

Artigos

Movimento transuasivo na poesia e na pintura

Transuasive movement in poetry and painting

Lo movimiento transuasivo en la poesía y la pintura

Josivan Antonio do Nascimento  

Secretaria Estadual de Educação e Cultura do Piauí (SEDUC-PI), Teresina, Piauí, Brasil

josivnascimento@outlook.com

Luizir de Oliveira  

Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, Piauí, Brasil

luizir@ufpi.edu.br

Santiago Sena Sousa  

Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPAr), Parnaíba, Piauí, Brasil

ufpi.santiago@gmail.com

Resumo: Este artigo examina como a materialidade icônica da poesia escrita em papel e da pintura em tela expressa movimento transuasivo. Fundamentadas principalmente em conceitos abordados por Charles Peirce (2010), Donis Dondis (1997) e Fayga Ostrower (1998, 1987), as análises revelam que a operação do icônico ao transuasivo nas duas formas de arte citadas ocorre a partir do esforço físico do receptor sobre a obra. Essa obstância no ato de leitura como gesto e movimento possibilitou categorizar o movimento transuasivo em endofórico e endoexofórico. Esse processo se torna a força-motriz da cognoscibilidade operante na materialidade icônica.

Palavras-chave: movimento transuasivo; iconicidade; poesia; pintura.

Abstract: *This article examines how the iconic materiality of poetry written on paper and painting on canvas expresses a transuasive movement. Mainly based on concepts discussed by Charles Peirce (2010), Donis Dondis (1997), and Fayga Ostrower (1998, 1987), the analyses reveal that the operation from the iconic to the transuasive in poetry and painting occurs through the physical response of the receiver reacting against the work. This obstistence in the act of reading as gesture and movement made it possible to categorize the transuasive movement into endophoric and endoexohporic. This process becomes the driving force of the operating cognoscibility in the iconic materiality.*

Keywords: *transuasive movement; iconicity; poetry; painting.*

Resumen: *Este artículo examina cómo la materialidad icónica de la poesía escrita sobre papel y la pintura sobre lienzo expresa el movimiento transuasivo. Basados principalmente en conceptos abordados por Charles Peirce (2010), Donis Dondis (1997) y Fayga Ostrower (1998, 1987), los análisis revelan que la operación de lo icónico a lo transuasivo en las dos formas de arte mencionadas, se da a partir del esfuerzo físico del receptor sobre el trabajo. Esta persistencia en el acto de leer como gesto y movimiento permitió categorizar el movimiento transuasivo en endofórico y endoexofórico. Este proceso se convierte en el motor de la cognoscibilidad operativa en la materialidad icónica.*

Palabras-clave: *movimiento transuasivo; iconicidad; poesía; pintura.*

Considerações iniciais

Examinamos neste artigo como a materialidade icônica da poesia escrita em papel e da pintura que tem como suporte a tela opera o que chamamos aqui de *movimento transuasivo* a partir do espaço-tempo retratado em formas estáticas. Guiamos nosso estudo a partir da hipótese de que a materialidade transuasiva da poesia escrita em papel e da pintura em tela resulta do processo de iconização do transuasivo em linguagem verbal, visual ou verbo-visual nas duas formas de arte citadas. Nesse caso, o poeta e o pintor operam com a iconização do transuasivo, ao passo que o receptor tenta recuperar o transuasivo a partir do icônico na experiência de leitura ou apreensão visual. Assim, na poesia e na pintura, a iconicidade opera no vértice da forma e do conteúdo. A transuasividade, por sua vez, ocorre no âmbito da consciência, pois é nela que se constitui a movência do sentido e da experiência apreendida.

Essa operação do transuasivo ao icônico ocorre na poesia e na pintura quando os signos envolvidos são capazes de retratar o instante de um espaço-tempo que passa a se manifestar estaticamente através de uma materialidade icônica. Na poesia, predominam os signos verbais em obsistência com a visualidade do suporte utilizado, como uma camisa, um monitor, um muro, um papel e outros. Ou ainda com o suporte não visual, como a sonoridade. Na pintura, por seu turno, sobrepõem-se os signos visuais a partir das cores em um determinado tipo de suporte, como uma parede, uma tela, um monitor e outros recursos.

Nesta pesquisa, limitamos nossas análises à poesia escrita em papel a partir de um poema de Durvalino Couto (1994), poeta piauiense da geração de Torquato Neto (1944-1972), e outro de William Melo Soares (2015), poeta piauiense da geração de 1970. São dois poemas que enfatizam a ideia de movimento transuasivo por perspectivas diferentes. No âmbito da pintura em tela, examinamos como o movimento transuasivo ocorre nas pinturas *Efeito de Sol – Manhã em Niterói* (19??), sem data exata de produção, e *Expedição à Laguna* (1916), ambas de Lucilio de Albuquerque (1877-1939), pintor piauiense. Observamos nessas duas pinturas como a obsistência entre as cores cria o movimento transuasivo em sua composição icônico-estática. Preferimos selecionar poemas e pinturas independentes entre si para observar como retratam o movimento transuasivo de acordo com as particularidades estéticas de cada obra. A leitura do movimento transuasivo entre a pintura e a poesia ecrástica é também outro modo possível de examinar a intersemiose entre o movimento transuasivo retratado de uma obra para outra.

Consideramos o conceito de movimento transuasivo como iconização do movimento mecânico que uma determinada ação poética ou pictórica poderia ter empiricamente, entendido como variação da posição espacial de um ponto em relação a um referencial no decorrer do tempo, tal como estudado no campo da Física (Faria; Silva, 2019). A paisagem poética de uma rua movimentada por pessoas e automóveis, por exemplo, apresenta-se estaticamente quando retratada na poesia ou na pintura. Contudo, a partir da nossa operação de leitura ou apreensão visual reconstruímos a ideia de movimento mecânico que tal imagem poderia apresentar empiricamente. O movimento transuasivo corresponde à ação criada pela consciência a partir da materialidade icônica responsável por estabelecer uma função narrativa na iconicidade da poesia e da pintura. Os elementos gráficos e visuais, que são os signos que nos interessam neste estudo, são fundamentais para entendermos a operação do conceito de movimento transuasivo.

A narratividade ou interpretação da obra poética ou plástica consideramos se tratar da movimentação do espaço-tempo retratado na materialidade icônica de um poema ou de uma pintura. Esta operação ativa da construção de narratividade a partir do icônico pode ocorrer como força-motriz de transformação do icônico em transuasivo. É nesse nível do movimento transuasivo que somos capazes de afirmar que um poema ou uma pintura expressa animação a partir de sua materialidade icônica. Este resultado interpretativo da obra se efetua no movimento de leitura do receptor tornando a iconicidade em transuasão narrativa. Assim, somos capazes de dizer que um poema ou uma pintura possui significância.

