbal) com o título *Umbral*:



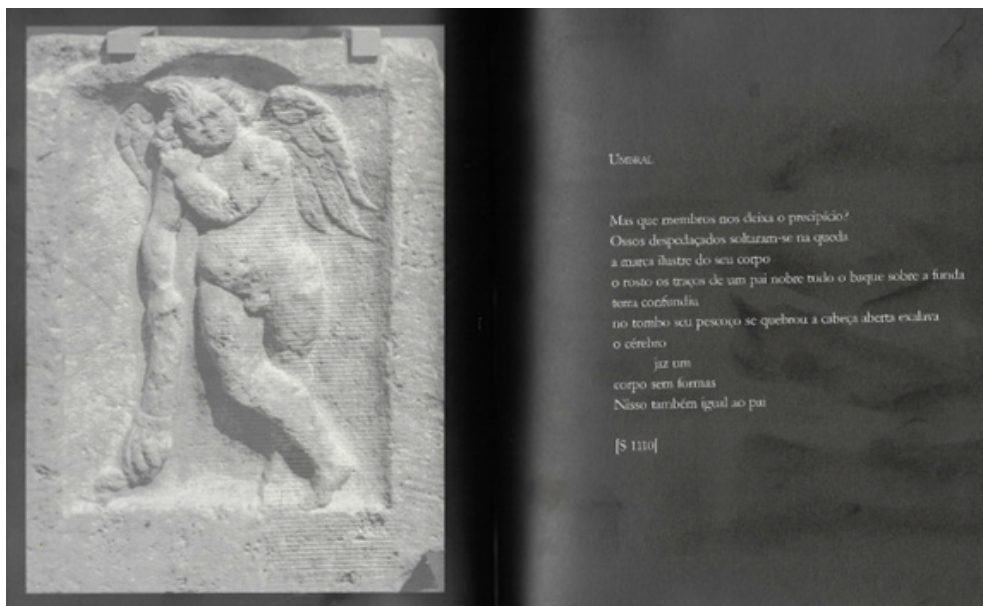


Figura 1 – *Umbral* (Flores 2020: n. p.)

Em nota paratextual, ao final do livro, o autor informa que a fotografia se refere a “imagem do século II d.C., por anônimo” (Flores 2020: n.p). Dessa forma, a disposição da imagem fotográfica em termos prolépticos/analépticos assume um caráter de valoração também nas classificações de Hoek acerca das formas de relação entre imagem fotográfica e texto poético e sua transposição intersemiótica, especialmente no que o autor designa de *poesia pictural* (2006: 167). Considerando a *situação de comunicação*, o teórico afirma que a produção e a recepção de uma obra, em termos de transposição, observam dois critérios processuais: a *sucessividade* e *simultaneidade*, gerando efeitos de sentido:

A sucessividade (texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto) caracteriza a perspectiva da produção; a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto) determina a perspectiva própria à recepção. (Hoek 2006: 168)

Ainda, Hoek entende que a distinção entre as duas perspectivas – poderíamos considerar como *gestos midiáticos*, levando-se em conta a manipulação das mídias (imagem fotográfica e texto verbal) – importa na medida em que “a escolha em favor de uma ou de outra, como ponto de partida para uma classificação das relações texto/imagem, resulta em uma categorização essencialmente diferente” (2006: 169). No gesto midiático da produção, a imagem e o texto obedecem ao critério de sucessividade, como no caso da *ilustração*, quando é a “imagem que explica um texto-pré-existente” (Hoek 2006: 169). Já no processo de recepção – de que *Tróíades* é exemplo -, a imagem e a palavra são apresentadas de forma simultânea, “quando discurso visual e discurso verbal são combinados – como no discurso misto [...] – ou

imediatamente justapostos”, como aponta Hoek (2006: 169-170). O crítico interpreta as relações entre imagem e texto poético como dialógicas, uma vez que “passam sempre pela consciência de um sujeito-receptor responsável por sua aproximação” (Hoek 2006: 170).

