

Telma Scherer (UDESC)

RESUMO

O artigo pretende discutir as relações entre palavra e imagem, apresentando uma revisão da polêmica nomeada *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), derivada de uma frase de Horácio e presente em vários momentos da história da arte ocidental. A reflexão procura compreender as relações entre palavra e imagem na contemporaneidade a partir de suas raízes mais remotas. O texto parte da leitura de uma obra da artista brasileira Marilá Dardot, de 2016, intitulada Demão. Nesse trabalho, texto e imagem se coadunam, colaborando ambos de modo equilibrado para a fruição. Ao se indagar sobre esse aspecto, o artigo procura questionar as relações entre a poesia e a pintura, discutindo o percurso histórico dos questionamentos a esse respeito em diferentes períodos, incluindo algumas manifestações da antiguidade, do renascimento, do século dezoito e do período das vanguardas.

PALAVRAS CHAVE: ARTES VISUAIS; PINTURA; POESIA; UT PICTURA POESIS

ABSTRACT

This paper aims to discuss the relations between words and images, offering a revision of an antique polemic called *ut pictura poesis* (painting is like poetry), derived from an Horace's statement which was cited in different art's history periods. The reflexion tries to understand the relations between words and images in the contemporary art's approach, beginning in its more remote roots. The text starts with a reading from an oeuvre by Marila Dardot, a Brazilian artist, which is called Demão. In this work, text and image co-exist, both collaborating in the same way to the final result. Putting these questions, the paper tries to discuss the relations between poetry and painting, bringing the historical aspects from the matter in different periods, including some antique manifestations, as well as renaissance's, eighteen century's and from the avant-garde's period.

KEY WORDS: VISUAL ARTS; PAINTING; POETRY; UT PICTURA POESIS

Tensões, contaminações e conflitos entre palavra e imagem fazem parte da história da arte desde a Antiguidade. A famosa expressão *Ut pictura poesis*, exaustivamente discutida durante o século dezoito, entre outros períodos, foi retirada de um tratado de estética do poeta romano Horácio (65aC-8aC). Essa expressão reverbera questões que já na época do autor eram bem conhecidas. Na



contemporaneidade, vivemos um ambiente propício para questionamentos sobre as intersecções, fronteiras e deslocamentos que se operam constantemente entre visualidade e linguagem verbal. A discussão desse tema adquiriu diversas feições em múltiplos momentos históricos, como procuraremos mostrar nesse artigo, e é tão viva hoje quanto nos tempos de Horácio.

Consideremos uma obra de Marilá Dardot, de 2016, intitulada Demão<sup>10</sup>. Ela se compõe de sete painéis sobre os quais são pintadas frases com tinta latex. As frases são lemas e slogans de diversos momentos históricos, que se referem a questões políticas ou manifestações populares, e são pintadas de modo a se sobreporem umas às outras, criando manchas de múltiplas camadas. O texto se decompõe pela sobreposição, gerando um outro contexto, similar àquele que vemos nas ruas quando os tapumes sofrem a ação de múltiplas intervenções sucessivas.