Partindo desse ponto, objetivamos responder até que ponto é possível sustentar uma operação narrativa transuasiva por meio de uma materialidade icônica. Além disso, é preciso examinar o modo como a narratividade do icônico é construída a partir do movimento transuasivo na poesia e na pintura. Para isso, embasamos nossas discussões e análises a partir de uma pesquisa qualitativa com leitura bibliográfica sobre as questões aqui propostas. Destacamos para nosso estudo, principalmente, os conceitos de iconicidade, obstinência e transuasão com base em Charles Peirce (1839-1914) (2010). Relevamos, ainda, as contribuições teóricas sobre a ideia de movimento visual apresentada por Donis Dondis (1997) e Fayga Ostrower (1998; 1987), bem como as discussões de Vilém Flusser (2014) sobre gestos. No tópico a seguir examinamos como opera o movimento transuasivo no âmbito da poesia.

Movimento transuasivo na poesia

A poesia escrita em papel se apresenta como um signo não-movente, pois os versos e as estrofes permanecem dentro do mesmo espaço-tempo que retratam sem movimentar as estrofes ou a página. Ainda assim, é possível dizer que a poesia se move e comove transuasivamente. Ora, se a poesia move e comove, como garantir que a poesia não seja constituída de signos não-moventes? Assim, somos conduzidos a implicar que um poema pode apresentar, de algum modo, signos-moventes tornando-se poesia-movente. O encerramento da materialidade icônica de um poema revela o desfecho de uma ação criadora de um novo instante a partir do instante de um espaço-tempo retratado.

Na perspectiva de Décio Pignatari (1927-2012) (2004), a poesia revela-se como o resultado de um processo de iconização de símbolos em ícones. A relação analógica entre a poesia e o objeto retratado, tal como entendemos a partir de Pignatari, possui uma força-motriz que precisa ser ativada para revelar a dinâmica constituída nas imagens poéticas. O movimento transuasivo é o signo operante dessa força-motriz. A movi-

mentação do sentido do poema resulta da ação que se dá entre o instante do poema e o instante da experiência leitora em obsistência com o espaço-tempo retratado na poesia.

Se o processo de criação poética envolve a ordem do transuasivo para o icônico, então devemos sustentar que a apreensão das instâncias poéticas deve ocorrer em processo reverso: do icônico ao transuasivo. O que não podemos garantir, ao certo, é o estabelecimento de uma fronteira entre o universo transuasivo que o poema potencialmente evoca e o universo transuasivo do receptor. Afinal, não há como exercer o pertencimento de transuasividade entre modos de consciência do interpretante na experiência de semiose dos signos verbo-visuais. De todo modo, exercemos neste estudo uma apreciação crítica do movimento transuasivo que se manifesta na poesia e como isso se torna também uma extensão poética para a materialidade icônica do poema.

O movimento transuasivo resulta de um esforço. O esforço ou movimento da produção como ato de escrita é entendido por Vilém Flusser (2014) como gesto de pressão e penetração. Flusser refere-se ao conceito de gesto não como movimento do corpo ou das coisas como resultado de um processo de causa e efeito. O gesto, para Flusser, refere-se a movimentos específicos, embora não se limitem à intenção do movimento como gesto. Deste modo, Flusser destaca o gesto como movimento do corpo ou de ferramenta ligada ao corpo de modo que não permite uma explicação causal satisfatória. Isso expressa que o ato de apontar algo com o dedo, como exemplifica Flusser, faz-nos capaz de entender fisicamente as causas que possibilitam a pessoa de levantar a mão e apontar com o dedo. No entanto, isso não é suficiente para nos informar o que tal gesto significa. É na sua significância que se constitui o sentido do gesto.

Partindo da perspectiva de Flusser (2014), podemos afirmar que a significância do gesto ocorre pela transuasividade de uma relação obsistente. Charles Peirce (2010) considera como obsistência o processo de causa e efeito, ação e reação que resulta entre um primeiro e um segundo. Todavia, nessa relação obsistente que os signos podem ter entre si, como nas dicotomias fogo e fumaça, pé e pegada, sintoma e doença, por exemplo, não existe uma operação de consciência entre a causa e o efeito. São ações que ocorrem sem implicar um interpretante sobre suas relações entre si. O entendimento sobre a obsistência, propriamente dita, embasa-se no que envolve razão, o que torna a causa e o efeito significantes. Por outro lado, o gesto, segundo entende Flusser (2014), possui *a priori* uma obsistência transuasiva. A obsistência é uma ação que ocorre entre pares. O gesto é uma ação que significa. O que devemos relevar desse processo é a transuasividade que a obsistência cria na experiência de leitura de um poema. O gesto criador se distingue do gesto leitor. No entanto, a obsistência está presente em ambos os casos. Não há como ocorrer transuasão sem obsistência e, tampouco, gesto sem obsistência

e transuasividade. A transuasão, segundo Peirce (2010), ocorre pela razão, isto é, pela operação do interpretante na consciência.

A partir de Flusser (2014) e Michael Riffaterre (1978), podemos entender que a significância do poema reside no nosso movimento de leitura heurística e retroativa sobre o que o poema diz, se de fato significa o que diz e como realmente se efetua tal efeito de sentido. Logo, percebemos que a busca do sentido é um movimento que abrange um gesto que se estende para além da corporeidade do icônico. É descobrir como o poema significa como poema, como pensa Jackson Barry (1999). Para entendermos como ocorre a movimentação do icônico para o transuasivo na poesia escrita em papel, devemos partir da ideia de ícone proposta por Peirce (2010). O ícone, na semiótica peirceana, é um signo cuja relação com o objeto se dá a partir da semelhança ou analogia. Este tipo de signo faz parte da primeira categoria cenopitagórica peirceana: a Primeiridade (*Firstness*). Nesse eixo, os signos operam por meio das qualidades de sentimento, isto é, quando o signo é o que é sem implicar um segundo ou terceiro.

De acordo com Peirce (2010), todo signo pode ser classificado em três categorias: a de Primeiridade (operam a iconicidade, as qualidades, os sentimentos...), Secundidade (*Secondness*) (operam as relações de causa e efeito, obsistência, contiguidade...) e Terceiridade (*Thirdness*) (operam a mediação, o interpretante, a transuasão, a razão...). Deste modo, a movimentação do icônico para o transuasivo é uma ação simbólica que exige esforço: obsistência. Nesta obsistência entre ação e resistência durante o ato de ler conseguimos construir uma narrativa em torno do que parece ser estático. Isto é possível porque a transuasão, como signo que modifica a primeiridade pela secundidade, constitui-se de um interpretante que medeia a relação triádica entre o poema, o objeto e a narrativa *in futuro*. A transuasão corresponde à ideia de transcendência e mantém para a relação signo-objeto o signo interpretante capaz de formar desta relação triádica outra do mesmo tipo *in continuum ad infinitum*. Isto é fundamental para entendermos o sentido de signo na semiótica peirceana:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen (PEIRCE, 2010, p. 46, grifos do autor).