Hoek (2006: 139) propõe que haja, em alguns casos, uma relação de correferencialidade entre texto/imagem, como no caso da *écfrase*, em que se visa “transpor (poetizar) uma imagem pela escrita, atualizar um sentido pictural nos textos: *ekphrasis*, transposição de arte” (Hoek 2006: 172). Dessa forma, elementos de iconicidade ou do *signo icônico*, que, na perspectiva de Eco, “parece reproduzir algumas das propriedades do objeto representado” (2013: 112), resultariam em uma *translação pictural*, nos termos de Louvel (2006). A título de exemplificação, a figura 2, na perspectiva da sucessividade, indica como o elemento da imagem (fotografia da escultura *Gênio do luto*) é descrito em termos de um *tema pictural* (Hoek 2006: 176), através de um campo léxico-semântico de visualidade do poema verbal, já considerado em sua composição hipertextual: *Umbral, membros, precipício, ossos, queda, corpo, rosto, traços, pai, tombo, pescoço, cabeça, forma*. No limite, a *écfrase* aproveitaria a conotação cultural do referente imagético, no caso, a semântica do luto e da violência (Chevalier & Gheerbrant 2012: 468). O recurso do paratexto ao final do livro, informando o título e a procedência da referida imagem, poderia sugerir que a conotação produzida pela *écfrase* só lograria êxito em termos de apropriação e ressignificação recíprocas numa relação de dependência de referencialidade. A legenda “[S1110]” indica tratar-se de elemento intertextual referente aos versos obra *As troianas*, de Sêneca (1997), conforme nota ao final do livro.

Outro aspecto a ser considerado na relação imagem (*Gênio do luto*)/poema visual, anunciado pelo título *temático* (*Umbral*), diz respeito ao seu valor posicional: ambos os elementos conotam uma *abertura* da obra cujo núcleo temático, a poética, a perspectiva e a tonalidade afetiva gravitam em torno das figurações da morte, operando uma *função estrutural* (Hoek 2006: 176). Genette (2009: 95) designa de *temáticos* os títulos que indicam o conteúdo ou tema da obra. A relação temática pode ser, claro, ambígua e aberta à interpretação, apresentando graus diferentes de metaforização. No contexto do poema, o título “Umbral” remete ao sentido de porta ou frontispício, cuja simbologia aponta para um “local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas. [...] A porta se abre sobre um mistério” (Chevalier & Gheerbrant 2012: 734).

De acordo com Hoek (2006), a interrelação imagem fotográfica e texto poético dialoga com o conceito de hipertextualidade de Genette (2006: 12), considerando a imagem como hipotexto (texto A) e o poema verbal como hipertexto (texto B), em uma relação transformativa. Em outras palavras, “[a] imagem precede o texto quando este encontra sua origem, sua razão de ser, sua referência naquela” (Hoek 2012: 171), como se pode constatar na Figura 2:

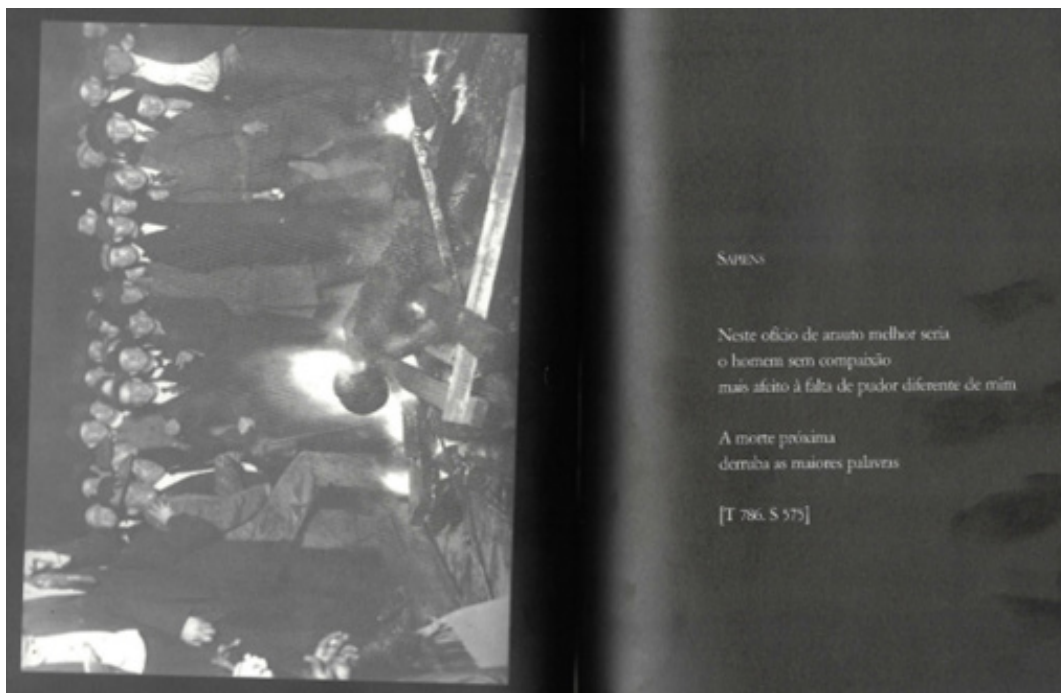


Figura 2 – (Flores 2020: n. p.)

Defendendo a relação de simultaneidade entre texto e a imagem, mesmo que não se atendo ao fato de que *imagem* também se constitui como *texto*, Hoek afirma:

Quando o texto e a imagem perdem sua auto-suficiência, eles deixam de existir independentemente e se apresentam simultaneamente em um único discurso. No interior desse discurso, a relação física entre o texto e a imagem pode ser mais ou menos estreita: o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, [...] eles podem se fundir de modo inextrincável (discurso sincrético). (2006: 179)

Dessa forma, nossa proposição aventa designar a combinação sincrética operada em *Tróíades* de *poema mixmídia*: um *gênero intermídia* que articularia diferentes formas midiáticas inseparáveis (Rajewsky 2012: 43), cujos signos (icônicos [pictural, fotografia, vídeo, halografia, escultura, arquitetura, dança] ou textuais), ainda que obedeçam a *condições de recognoscibilidade* (Eco 2013: 133) das *referências intermidiáticas* e das *estratégias de constituição de sentido* (Louvel 2012: 25), constituem o *iconotexto*. Ainda que a escrita na poesia visual seja “encarada como imagem: o texto que é normalmente instrumento de codificação linguística torna-se, aqui, objeto de um outro tipo de codificação: a icônica” (Hoek 2006: 185). Assim, o iconotexto indica uma heterogeneidade constitutiva e processual – pressupondo, portanto, “intermedialidade negociada” (Rajewsky 2012: 42). Para Hoek, essa imbricação texto imagético e texto verbal permitiria distinguir:

três traços pertinentes: a *separabilidade* (o signo visual e o signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes e se deixam isolar um em relação ao outro), a *auto-suficiência* (a coerência individual de um e de outro permanece intacta) e a *politextualidade* (muitas obras diferentes estão em jogo). (2006: 185 grifos nossos)

Constitutivas do iconotexto, a *separabilidade*, a *autossuficiência* e a *politextualidade* podem ser aferidas em cada poema mixmídia em seus aspectos decomponíveis. A título de exemplificação, proponho o que seria a composição do poema mixmídia representada esquematicamente pela Figura 3, com vistas a analisar o iconotexto.