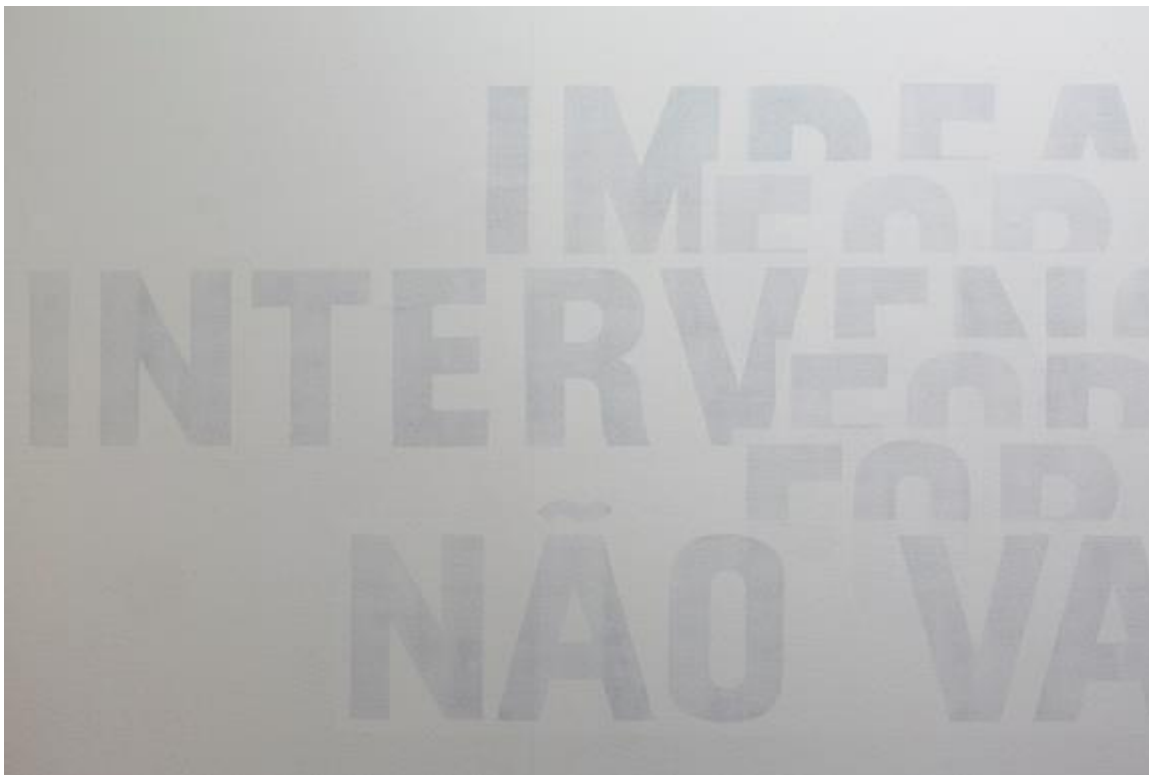
11

<sup>10</sup> Informações sobre a obra retiradas do site da artista. Disponíveis em: <http://www.mariladardot.com/images.php?id=62>, último acesso em 9 de abril de 2017.

<sup>11</sup> Fonte da imagem: <http://www.mariladardot.com/images.php?id=62###/15>.



Marilá Dardot, Demão, 2016 (detalhe da instalação composta por sete painéis)



12

Marilá Dardot, Demão, 2016 (detalhe de um painel)

Trata-se de um trabalho no qual há um diálogo explícito entre a linguagem pictórica e a verbal, e no qual ambas concorrem igualmente para a fruição. Elementos pictóricos e verbais são dispostos com o mesmo cuidado: dimensões dos painéis, escala das letras, escolha da tinta, da sobreposição, da opacidade, do valor são tão importantes quanto a escolha dos próprios lemas e slogans que compõem o trabalho. Esses fatores nos levam a questionar as nossas tradicionais definições a respeito das diferenças entre o verbal e o visual, propondo indagações que nos levam à polêmica *ut pictura poesis*.

“Poesia é como pintura” – afirmou Horácio de passagem em sua poética, um texto célebre em forma de carta,

---

<sup>12</sup> Fonte da imagem: <http://www.mariladardot.com/images.php?id=62#/#/15>.



dedicada aos Pisões, filhos de uma família nobre do império romano. A frase já fazia parte de um contexto onde ressoavam múltiplas aproximações entre essas artes, porém o restante do tratado é dedicado principalmente à poesia, e Horácio não aprofundou a sua afirmação.

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre.<sup>13</sup>

Essa passagem singela foi suficiente para que, posteriormente, a frase “*ut pictura poesis*” (poesia é como pintura) ressurgisse nos mais variados contextos, sempre a afirmar as semelhanças (ou a contestar as diferenças) entre as duas artes.