A filosofia-semiótica de Peirce (2010) descreve que o signo é tudo o que pode ser considerado como tal estando para um objeto e um interpretante (o signo de lei que es-

tabelece o sentido entre signo e o objeto). A relação triádica signo-objeto-interpretante na semiótica peirceana constitui-se como eixo operante do conceito de semiose: os signos em ação (Deely, 1990; Peirce, 2010). Neste sentido, a ação entre os signos na relação triádica entre o signo, o objeto e o interpretante é capaz de implicar outra relação triádica na mesma ordem *in continuum*, como afirmamos anteriormente. O não rompimento desta relação é o que se dá como semiose. Isto nos permite pensar que o movimento de tornar a materialidade icônica em narrativa transuasiva é um processo de semiose. Sem a participação efetiva e ativa de um receptor sobre o poema, não é possível descrever claramente o objeto de um poema. E isto, contudo, não é também suficiente. Além da ação do ato de leitura do poema, partimos da hipótese de que o poema também pode ser organizado de um modo que expressa ação, movimento. É por tornar o signo icônico poético em signo-movente que emerge o efeito poético do poema e assim desenvolve-se uma narrativa em torno de sua materialidade icônica presente.

A forma estática do poema consideramos aqui como materialidade icônica do espaço-tempo da poesia proposta como referência ao objeto retratado. O poema atua como recorte de um instante iconizado de um espaço-tempo *in continuum*. Este resultado se dá a partir do processo de iconização de signos simbólicos. Isto nos revela que os pensamentos e as reflexões atuantes na consciência do poeta como símbolos para o mundo são iconizados no papel em forma de poesia assumindo um caráter icônico. Esta materialidade icônica é constituída pela organização estrutural do poema que, por seu turno, cria na mente do leitor um signo icônico que se pretende ser equivalente ao objeto poético. Um poema sobre uma cadeira, por exemplo, pode se apresentar visualmente no formato da cadeira ou com versos em prosa. De todo modo, é do arcabouço icônico do poema que o leitor consegue desenvolver um signo interpretante para a possível cadeira poetizada. Cada leitor desenvolve uma possível ideia de cadeira na consciência. Se o leitor consegue criar na mente uma imagem de cadeira a partir de um poema que possui tal objeto de representação, acreditamos que a imagem mental se dá dentro de uma temporalidade limitada ao icônico da poesia.

Isto quer dizer que a materialidade icônica de um poema revela o fragmento de um espaço-tempo de uma narrativa da qual o poema é construído em linguagem. É a partir daí que somos capazes de ler, argumentar e construir uma narrativa em torno da iconicidade do poema. A partir da leitura como ação, movimentamos os signos icônicos e desenvolvemos uma semiose do icônico como transuasão narrativa. O gesto criador se torna movimento transuasivo de interpretação. Acreditamos que a movimentação do icônico para o transuasivo na poesia escrita em papel pode ocorrer pela transuasividade do esforço físico do receptor sobre a materialidade icônica do poema. Este esforço pode se desdobrar em dois eixos do movimento transuasivo: o endofórico e o endoexofórico.

A formação do movimento transuasivo endofórico ocorre somente no nível da consciência em obsistência com a extensão da materialidade icônica poética. Dessa forma, o movimento de leitura exclui da significância do poema a própria ação de ler. Isso pode ser observado na leitura de qualquer poema cujo movimento de leitura não torna o movimento transuasivo uma extensão mecânica do sentido apreendido no poema. Dessa maneira, o movimento transuasivo endofórico envolve o ato de ler sem atribuir à materialidade icônica do poema o sentido apreendido no movimento de leitura. O movimento transuasivo consiste estritamente nas conjugações verbais e nos elementos sintáticos que expressam a ideia de ação e movimento. Isto pode ser um esforço que resulta tanto por parte do leitor, ou da materialidade do poema. O poema a seguir da obra *Nadança dos peixes* (2015), de William Soares, iconiza nos verbos *levar* e *levitar* o que chamamos de movimento transuasivo endofórico:

Eu te levo
 Tu me levas
 Nós levitamos
 (SOARES, 2015, p. 20).

Neste poema sem título, Soares (2015) retrata um espaço-tempo que se movimenta quando transcende do verbal para o transuasivo. A materialidade icônica entre a linguagem verbal na cor preta e o não-verbal da página em branco transcende do icônico para o transuasivo no movimento de leitura. Contudo, o movimento transuasivo endofórico de leitura não garante que o poema tenha como extensão poética a própria leitura como movimento transuasivo. A ideia de movimento mecânico como levitação transcende do icônico para o transuasivo apenas no nível da consciência. Isto nos mostra novamente que a leitura como movimento nos revela que o objeto poético não transborda sua própria materialidade icônica. Isto porque, assim pensamos, o poema se apresenta estaticamente e sem ideia de movimento implícito que aponte a direção dos signos gráficos. A ideia de movimento mecânico, neste caso, é implícita e atinge o leitor somente como referência na construção do movimento transuasivo na consciência.

A partir da presença dos pronomes *Eu*, *Tu* e *Nós* como signos verbais que introduzem cada verso do poema citado, podemos dizer que todos eles aparecem de uma só vez juntamente com as outras palavras. Contudo, a execução da leitura como movimento transuasivo ocorre de forma sequenciada a cada palavra dos versos dando origem ao arcabouço completo do poema. Seguindo a ordem do primeiro para o segundo verso, percebemos que o terceiro verso assume a função de uma síntese em relação ao primeiro e ao segundo. Esse movimento transuasivo de leitura endofórica pode ser

categorizado como movimento físico, ótico e perceptivo. São esses três fatores, além dos cinestésicos, que Rudolf Arnheim (2018) considera como fundamentais para a operação da experiência visual de movimento. Embora essas categorias de movimentos sejam primordiais na experiência visual, notamos que elas não constituem a extensão de significância do próprio poema de Soares (2015).

É neste sentido que não nos ajudaria saber qual dos versos foi escrito primeiro, por segundo ou terceiro. Ao ser um signo presente como poema, os versos aparecem de uma vez só. Contudo, o movimento de leitura é que torna a existência de cada verso anterior e posterior entre si, o que também influencia na construção do movimento transuasivo sobre o *levar* e o *levitar* do *Eu*, do *Tu* e do *Nós*. Desse modo, o movimento transuasivo de leitura vertical de cima para baixo e horizontal da esquerda para a direita, respeitando a extensão de cada verso, exige um olhar diferente do movimento de leitura reverso, por exemplo. A leitura hermenêutica do terceiro para o primeiro verso afetaria o efeito poético dos verbos *levar* e *levitar*. Por conseguinte, os sujeitos da ação empregada tornariam o movimento transuasivo mais complexo de ser formulado eficientemente. Este movimento de leitura é responsável também por estabelecer a ideia de movimento mecânico que o poema pode retratar. A linearidade da escrita é desfeita no movimento de leitura. É deste modo que podemos nos aproximar do objeto de representação poética.

Flusser (2014) comenta que o gesto da escrita proporciona ao escritor o questionamento de se saber o que se pretende expressar com tal escrita. Por outro lado, no viés do leitor, afirmamos que a exigência maior se dá não em saber o que o autor ou o poema pode expressar, mas como entender até que ponto nossas interpretações são adequadas e se de fato compreendemos ao certo o que suponhamos entender sendo uma interpretação válida.