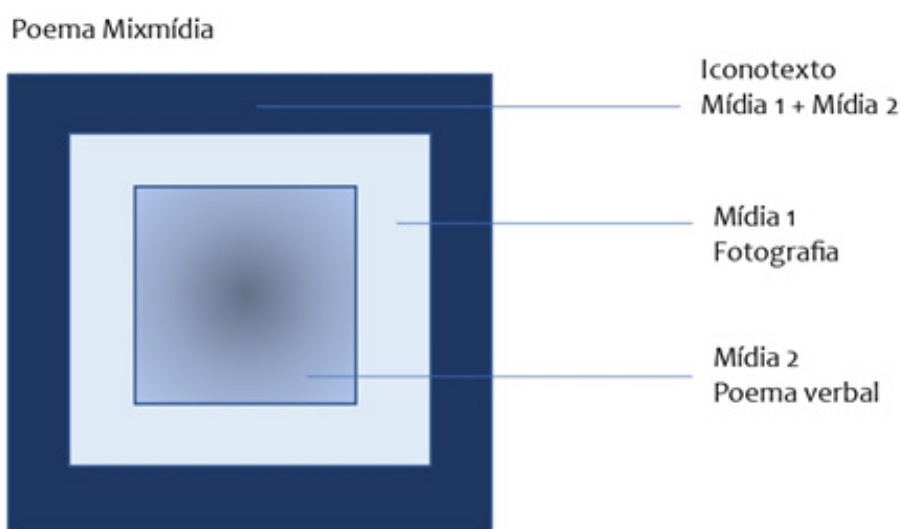


Figura 3 – Composição midiológica do poema *mixmídia*

A composição midiológica esquematiza-se da seguinte forma: a moldura maior refere-se à Mídia 1, que compõe a imagem fotográfica, catalogada na nota paratextual como *Will Brown linchado e cremado, 1919, por anônimo* (Flores 2020: n.p.). O espectro intertextual da imagem, justapondo o aspecto semiótico e discursivo, funcionaria como “estratégias concretas e apreensíveis de um texto”, como propõe Rajewsky (2012: 42). Em relação à Mídia 2, o poema verbal, intitulado *Sapiens*, tem-se, conforme indicado no elemento paratextual [T 786. S 575] (Flores 2020: n.p.), o recurso da intertextualidade com o verso 786 da obra *As troianas*, de Eurípedes (2004), e com o verso 575 da obra *As troianas*, de Sêneca (1997). O iconotexto, representado pelo quadro maior, funde o elemento imagético e o verbal, constituindo, portanto, o *poema mixmídia*.

Ao analisar a biopoesia de Eduardo Kac, Clüver afirma que as relações entre o gênero poético e as novas mídias, tanto do ponto de vista da teorização quanto da prática, “expandiriam a convenção de se considerar como ‘poesia’ todas as formas de manipulação e experimentação da mídia verbal e suas representações escritas e

auditivas [...] [bem como] as possibilidades da tecnologia midiática contemporânea” (2012: 155). Doravante, considerando-se a autossuficiência do iconotexto – condição promovida pela recepção simultânea (texto imagético/texto verbal) – a formalidade do poema mixmídia reivindicaria um complexo de categorias analíticas novas, que funcionariam como operadores pragmáticos de leitura, e que nos limites deste trabalho não nos é possível explorar.

Tais categorias poderiam gravitar em torno do esquema proposto por Pound (1991: 37-38), sobre as três dimensões da poesia, a saber: *melopeia*, *fanopeia* e *logopeia*, respectivamente, a estrutura de musicalidade, a elaboração imagística e o conteúdo intelectual do poema. Esse tripé funcional seria rentável no esquadramento de outros constituintes do poema, dentre os quais, salientamos três: 1. o primeiro diria respeito à instância enunciativa do poema mixmídia – designado na teoria do texto poético de *eu lírico/eu poético*, *subjetividade lírica*, entre outras formas. Cabe considerar que, desde o Romantismo, entre os séculos XVIII e XIX, quando pela primeira vez é formulado o conceito de uma voz que enuncia o poema (Hegel 2001), o eu lírico sofre uma acomodação poética e ideológica, indissolúvelmente ligada ao estrato literário, como aponta Combe (2009-2010). 2. A *estrutura estrófica* e a constituição do *verso* demandariam uma nova conceituação, a exemplo do que ocorreu com a teoria da poesia concreta e sua busca pela produção de outras formas de literariedade/poeticidade. 3. O ritmo poético, considerando a aporia na relação entre a estaticidade da imagem e a ritmicidade verbal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Intentamos uma sondagem das relações intermediárias estabelecidas entre poesia e fotografia na obra *Tróíades*, na perspectiva de um poema mixmídia. Inicialmente, tomou-se a fotografia em sua condição de documento de processo, sua materialidade no processo criador de poética visual. Considerando a perspectiva de Dencker, segundo a qual a poesia visual altera e redefine o estatuto da arte, do papel do produtor e do receptor e “desenha então novos modelos de comunicação, estética e conteúdos” (2012: 144), o poema miximídia incorpora elementos semióticos diferentes, revelados em seus códigos genéticos e em seus complexos processos de intermedialidade.