As raízes da discussão, no entanto, são muito antigas. O poeta grego Simônides de Ceos (556aC-468aC), no século quinto antes de Cristo, escrevera que a pintura é poesia muda, enquanto a poesia é pintura falante. Poeta do período arcaico, Simônides foi o responsável por criar subsídios para uma tradição de reflexão poética. Em sua afirmação, a inclinação do pêndulo parece se direcionar à poesia, tida como uma arte superior e tomada como padrão na comparação com a pintura.

Leonardo da Vinci (1452-1519), mais de dez séculos depois, retomou e inverteu a frase de Simônides de Ceos, afirmando que se a pintura é poesia muda, então a poesia é pintura cega: “A pintura é uma poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é uma pintura que se ouve e não se vê”.<sup>14</sup> Em um conjunto vasto de afirmações do *Tratado da pintura*,

---

<sup>13</sup> HORÁCIO. *Arte poética*, 361. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 65.

<sup>14</sup> “La pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede.” DA VINCI, Leonardo. *Tratado della pittura*. Liberliber: e-Text (Livro Eletrônico), 2006. Edição de Carabba Editore, 1947, p. 31, §14. Tradução minha.



Leornado discutiu a polêmica, sempre argumentando em favor da visão.

Esses posicionamentos podem ser pensados em relação aos contextos nos quais emergiram e se desenvolveram, pois são frutos de mentalidades e de formas diversas de se relacionar com as artes que contribuem positivamente para a reflexão interartística e intermediática atual. A zona entre palavra e imagem é, portanto, um espaço de múltiplos confrontos nos quais o debate escora um vasto conjunto de questões, que transcendem a análise formal e as fronteiras entre campos do saber.

A polêmica também nos leva a remontar às origens das manifestações artísticas verbais e pictóricas. Utilizar a poesia para compará-la à pintura é uma estratégia que vem como consequência da própria ancestralidade das artes da palavra e seu papel. Não é demais lembrar a importância que a poesia teve durante tempos primordiais no desenvolvimento cultural de muitos povos. A tradição ocidental o atesta através dos hinos de Homero, da *Iliada* e da *Odisseia*, textos que eram cantados em ocasiões festivas. O papel que a poesia épica e, posteriormente, a poesia trágica desempenhou na Grécia não se limitava à simples fruição estética: a poesia tinha a tarefa de educar as pessoas, manter as tradições, afirmar os valores religiosos e promover a coesão social.<sup>15</sup> Era ela o instrumento chave da manutenção da cultura. Sófocles, após escrever *Antígona*, foi condecorado chefe do exército ateniense. Havia uma relação de continuidade entre criar poesia e tomar decisões estratégicas em nome da comunidade. É dessa proeminência que deriva o apreço e a valorização dessa arte em relação às demais que podemos encontrar nas diversas contribuições que os séculos posteriores ofereceram à discussão.

---

<sup>15</sup> JAEGER, Werner. *Paideia: A formação do homem grego*. Tradução de Arthur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.



Também nas tradições dos povos orientais, africanos e americanos, a poesia desempenha, ainda hoje, esse papel crucial, principalmente nos povos de oralidade primária e mista, isto é, aqueles que não possuem nenhuma forma de escrita ou nos quais a escrita coexiste com as múltiplas formas de oralidade.<sup>16</sup> Esses povos, que não atribuem à escrita a importância que ela tem para nós, fazem da poesia o espaço de ritual e cura, de troca social, de explicação e de filosofia, bem como dos ensinamentos relativos a todos os campos do saber. Através das mitopoéticas, esses povos desempenham uma série de atividades que, na tradição ocidental europeia, foram cedendo espaço aos campos especializados do saber.<sup>17</sup> Separou-se a ciência da magia, a filosofia da poesia, a pedagogia da arte. É em decorrência desse processo que se separaram as artes e se criaram as polêmicas relativas aos "paragones"<sup>18</sup>.