A questão que nos intriga, conforme o poema citado anteriormente, é como conceber a função ativa de movimentação do *Eu*, do *Tu* e do *Nós* como ação simultânea. O poema não nos mostra a sequência do movimento, mas somente o instante do espaço-tempo que permite o *Eu*, o *Tu* e o *Nós* se tornarem levitação da entrega ao movimento de si e do outro. Qualquer transcendência do icônico para o transuasivo sobre esta operação do *eu* como *nós* causa um distanciamento da materialidade do poema. Para que a ideia de movimento e transuasividade seja parte integrante da materialidade do poema, é preciso que o icônico transcenda do movimento transuasivo endofórico para o endoexofórico tornando o movimento em gesto de leitura. Assim, podemos distinguir os eixos endofórico e endoexofórico.

O movimento transuasivo endoexofórico torna a significância do poema como extensão da leitura envolvendo interpretação hermenêutica no gesto leitor. Não implicamos que o movimento transuasivo endofórico de leitura não envolve leitura hermenêutica, mas isto opera de modo não integrado ao movimento de leitura. Em contrapartida, o gesto de leitura integra-se à interpretação do movimento transuasivo do icônico. O que isto quer dizer? Significa que o gesto de leitura como movimento transuasivo endoexofórico engloba o endofórico porque torna a leitura num gesto simbólico de extensão da materialidade do poema.

A endoexoforidade do movimento transuasivo ocorre pela performance do leitor sobre a estaticidade do poema tornando o movimento mecânico num elemento simbólico para o movimento transuasivo. A significância da iconicidade se dá pela simultaneidade da endoforidade do poema em obsistência com a consciência e sua exoforidade posta diante do receptor como efeito de leitura. Na Figura 1, a seguir, mostramos uma construção poética selecionada da obra *Os caçadores de prosódias* (1994), de Durvalino Couto, que opera por meio do movimento transuasivo endoexofórico:

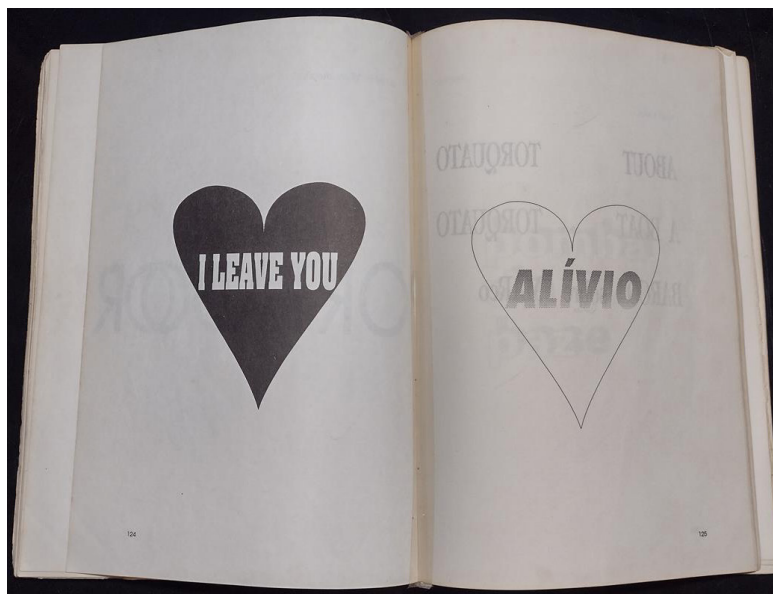


Figura 01. Josivan Nascimento. *I leave you, Alívio*, 2022.

Fotografia das páginas originais em Durvalino Couto (1994, p. 124-125), resolução 220 dpi, formato JPG.

A produção poética na Figura 01 nos revela que o gesto de leitura no movimento transuasivo endoexofórico está na operação que torna possível a figura que retrata um coração ser uma presença para o receptor. Antes de o livro ser aberto ou antes que cheguemos a essas páginas, esta construção poética permanecia como um vir-a-ser sendo

presença *in futuro*. Quando folheamos a primeira página (p. 125), a que possui a forma de coração do lado esquerdo, somos capazes de perceber que o formato de coração do lado esquerdo e do direito era como um só. Representa uma união afetiva estável. Nosso movimento transuasivo endoexofórico constitui-se num gesto de leitura que aparta o coração que parecia ser único. A unidade se torna duas formas divididas em duas páginas. Na página à esquerda, a forma de coração centralizada possui fundo preto destacando ao centro na cor branca o verso em inglês *I leave you (Deixo-te)*. Na página à direita (p. 125), há também a forma de um coração centralizada com fundo branco destacando ao centro na cor preta o substantivo *Alívio* em português. As duas formas de corações possuem o mesmo tamanho e permanecem centralizados em páginas opostas quando as abrimos. O que isto pode significar e qual relação transuasiva podemos estabelecer entre a relação verbo-visual a partir da cor, da forma, da formatação, do idioma e do tamanho na página? Isso significa que o gesto de leitura atua como potência simbólica do icônico em relação ao movimento transuasivo de leitura endoexofórico.

O que podemos afirmar é que todos estes signos só surgem quando o leitor age sobre o livro. Antes disso, as duas formas de corações nunca podem ser apreendidas como uma só quando as páginas estão juntas. O ato de abrir o livro nessas páginas específicas faz surgir todos esses elementos gráficos por meio de uma presença marcada por cor, forma, tamanho e correlatos. Quando abrimos essas páginas, separamos um possível coração ligado em duas formas independentes. É no nosso gesto da leitura e na nossa manipulação do livro no movimento mecânico de abrir e fechar as páginas que a construção poética surge e causa um efeito de narrativa transuasiva pelo movimento transuasivo endoexofórico. É transuasiva porque surge mediante a relação de outros signos e envolve ação. E possui narrativa porque constitui um significado que está para além da iconicidade: o sentido da construção poética se faz no gesto de leitura ao abrir as duas páginas.

Diante desta operação do icônico para o transuasivo no gesto de leitura, notamos que o receptor assume a função de libertação e construção da felicidade do eu poético causando o rompimento do laço que parecia ser afetivo. Isto pode ser implicado a partir do significado do verso em inglês *I leave you (/aɪ 'li:v ju: /)* como *Deixo-te* que passa a assumir o sentido de *Alívio*: um livramento que a separação implica causar no ato de abrir as páginas. O verso em inglês e o substantivo em português possuem qualidades icônicas na pronúncia. Sem nos aprofundar nesta direção, a analogia entre as duas palavras citadas nos dois idiomas sugere um descontentamento afetivo entre ambas as partes que então se apartam no gesto de leitura. Aqui, o movimento mecânico de leitura se torna um gesto porque constitui significância como extensão da forma poética.

As cores diferentes entre as duas formas de corações podem significar perda e ganho. A forma de coração que possui o verso em inglês consideramos ser o signo que causa uma obsistência na forma de coração do lado direito. Somos nós que operamos o distanciamento entre a forma de coração que permanece à esquerda em relação à da direita. A página à esquerda liberta-se, ao passo que a da direita considera essa libertação um alívio certamente por oprimi-la. A cor preta implica abandono. A cor branca, atuando como o vazio da forma, evidencia leveza por ter subtraído de si o peso da forma de coração da página à esquerda. A composição do verso em cor diferente mostra que toda a situação de abandono também significa deixar marcas de si para trás. A forma de coração que parte, da página à esquerda, é o que possui o verso na cor branca, como se fosse um vazio que era preenchido pela forma de coração da direita possuindo o substantivo na cor preta. Pois, no gesto de leitura, a página à esquerda é folheada do lado direito para o esquerdo deixando a página à direita imóvel. Quando a página à direita também é folheada, a construção poética desaparece e surge o novo poema da página seguinte. No gesto de leitura, o leitor deve, provavelmente, folhear as páginas da direita para a esquerda, o que torna a página da esquerda o signo ou *representâmen* para o coração da direita como objeto. É remover um peso simbólico sobre a página da direita. Se a leitura fosse realizada da esquerda para a direita, a forma perderia seu efeito poético porque a página lançada à direita não expressa a ideia de abandono com o substantivo alívio.