A concepção de *iconotexto* mostrou-se propositiva para entender-se como o agenciamento das imagens fotográficas nos poemas sondados contribuem para pôr em relevo outros dispositivos de picturalidade, dentre eles, a intertextualidade, a colagem, a écfrase a produção de sentidos que deles resulta, formando referências intermediárias que podem ser acionadas no ato da leitura. Dessa forma, nossa proposição se encaminhou no sentido de propor uma combinação sincrética que articularia duas formas midiáticas inseparáveis no iconotexto – poesia e fotografia, mas que apontariam, preliminarmente, para uma heterogeneidade constitutiva e processual de sua midiologia. O poema mixmídia, tomado em sua autossuficiência de iconotexto, ex-

pandiria a noção de *poesia*, conquanto resultado de manipulação e experimentação midial.

A estética de Guilherme Gontijo Flores reivindicaria, pois, a cada nova manipulação de elementos que se estruturam no iconotexto, a necessidade de formalizar conceitos a partir dos próprios poemas e imagens, bem como novas categorias analíticas e operadores de leitura capazes de interrogar as interações visual-verbal e, ao cabo, sua fenomenologia mixidiática. De resto, os dois exemplos tomados de *Tróíades* apontam para uma série de incursões mixidiáticas que podem resultar em uma investigação e alargamento dos regimes de significação, além de instigar a elaboração de novas molduras teóricas e conceituais que revigorem alguns operadores como *eu lírico/poético*, estratos do texto poético, ritmicidade, e, ao cabo, uma tipologia mais detalhada de formas poéticas e sua ontologia.

#### OBRAS CITADAS

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2014.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrandt. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CLÜVER, Claus. Arte transgênica: a biopoesia de Eduardo Kac. T. F. Nogueira Diniz & A. S. Vieira, orgs. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: Rona, 2012. 155-170.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 6, p. 11-42, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. I. M. & V. C. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

DENCKER, Klaus Peter. Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. Trad. Silvia Maria Guerra Anastácio. T. F. Nogueira Diniz & A. S. Vieira, orgs. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: Rona, 2012. 133-153.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Trad. Pérola de Carvalho. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELLESTRÖM, Lars. Adaptação no campo das transformações das mídias. Trad. Ana Cláudia Munari Domingos. A. C. M. Domingos. A. P. Klauck, & G. M. G. de Melo, orgs. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. 175-198.

EURÍPIDES. *Troianas*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Tróíades*. G. G. Flores. *Todos os nomes que talvez tivéssemos*. Curitiba: Kotter Editorial, 2020, n.p.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Tróíades remix para o próximo milênio*. Disponível em: <https://www.troiades.com.br/> Acesso em 10 ago. 2022.

FLORES, Guilherme Gontijo. *A revolta do poema*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2019/08/cad90-arevolta.pdf>

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, *Cadernos do Mestrado*, n. 5, 1993.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2001.

HOEK, Leo. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex & Fernando Sabino. M. Arbex, org. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: PPG em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. 167-189.

HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural. M. Arbex, org. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: PPG em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. 191-220.

MACIEL, Sérgio. Um daímon pantekhnikós no país de si mesmo. Guilherme Gontijo Flores. *Todos os nomes que talvez tivéssemos*. Curitiba: Kotter, 2020. 7-21.

NÖTH, Winfried & Lúcia. Santaella. A fotografia entre a morte e a eternidade. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. 115-140.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas & José Paulo Paes. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

RAJEWSKY, Irina. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. T. F. Nogueira Diniz & A. S. Vieira, orgs. *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: Rona, 2012. 15-46.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SCHRÖTER, Jen. Discursos e modelos de intermidialidade. Trad. Silvia Anastácio. C. A. P. de Figueiredo, S. R. de Oliveira & T. F. N. Diniz, orgs. *A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. 97-112.

SENECA. *As Troianas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.