Durante muitos séculos, a tradição greco-romana e suas derivadas conservaram a poesia como instrumento de múltiplas funções. Mesmo o advento e o desenvolvimento das tecnologias da escrita, do pensamento científico, filosófico e teológico não apagaram a primazia que o texto poético ostentava em termos de *status*. Essa valorização da palavra poética se conservou, em termos, durante todo o período medieval e renascentista - chegando, ainda que alterada e cada vez mais rarefeita, aos séculos dezoito e dezenove.

---

<sup>16</sup> ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Tradução de Angélica Scherp. Cidade do México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>17</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997.

<sup>18</sup> *Comparações*, em italiano. Devido ao fato de muitos dos textos clássicos da discussão se ampararem em referências italianas (a partir dos grandes mestres do Renascimento) manteve-se a expressão nessa língua, derivada do latim. A comparação foi usada como recurso chave para a discussão teórica e o conhecimento mas também para a disputa de valor.



Não se pode esquecer que foi durante o Renascimento que as artes visuais tiveram um amplo desenvolvimento, gerando-se a partir disso uma série de comparações entre as artes, que questionaram o pódio da poesia. As opiniões de Da Vinci no *Tratado da pintura* se basearam tanto na necessidade de questionar a autoridade da arte poética quanto na de afirmar os valores que a observação visual da realidade agregam ao desenvolvimento científico, além de artístico. Da Vinci criou uma série de argumentos que visam chamar a atenção para as limitações da arte poética, e vêm ao encontro do esforço de afirmar a pintura e seus dotes de interlocução com uma metodologia para o conhecimento. A observação foi a ferramenta chave para as descobertas do período. O desenho cumpriu um papel fundamental na produção desses saberes. A pintura, por outro lado, também tinha a função de afirmar a exuberância e o poderio das instituições. O contexto favorecia o seu desenvolvimento.

Foi realizado um amplo esforço para a afirmação da pintura enquanto arte maior, enquanto arte inteligente, sofisticada, e capaz de substituir a poesia em muitas de suas funções anteriormente assumidas na sociedade. Ainda que o prestígio da pintura fosse alavancado por autores como Alberti (1404-1472) e Vasari (1511-1574), as tensões entre as artes continuaram a prosperar, retornando de modo acentuado durante o período neoclássico.

A famosa questão do "paragone" tomou conta das discussões que recheavam os escritos da intelectualidade do século dezoito. O crítico alemão Ephraim Lessing (1729-1781), um dos principais autores iluministas a se debruçarem sobre a questão, criou fama com o seu *Laocoonte*, livro no qual discutiu as características da pintura e da poesia, relacionando-as com a forma como elas encarnam as



noções de tempo e de espaço<sup>19</sup>. Segundo ele, a poesia deve ser apreendida sequencialmente no tempo, enquanto a pintura tem o dom de se fazer absorver de imediato. Assim, a arte verbal ficou relacionada ao tempo, enquanto a arte plástica foi aproximada ao espaço. Esse conjunto de instrumentos teóricos auxiliou a reflexão sobre o que é próprio de cada manifestação artística. A literatura, ainda assim, continuou influenciando sobre a pintura vivamente na tradição ocidental, através da realização de pinturas desentranhadas de epopeias, mitos, episódios bíblicos, relatos históricos. As pinturas contaram histórias durante um longo período de tempo.

Uma passagem fulcral se deu apenas no século dezenove, durante os conturbados movimentos que se processaram entre artistas e sociedade. Essa alteração também desembocou nas aberturas para a ampliação das possibilidades das artes que ocorreram em consequência desses movimentos, ou seja, com a irrupção, no final do século, de uma série de estratégias inteiramente novas, acompanhadas de um pensamento sobre o processo que foi liberado dos conceitos de norma e técnica imitativa.