A transuasão do icônico através da cor, da forma e do objeto retratado constrói uma narratividade em torno do movimento transuasivo. O movimento físico, ótico e perceptivo fundamentam o efeito poético da proposta estética na transuasão icônica dos elementos gráficos utilizados. Assim, a operação narrativa do icônico surge da obsistência entre consciência e mecanicidade da materialidade icônica. Isso se configura como movimento transuasivo endoexofórico no gesto de leitura.

Com base nessa discussão das formas de manifestação do movimento transuasivo, como destacado a partir da construção poética de Durvalino Couto (1994) e dos versos de Soares (2015), entendemos que os eixos endofórico e exofórico operam de maneira entrelaçada para a construção do efeito de narrativa que uma materialidade icônica pode expressar. Além da própria proposta estética dos elementos gráficos envolvidos na construção poética, percebemos ainda que o movimento e o gesto de leitura também são fundamentais para fazerem surgir e sustentar o efeito poético das formas verbo-visuais em papel. Nessa operação, o receptor trabalha com a movência do espaço-tempo retratado em relação obsistente com o espaço-tempo do movimento transuasivo. Assim, a ideia de ação e movimento na poesia abrange o espaço-tempo da mate-

rialidade icônica e a movimentação do espaço-tempo tratado através da transuasão. Em Soares (2015), observamos que a leitura como movimento opera sobre a leitura como gesto em função do efeito estático do poema. A ideia de movimento se dá no nível da consciência. Em contrapartida, Durvalino Couto (1994) apresenta uma forma poética que nos posiciona para além do movimento de leitura e fazendo desta um gesto: o movimento se torna uma extensão da poesia.

Até aqui, abordamos um pouco sobre a transcendência do icônico para o transuasivo na poesia escrita em papel. Todavia, se a poesia possui semelhança com a pintura quanto à sua materialidade icônica, tal como discute a crítica sobre o conceito de *ut pictura poesis*, de que modo podemos pensar a ideia de movimento transuasivo na pintura através de sua linguagem visual? De que maneira o icônico plástico nos motiva para construirmos o transuasivo como narrativa? Tratamos disso no tópico a seguir.

Movimento transuasivo na pintura

Discutimos anteriormente que o deslocamento do icônico ao transuasivo na poesia envolve a leitura como gesto e movimento, o que nos proporciona identificar o movimento transuasivo como endofórico e endoexofórico. No campo da pintura em tela, acreditamos que o processo do icônico ao transuasivo pode ocorrer de modo um tanto diferente, visto que o receptor apreende a tela mantendo certa distância espacial sem manuseio direto com sua materialidade física. Isto nos direciona para a apreensão do movimento a partir dos signos gráficos e implícitos que constituem a pintura internamente. No campo das Artes, a percepção da ideia de movimento é mais nítida e explícita em linguagens como a Dança, a Música e o Teatro, por exemplo. Entretanto, embora seja mais implícito, consideramos que a ideia de movimento também opera nas Artes Plásticas por intermédio de elementos gráficos, como as cores e outros aspectos visuais. É esse o nosso foco aqui.

Partindo de Fayga Ostrower (1987), entendemos que nas Artes Plásticas o movimento de leitura no movimento transuasivo se dá de forma visual configurando o espaço e o tempo através da combinação de técnicas e fenômenos óticos. Estes fatores são desencadeados pela aplicação e variação dos principais elementos da linguagem visual, a saber, a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. A combinação, a repetição e a superposição desses elementos ajudam a gerar o movimento visual. Afirmamos que esse movimento visual ajuda a promover a evolução do icônico ao transuasivo. Ostrower (1987) destaca que cada um dos elementos da linguagem visual é gerador de movimento nas composições pictóricas, sendo que alguns são mais estáticos, como as superfícies, e outros são mais dinâmicos, como a linha. Ainda com base no pensamento da autora, des-

tacamos que a linha, formalmente, é gerada pelo deslocamento de um ponto no espaço, como quando riscamos com um lápis em uma folha de papel. Para Ostrower, as linhas abruptas e/ou grossas são mais lentas e as fluídas e longas são mais rápidas. Desta maneira, podemos dizer que na linha operam simultaneamente a sua unidimensionalidade e o tempo. Na visão de Ostrower, a linha é um elemento intelectual, uma abstração, pois não existem linhas na natureza. Desse modo, podemos citar como exemplo as estradas, os rios e outros elementos naturais que se apresentam ao receptor como linhas. Neste caso, todavia, estamos apenas abstraindo. Para Ostrower (1998), o resultado do deslocamento da linha no espaço é a formação de superfícies.

Ainda conforme as considerações de Ostrower (1998), observamos que nas superfícies o movimento acontece pela interação de suas duas dimensões: a altura e a largura. No entanto, essa combinação também limita o movimento das linhas dando certa estaticidade à imagem. Essas duas dimensões geram movimentos de afastamento e aproximação, formando uma representação ilusória da terceira dimensão através da ideia de profundidade e volume. A principal característica do volume é a profundidade visual. Quando falamos de volume, os elementos linha e superfície aparecem combinados e operam em conjunto. Neste sentido, a profundidade visual de uma composição é inferida a partir das linhas diagonais. Por conseguinte, com base em Ostrower (1998), podemos compreender que os elementos que mais geram movimento de profundidade nas composições, por irem além da bidimensionalidade da superfície, são o volume, a cor e a luz.

A luz gera movimento através do contraste de claro/escuro, que atua na composição com efeitos de avanço/recuo, contração/expansão e vibração do espaço. As cores, pela sua própria natureza física, resultam da luz solar através dos comprimentos de ondas de tamanhos diferentes. Nas imagens pictóricas, como a pintura, as cores geram movimento visual através das relações de cromaticidades primárias, secundárias e complementares. Segundo Ostrower (1987), a combinação de manchas e superfícies coloridas tem como efeito o movimento visual de avanço ou recuo, como ocorre nas pinturas com cores quentes e frias, respectivamente.

Afirmamos que é nesse nível da consciência que opera o deslocamento do icônico ao transuasivo na pintura: quando o receptor se torna capaz de expressar e construir um movimento narrativo ensejado pela materialidade icônica da pintura apreendida. Portanto, afirmamos a partir disso que o poder icônico das imagens em suscitar movimento visual e transuasividade decorre do uso dos elementos da linguagem visual combinados com técnicas como a perspectiva paralela e a perspectiva aérea.

A ideia de perspectiva nas artes plásticas, de acordo Dondis (1997), surgiu no Renascimento, por volta do século XV, quando já era possível encontrá-la nos estudos

do arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) e nos esboços e nas pinturas de Leonardo da Vinci (1452-1519). Atualmente, a perspectiva é um elemento fundamental na arquitetura e no design se desdobrando em variadas versões. Na pintura, a perspectiva aparece principalmente através de duas formas, a saber: perspectiva paralela e perspectiva aérea. Conforme comenta Dondis (1997, p. 62), “a perspectiva é o método utilizado pelos pintores para a criação do movimento e de muitos outros efeitos visuais espaciais do ambiente natural, e para a representação do modo tridimensional que vemos em uma forma gráfica bidimensional”. Na Perspectiva paralela, as linhas de fuga convergem para um único ponto chamado Ponto de Fuga (PF). Dondis destaca como exemplo o movimento visual de duas linhas paralelas que se tocam no horizonte e formam a ideia de estrada quando o observador olha para frente. Nesta perspectiva, os objetos que ficam à frente estão com sua parte frontal paralela ao observador. A perspectiva aérea ou atmosférica em uma pintura é o efeito de ilusão de profundidade obtido através da temperatura e intensidade das cores, quando as cores de primeiro plano são fortes e intensas e as de segundo plano fracas e pálidas. Essa técnica tem como efeito para o olho humano a ideia de que os objetos de forte tonalidade se aproximam, ao passo que os de tonalidade fraca se afastam em movimento visual para o horizonte.

Para termos uma ideia da importância da invenção da perspectiva como método de representação e movimento, vamos entender esta questão a partir da representação de uma cadeira através da técnica do desenho. Se desenharmos a cadeira com todas as suas proporções equivalentes, o resultado da imagem não se parecerá com uma cadeira propriamente dita. Além disso, a mesma cadeira representada de vários ângulos ao mesmo tempo nos parecerá um tanto tosca, como ocorre, por exemplo, nas pinturas cubistas. Em contrapartida, se deformamos a imagem da cadeira colocando-a em perspectiva, dando a ilusão de uma terceira dimensão, o resultado parecerá mais natural e aceitável visualmente. Esse resultado decorre do fato de que estamos propensos a adaptar visualmente para a bidimensionalidade a imagem de um objeto tridimensional. As deformações compensam a ausência da terceira dimensão gerando ilusão do movimento de profundidade. Esse tipo de movimento visual resulta da forma como se faz o movimento de leitura visual das imagens, processo similar observado anteriormente na poesia.

Conforme defende Ostrower (1987), é possível compormos um modo característico de leitura da imagem no Ocidente. Esse modo de leitura resulta da interação do observador com a pintura através do jogo de seus elementos visuais utilizados pelo artista em sua composição. Ostrower destaca ainda que, em primeiro lugar, tem-se a influência cultural da tradição da escrita ocidental, que procede em movimento de leitura da esquerda para a direita; e, em segundo, temos também hipóteses biológicas, como o

fato de os centros coordenadores da visão e da fala estarem localizados na área esquerda do córtex cerebral.

Ostrower (1987) considera que conhecer os aspectos biográficos, a visão de mundo e o contexto histórico do artista podem influenciar na forma como lemos e entendemos a composição de uma obra. Com base nesta proposta, trazemos para a discussão um pouco sobre o artista piauiense Lucilio de Albuquerque (1877-1939) para compreendermos melhor os fatores que influenciaram as duas composições que examinamos neste trabalho.

Lucilio de Albuquerque, artista plástico piauiense que viveu a fase mais madura de sua produção artística durante as primeiras décadas do século XX, tem como cidade natal Barras no Piauí. Albuquerque conquistou em 1906 o prêmio de viagem à Europa, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, com a obra *Anchieta escrevendo o poema à Virgem* (1906). Na Europa, o artista estudou na escola privada de pintura Academia Julian, sendo influenciado pela vanguarda artística do impressionismo. Conforme o *Dicionário Oxford de Arte* (2001), editado por Ian Chilvers, o impressionismo é um conceito que abrange o movimento artístico originado no continente europeu no final do século XIX. Esse movimento influenciou artistas em diversos países e tinha como principal característica a representação da luz através da técnica pictórica da fusão ótica das cores. Quanto ao movimento transuasivo na pintura, a própria definição de impressionismo traz em si a ideia de movimento, neste caso, um movimento ótico. Isso significa que, no impressionismo, o movimento de mistura das cores na leitura da imagem é feito pela visão. Essa técnica é um recurso imprescindível na pintura, principalmente de paisagens.

Retomando o movimento visual de leitura das imagens, Dondis (1997) considera que este acontece a partir de três fenômenos: movimento pictórico interno de distorção das imagens através de técnicas e recursos visuais, persistência da visão e o movimento do olho humano. Sendo o primeiro destes fenômenos interno e os dois últimos externos à imagem, podemos chamar o entrelaçamento entre esses dois processos de movimento transuasivo endoexofórico. O movimento de distorção interno a que se refere Dondis são as deformações das imagens através de técnicas como a perspectiva. A propriedade de persistência da visão pode construir a noção de movimento visual através de tensões e ritmos compositivos nos dados visuais da imagem, mesmo quando o que está sendo visto é fixo e imóvel.

Ressaltamos, entretanto, que mesmo nas imagens em movimento, como na animação ou no cinema, não existe de fato movimento, e sim o fenômeno da persistência da visão. Quanto ao movimento do olho humano na leitura visual, Dondis (1997, p. 81) destaca que quando observamos uma pintura, “o olho também se move em respos-

ta ao processo inconsciente de medição e equilíbrio através do eixo de sentido e das preferências de esquerda-direita e alto-baixo”. Desse modo, podemos entender que o movimento transuasivo de leitura na pintura em tela resulta da interação do espectador com a obra. É o jogo dos elementos da linguagem visual que conduz o movimento do olho do leitor na pintura, transformando movimento transuasivo em movimento físico. Porém, esse movimento físico só existe em quem aprecia a imagem, e não na pintura propriamente dita.

Internamente, por não poderem contar com o recurso da persistência da visão, as imagens imóveis como a pintura, por exemplo, operam com os elementos da linguagem visual e as torções, possibilitando as noções implícitas de cinestesia do corpo humano a buscarem equilíbrio a partir dos elementos da linguagem visual. Assim, Dondis (1997, p. 81) pondera que “um quadro, uma foto ou uma estampa de tecido podem ser estáticos, mas a quantidade de repouso que compositivamente projetam pode implicar movimento, em resposta à ênfase e à intenção que o artista teve ao concebê-lo”. Nesse sentido, podemos deduzir a partir da ideia de Dondis que o movimento visual acontece na pintura em duas categorias. A primeira ocorre de forma externa à imagem, tal como a partir do movimento do olho humano. A segunda, por seu turno, acontece de forma interna, a partir do jogo dos elementos visuais. Logo, o funcionamento do movimento de leitura visual na pintura pode ser identificado e entendido através do processo de leitura formal da imagem. Para compreendermos essas questões, vejamos como a obra *Efeito de Sol - Manhã em Niterói*, s/d, de Lucilio de Albuquerque, enseja-nos a observar em leitura formal como esses conceitos operam:



Figura 02. Lucilio de Albuquerque. *Efeito de Sol – Manhã em Niterói*, s/d. Óleo sobre tela 85.00 cm x 91.00 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1291/efeito-de-sol-manha-em-niteroi>. Acesso em: 23 fev. 2022.