Com a passagem extrema que se realizou do final do século dezenove para a arte do século vinte, a questão dos paragonos e do *Ut pictura poesis* foi retomada com muita intensidade. Aguinaldo J. Gonçalves, crítico que se debruçou sobre a análise da obra de Lessing, bem como de estéticas do século vinte, comentando a posição de Wassily Kandinsky (1866-1944), afirmou:

Uma arte pode aprender da outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma, isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente. Concordando totalmente com o pensamento de Kadinsky, digo que, mais que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som,

---

<sup>19</sup> LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.





linha-sintaxe, etc.), acredito num sistema consciente de "construção", em que esses elementos são utilizados como ingredientes, mas "em relação" aos demais, próprios de cada sistema.<sup>20</sup>

O crítico trouxe à tona a utilização racional e coerente que Kandisky fez da relação entre as artes para o lançamento das bases e princípios da arte pós-figurativa. Ao criar a arte abstrata, ele passou a sentir a necessidade de refletir sobre o próprio da pintura, e fê-lo sem excetuar a participação que as contribuições de outras artes podem oferecer. Assim, ao introduzir o conceito de "ponto", ele recorreu à linguagem verbal; ao procurar descrever relações entre elementos, ele utilizou termos vindos da teoria musical<sup>21</sup>. Estudando-se a fundo uma arte, é natural chegar-se à indagação de conceitos, procedimentos e modos de ser de outras manifestações.

A antiga querela do *Ut pictura poesis* acabou por ser redimensionada nesse novo contexto, que abriu as janelas para a grande movimentação artística que acompanhou as vanguardas.

Se analisarmos as múltiplas possibilidades de interpretarmos essa famosa frase horaciana, veremos que ela dá margem tanto a uma reflexão que pontua as diferenças entre as artes (como aconteceu no período neoclássico e pós-renascentista em geral) quanto a uma que procura justamente os dados de entrelaçamento entre as linguagens. Aguinaldo Gonçalves primou por mostrar que a interpretação neoclássica adulterou e se valeu da polêmica baseada na frase para adequá-la às suas necessidades, ou seja, para conformá-la aos preceitos de uma arte imitativa amparada nos modelos clássicos.

---

<sup>20</sup> GONÇALVES, J. Aguinaldo. "Ut pictura poesis: uma questão de limites". Revista USP. Setembro, outubro, novembro de 1989, pp. 177-84, p.183.

<sup>21</sup> KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996.



Assim, uma leitura contemporânea do mesmo texto horaciano também é possível, conforme o trabalho de Marilá Dardot nos leva a pensar. De acordo com os olhos de hoje, todo esse percurso empreendido pela comparação entre poesia e pintura nos parece novamente considerável, pois já temos outros pressupostos e conseguimos dosar as circunstâncias de uma ou outra interpretação. Essas releituras da tradição não nos oferecem qualquer possibilidade de aproximação com o passado grego ou latino em si, mas com o reflexo da idade que o contempla.

O olhar contemporâneo irá pensar a polêmica *Ut pictura poesis* em sua própria chave. Se observarmos o trabalho de Marilá Dardot, chegaremos a vários aspectos que dizem respeito à arte contemporânea e influenciam a fruição; como, por exemplo, tratar-se de uma instalação composta pelos sete painéis em grandes dimensões, ou o ato da pintura em si ter sido realizado por pintores de rua, os quais são responsáveis, via de regra, por pinturas publicitárias e também de propaganda política. A palavra dos slogans, apropriada pela artista desde contextos históricos diversos, é reinscrita no espaço da instalação com elementos que a desviam de seu contexto inicial, gerando efeitos poéticos.

Podemos pensar então que a querela *ut pictura poesis*, para além do seu aspecto de "paragone", de comparação, também esteve viva em outras chaves durante o próprio século XX. essa relação entre o pictórico e o verbal esteve presente no que foi chamado de "vanguarda". O futurismo, dadaísmo e o surrealismo claramente escolheram trabalhar as artes de modo interligado. Em todos eles, a literatura desempenhou um papel importante. Basta lembrarmos de Marinetti (1876-1944), o fundador do futurismo, e de seus manifestos. Ou dos primórdios do dadaísmo ocorridos com o poeta Hugo Ball (1886-1927), inventor da poesia fonética



quando, no Cabaret Voltaire, vocalizou seus textos em meio a quadros, números de dança e piano, rituais com máscaras africanas e uma série de outras intervenções que se agregavam à programação do Cabaret. Podemos afirmar que muito da produção contemporânea é devedor de procedimentos inventados naquele período, que se teve uma finalização enquanto fenômeno histórico, perpetuou-se em práticas que desde os anos cinquenta estiveram bem presentes na produção artística de artistas e poetas.