Na Figura 02, observamos alguns elementos da composição que operam o movimento transuasivo de leitura que compõem o movimento visual da imagem. A partir da visão do receptor, é possível observar na imagem uma igreja do lado esquerdo e uma grande árvore localizada do centro para a direita, que estão assentadas sobre um elevado de terra, onde três pessoas aparecem como coadjuvantes na cena, como mostramos no Esquema A1 da Figura 03 a seguir. Partindo da seta ilustrada no Esquema A2 da Figura 04, observamos que o movimento visual de leitura da obra se assemelha a uma forma elíptica em sentido horário que se inicia no canto superior esquerdo. Em seguida, o movimento flui no sentido do canto inferior direito até atingir o ângulo onde se localizam duas mulheres e retorna ascendentemente ao lado esquerdo onde está a igreja, chegando ao ponto inicial, onde começa tudo novamente. O resultado desse movimento visual é um movimento de leitura que vai do icônico ao transuasivo.



Figura 03. Esquema A1.

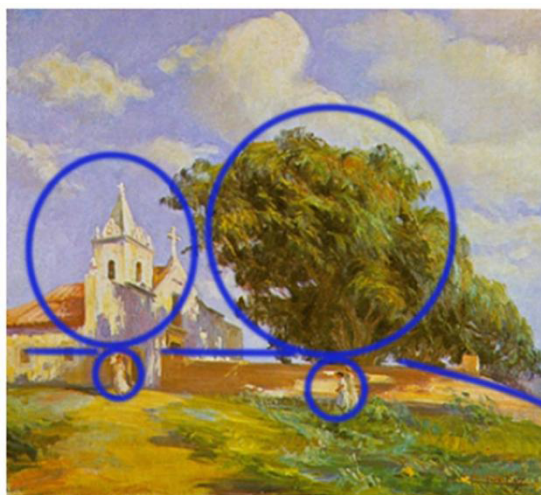


Figura 04. Esquema A2.

O movimento transuasivo visual decorre do fato de que na parte superior da imagem do Esquema A2, onde se inicia o movimento transuasivo de leitura, se encontram as áreas de leveza ou pouco peso visual, onde estão as nuvens e a copa da árvore. Por outro lado, na parte inferior, como se percebe no Esquema A1, concentram-se as áreas de maior peso visual, como a construção e o terreno. Nesse processo, podemos identificar o elevado de terra e a igreja simbolizando para nós a noção de peso para onde nosso olhar é atraído, formando assim a base da imagem. O movimento transuasivo de leitura da imagem mostrada no Esquema A2 se inicia rápida e levemente pelo uso das linhas sinuosas que compõem as nuvens e a copa da árvore. O movimento se desenvolve em diagonal passando pelo centro perceptivo e o centro geométrico da imagem, rumo

ao canto inferior da tela onde é recortado abruptamente pela linha horizontal reta do plano de fundo materializada na representação do terreno. O encontro do movimento visual com essas linhas, como ocorre no Esquema A2, desacelera o movimento fazendo nosso olhar passear em primeiro plano pelo gramado, pelas imagens das três mulheres na base da tela, encontrar as linhas poligonais da construção e retornar ao ponto inicial. A materialidade icônica pode prender a atenção do receptor num movimento transuasivo demorada e repetidamente, devido às estratégias visuais empregadas pelo artista. Nessa interação obra-receptor, surge o movimento transuasivo endoexofórico.

O movimento transuasivo de leitura da pintura exige inicialmente uma apreensão do todo. A estrutura globalizante da obra possui uma iconicidade significativa para a constituição de seu efeito estético. Contudo, essa leitura não se limita à apreensão icônica do todo. A pintura constitui um universo de particularidade visual que deve ser examinada articuladamente com sua completude. O movimento transuasivo transcende a iconicidade, como podemos apreender em *Expedição à Laguna* (1916), de Lucilio de Albuquerque, citada a seguir:



Figura 05. Lucilio de Albuquerque. *Expedição à Laguna*, 1916. Óleo sobre tela 5,45 m x 3,42 m.
 Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Lucilio-de-Albuquerque/351349/-Expedition-to-Laguna-detailnPortugues:-Expedicao-a-Laguna-detalhen-.html>. Acesso em: 23 fev. 2022.

No caso de *Expedição à Laguna* (1916), o movimento transuasivo de leitura acontece de forma semelhante ao movimento da Figura 02. Todavia, na Figura 05 podemos perceber de forma mais nítida o uso da técnica das perspectivas paralela e aérea regendo o movimento de leitura visual, como citado no Esquema B1 da Figura 06 a

seguir. Em *Expedição à Laguna* (1916), o movimento transuasivo se destaca a partir da composição e da relação interna dos elementos formais, do plano, das linhas, das cores e do volume entre o primeiro e o segundo plano, através das variações rítmicas, do contraste, das tensões espaciais e psíquicas predominantes nas relações formais, como mostramos na Figura 06 a seguir:

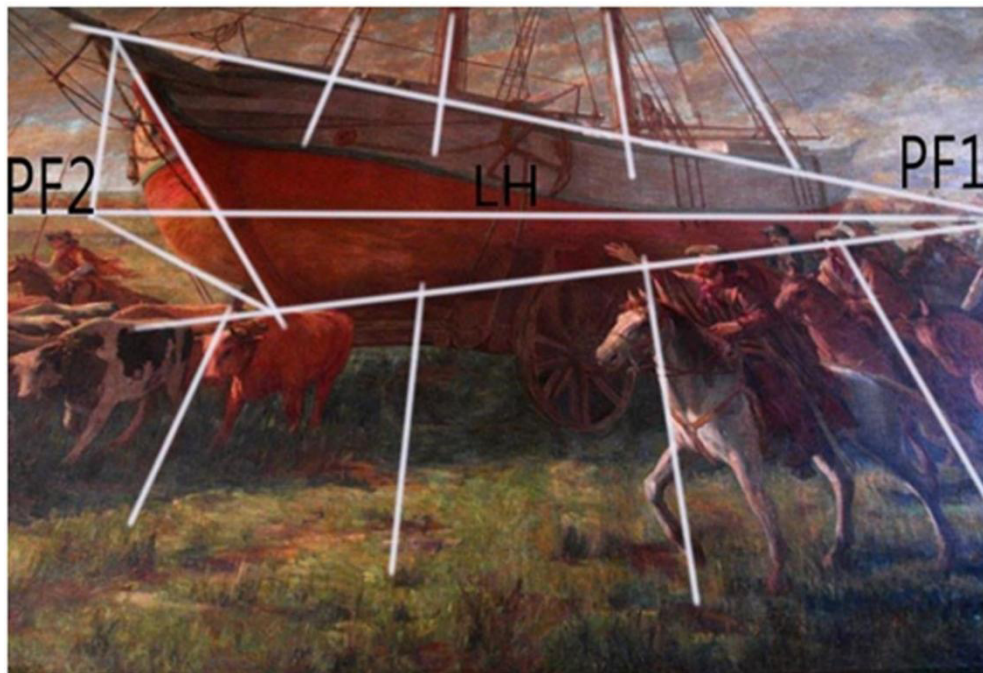


Figura 06. Esquema B1.