Hans Richter (1888-1976) ofereceu um belo testemunho do desenvolvimento do dadaísmo<sup>22</sup> no sentido de pontuar os diversos estágios da irrupção e da maturação de procedimentos que iriam se arraigar tanto na poesia quanto nas artes visuais dos séculos XX e XXI. O próprio surrealismo, que teve também escritores e pintores em irmandade, foi uma derivação direta da movimentação dadá. É nesta que foram semeados procedimentos que jamais iriam desaparecer do horizonte criativo. Gostaria de salientar o caráter não datado e não esgotado do dadaísmo, e também do surrealismo, que sofrem do senso comum um conjunto de reduções, como se a dissolução desses movimentos, ocorrida poucos anos após o seu início, tivesse zerado a sua perpetuação. Muitos dos trabalhos de Dardot, de diversas fases da sua produção, trabalham com a palavra em um campo expandido, podendo ser aproximadas das práticas de Hugo Ball e Kurt Schwitters, por exemplo.

A leitura do livro de Richter desvenda o conjunto de descobertas que irão se repetir em inúmeros trabalhos posteriores. O fazer contemporâneo também atesta uma continuidade desses procedimentos: utilização do acaso como método, procedimentos de colagem e *assemblage* de diversos elementos pré-fabricados ou retirados da realidade, como

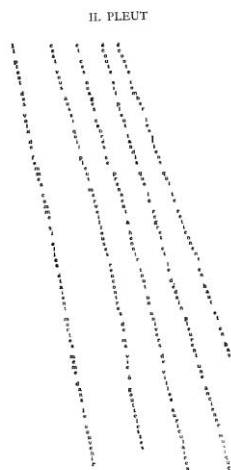
---

<sup>22</sup> RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



materiais descartáveis, poesia fonética e não significativa, materialidade da linguagem verbal dissociada da linearidade lógica, apelo ao inexplicável, entre outros.

A questão *ut pictura poesis* ressoava indiretamente tanto nas obras dos dadaístas e surrealistas (o romance *Nadya*, de Breton, o atesta<sup>23</sup>) quanto em realizações que brotavam desde a área especificamente literária. Algumas décadas antes da irrupção dos movimentos de vanguarda, já um conjunto de autores vinha se dedicando a explorar o espaço visual da página. É o caso de Guillaume Apollinaire (1880-1918), o inventor dos Caligramas, um gênero de poesia no qual as letras formam imagens na página, frequentemente em conexão com o significado das palavras. Em 1880, Apollinaire criou o famoso poema "Chove":



24

Em Apollinaire, encontramos uma relação entre a visualidade da página explorada pelo poema e seu o sentido lógico. Já na obra do simbolista Mallarmé (1842-1898), há uma certa sofisticação, no sentido de que a espacialidade

---

<sup>23</sup> BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. O romance traz desenhos supostamente realizados pela sua misteriosa heroína, Nadja, criando uma relação ambivalente entre o texto e a imagem, único testemunho "fidedigno" da voz da personagem de cuja relação com o narrador trata o romance, relação também ambígua e tortuosa.

<sup>24</sup> Fonte da imagem: <http://expurgacao.art.br/concretismo-noigandres/>, acesso em 13 de setembro de 2015.



incorporada à poesia passa a tornar-se mais complexa e menos ilustrativa. No célebre poema “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso”, foi utilizada toda a riqueza da contribuição tipográfica mais recente no período. Essa invenção marcou a decorrente poesia experimental de vários continentes.

A poesia concreta brasileira, que nasceu nos anos cinquenta do século vinte, é devedora de todas essas descobertas. Na *Teoria da poesia concreta*<sup>25</sup>, livro de artigos de Augusto de Campos (1931- ), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012), os três autores deixaram clara a relação de influência em relação a esses dois poetas finisseculares. O momento de irrupção do concretismo brasileiro se fez acompanhar tanto de criações que exploraram o espaço visual quanto de reflexões críticas que visam manifestar o conjunto de referências do movimento. Eles professaram que a poesia é um conjunto de elementos “verbivocovisuais”<sup>26</sup>, ou seja, nela há elementos verbais, visuais e sonoros em coexistência. Essa mescla se faz notar em muitos de seus poemas.

O princípio do “verbivocovisual” foi amplamente explorado tanto pelos poetas concretos como pelos seus sucedâneos, e passou a ser um critério marcante não apenas para a poesia do século XX. A integração e o diálogo entre os aspectos visuais e sonoros no plano significativo passou a ser o caminho perseguido por muitos criadores, familiarizados ou não com as tendências teóricas da semiótica ou do formalismo russo. Essa definição também

---

<sup>25</sup> CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

<sup>26</sup> Haroldo de Campos explicita no texto “olho por olho a olho nu”, de 1956: “a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL / uma dimensão ACÚSTICO-ORAL / uma dimensão CONTEUDÍSTICA / agindo sobre os comandos da palavra nessas 3 dimensões”. CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006, p.52.



teve a vantagem de estabelecer diálogos interartísticos, contemplando tanto as históricas relações entre a poesia e a música e entre os movimentos das artes visuais e da criação poética, um diálogo que estava acontecendo nos anos 50 a partir dos encontros entre os poetas e os artistas do movimento Ruptura, grupo de artistas concretos paulistanos protagonistas do período.

Mais de seis décadas depois, Marilá Dardot vem operando com muitos elementos que poderíamos aproximar daqueles teorizados pelo grupo dos concretos. Ainda em 2016, em "A república", ela utiliza palavras também apropriadas para construir imagens que lembram uma bandeira do Brasil fragmentada, e contêm um aspecto gráfico que nos lembra a exploração dos poemas concretos na página levada a cabo pelos autores dos anos cinquenta. O princípio verbivocovisual é explorado integralmente, já que as palavras foram inicialmente proferidas vocalmente (pelos deputados na votação da sessão do impeachment de Dilma Rousseff) e posteriormente organizadas visualmente sobre o suporte, cuja precariedade também dialoga profundamente com o elemento verbal apropriado e recriado.





27

Marilá Dardot, A república, impressão digital sobre tecido de algodão,  
90x130 cm cada, 2016

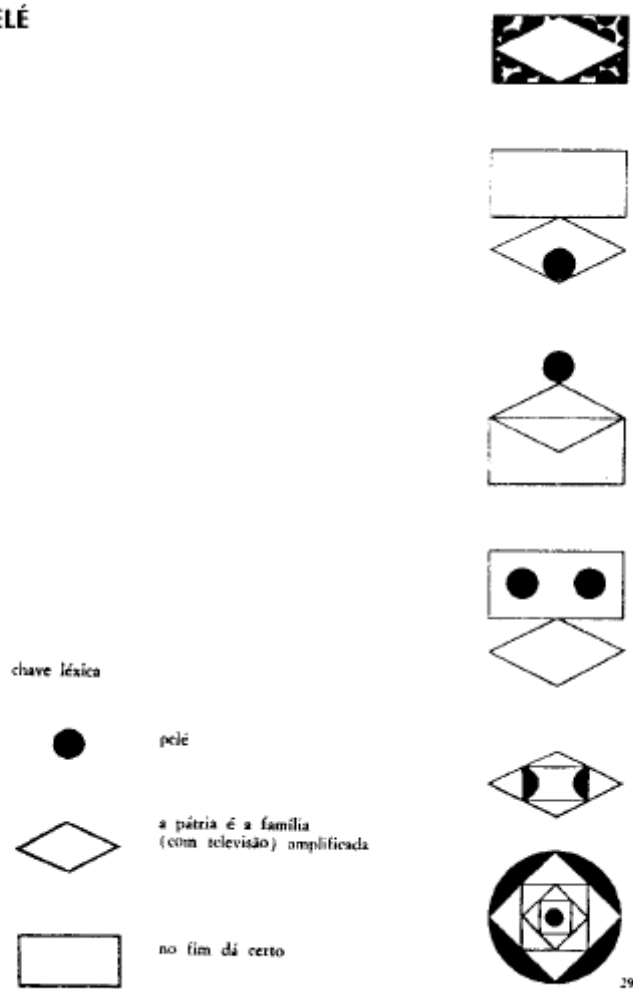
O trabalho também dialoga com um importante exemplar da poesia concretista. Em 1964, Décio Pignatari criou o poema "Pelé" utilizando as formas geométricas presentes na bandeira do Brasil. Em sua chave léxica, lemos a mesma palavra "família" que aparece no centro do trabalho de Marilá. O losango significaria "a pátria é a família (com televisão) amplificada". A proximidade entre os dois trabalhos revela o diálogo entre a obra contemporânea e um conjunto de pressupostos que, nascidos há quase sete décadas, continuam reverberando plenamente, ainda que abandonado o termo "concretismo", de modo similar ao que foi falado em relação à sobrevivência dos procedimentos dadaístas.

---

<sup>27</sup> Fonte da imagem: <http://www.mariladardot.com/images.php?id=63#/#/1>, último acesso em 09/04/2017.



PELÉ



Décio Pignatari - 1964

28

O percurso de leitura da questão *ut pictura poesis* nos chama a atenção para a presença de fortes diálogos entre poesia e artes visuais em diferentes etapas do desenvolvimento artístico ocidental. Na contemporaneidade, esse conjunto de relações assume um viés interartístico que, se não está carregado da polêmica em seus ares oitocentistas, abandonados os "paragones", nem por isso deixa de propor um conjunto de resgates e releituras de diversos momentos do passado. Pensar sobre as relações entre palavra e imagem nos coloca, portanto, em uma senda de reflexões sobre a presença do passado no presente, chamando a nossa atenção para as múltiplas sobrevivências e ressonâncias dos embates originários que formaram nosso olhar.

<sup>28</sup> Fonte da imagem: volume "Poesia concreta" da coleção Literatura Comentada da Editora Abril. Poesia concreta / seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico de Iumna Maria Simon e Vinicius de Avila Dantas. São Paulo: Abril Educação: 1982.





# REVISTA APOTHEKE

v.6, n.1, ano 3, julho de 2017

ISSN 2447-1267

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado della pittura*. Liberliber: e-Text (Livro Eletrônico), 2006. Edição de Carabba Editore, 1947.
- FARES, Gustavo. "Pintura no campo expandido". Tradução Denise Spier. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, v. 18, n°31, novembro de 2011, pp.8-16
- GONÇALVES, Aguinaldo José. "Ut pictura poesis: uma questão de limites". Revista USP. Setembro, outubro, novembro de 1989, pp. 177-84.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". Arte & Ensaios 17 / Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UERJ. Rio de Janeiro, 2004, pp.128-137.
- JAEGER, Werner. *Paideia: A formação do homem grego*. Tradução de Arthur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- ONG, Walter J. *Oralidade y escritura: tecnologías de la palabra*. Tradução de Angélica Scherp. Cidade do México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.
- RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- TITMARSH, Mark. "Expanded painting + urban redesign = art in a post-medium condition". In.: Urban Life and Contemporary Arts n°13. Istanbul: Eastern Mediterranean Academic Research Center, março de 2013, pp.55-63.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## TELMA SCHERER

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4769839T6>

Professora colaboradora do Departamento de Artes Visuais e pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Graduada em Filosofia (UFRGS) e Artes Visuais (UDESC), mestra (UFRGS) e doutora (UFSC) em Literatura.