Na composição da Figura 05, o movimento transuasivo é regido pela perspectiva paralela que atrai o olhar do receptor fazendo percorrer a imagem da obra da direita para a esquerda, perpassando os elementos fundamentais para a narrativa. Na leitura visual, a impressão de que o barco se movimenta é causada pela forma como o pintor opera com cada elemento estético na composição da imagem. De início, percebemos o movimento transuasivo das linhas quando acompanhamos com o olhar a figura do barco, que é a imagem principal da composição. Ao longo dos traços, movimentamos o olhar pela cavalaria e pelos bois que puxam a embarcação. Esquemáticamente, a pintura é cortada ao meio pela Linha do Horizonte (LH) tendo dois Pontos de Fuga (PF) aparentes, de onde a imagem converge, e um ponto de fuga externo à imagem. O Ponto de Fuga 1 (PF1) é o mais afastado. É ele que dá a impressão de profundidade na imagem. O movimento transuasivo de leitura visual da pintura parte do Ponto de Fuga 2 (PF2) e segue até o Ponto de Fuga 1 (PF1) retornando para frente ao Ponto de Fuga 2 (PF2) através de movimento visual suscitado pela técnica da perspectiva paralela. A ideia de movimento é reforçada na pintura pelo uso da téc-

nica da perspectiva aérea, na qual o contraste e a tonalidade vigorosa trazem a base da pintura para a frente e empurram a parte de cima para trás criando o efeito de primeiro e segundo plano. O encontro desses dois movimentos gera o movimento visual e a ilusão de tridimensionalidade da obra. É possível identificar um movimento visual para o que seria um terceiro ponto de fuga fora da imagem localizado pelas linhas inclinadas que convergem para fora e acima da imagem. Essas linhas orientam o movimento visual das personagens, dos cavalos e dos bois, resultando em uma atmosfera de grande inquietação e movimento transuasivo na imagem.

A perspectiva aérea cria o movimento de leitura do primeiro para o segundo plano nos dando a ideia de que os elementos visuais do segundo plano estão se afastando para o horizonte; e os elementos do primeiro plano se aproximam de nós. Partindo daí, podemos afirmar que o movimento do icônico ao transuasivo na pintura ocorre a partir da operação dos elementos visuais em interação com o receptor, que participa ativamente através do movimento da visão para o êxito do percurso narrativo. O movimento do icônico ao transuasivo se manifesta na pintura de forma endoexofórica a partir da informação visual estática transformada transuasivamente. Ademais, esse processo envolve um movimento transuasivo tanto internamente na consciência do receptor através da captação das imagens pela visão quanto intrinsecamente no âmbito da materialidade icônica da obra.

Neste sentido, constatamos que tanto a obra *Efeito de Sol – Manhã em Niterói*, s/d, quanto *em Expedição à Laguna* (1916), apesar da imobilidade física, estão repletas de movimentos visuais que vão do icônico ao transuasivo. Estes movimentos são possibilitados pelo jogo dos elementos visuais ao operar dentro da primeira e segunda dimensão com ilusão de profundidade. Em *Efeito de Sol – Manhã em Niterói*, s/d temos o movimento do icônico ao transuasivo suscitado predominantemente a partir da forma da leitura da imagem no jogo dos elementos da linguagem visual. Já em *Expedição à Laguna* (1916) a transuasividade resulta principalmente do jogo visual das técnicas da perspectiva paralela e aérea. Em ambos os casos, temos linhas, planos, volume, luz e cores que operam o movimento visual na unidimensionalidade e na bidimensionalidade, combinadas com as técnicas de representação visual. Isso resulta em movimento visual com ilusão da presença da terceira dimensão que vai do icônico transuasivo.

Considerações finais

As análises que desenvolvemos neste artigo fundamentam nossa proposta do conceito de movimento transuasivo para caracterizar a ideia de movimento mecânico

retratado na materialidade icônica da poesia escrita em papel e da pintura em tela. Relevamos que a operação do transuasivo ao icônico executada pelo poeta e pelo pintor surge no receptor como uma operação do icônico ao transuasivo. O movimento transuasivo é o elemento fundamental que exerce a função de força-motriz para a constituição do efeito narrativo que uma materialidade icônica pode ter diante do receptor a partir de uma relação obsistente em suas camadas internas e externas.

A partir daí, identificamos que a operação do movimento transuasivo na poesia ocorre de duas maneiras que estabelecem a execução da leitura tanto como movimento quanto gesto. Isso nos proporcionou atingir os seguintes resultados:

A operação do icônico ao transuasivo na poesia que não integra a significância de seu arcabouço verbo-visual à extensão do movimento de leitura constitui um movimento transuasivo endofórico;

Quando a materialidade icônica do poema integra o movimento de leitura como elemento essencial de sua significância e de seu efeito poético, ocorre o movimento transuasivo endoexofórico.

A principal característica do movimento transuasivo endoexofórico na poesia ocorre pela sobreposição do gesto de leitura sobre o movimento de leitura. No primeiro caso, o ato de ler se torna um efeito extensivo da proposta poética do texto. No segundo, o ato de ler não se torna uma parte integrante da significância do texto. Isso nos mostra que o movimento transuasivo do icônico ao simbólico na consciência constitui-se de elemento endofórico, exofórico e endoexofórico ao entrelaçar a materialidade do poema, a mecanicidade na operação de leitura e o efeito de sentido que se estabelece na consciência do receptor. Assim, percebemos que o movimento transuasivo em William Soares fundamenta-se apenas nos elementos gráficos verbais utilizados, especialmente quanto à ação retratada pelos verbos. Em Durvalino Couto, o movimento transuasivo integra o eixo gráfico e o mecânico na operação material da construção poética. Isso nos permitiu observar que o movimento transuasivo na poesia se aproxima do movimento transuasivo na pintura.

Na pintura, o movimento transuasivo ocorre também em duas vertentes, uma interna e outra externa, e recorre à interação e esforço do receptor sobre a materialidade icônica se desdobrando em movimento transuasivo endofórico e endoexofórico. Por conseguinte, a análise nos revela duas formas de operação desse fenômeno:

Movimento transuasivo na pintura a partir da leitura do jogo dos elementos da linguagem visual resultando em movimento transuasivo endofórico.

Movimento transuasivo na pintura desencadeado pelas técnicas da perspectiva paralela e aérea através da bidimensionalidade com ilusão de tridimensionalidade.

dade espacial com efeito de movimento físico no olho do receptor, movimento transuasivo endoexofórico.

Observamos nas duas pinturas analisadas de Lucilio de Albuquerque que o movimento transuasivo opera no entrelaçamento do espaço e do tempo através de técnicas e fenômenos óticos na utilização da linha, da superfície, do volume, da luz e da cor, levando o receptor a interagir mental e fisicamente com o icônico em movimento transuasivo endoexofórico. Assim, é possível dizer que a narratividade do icônico na pintura é construída a partir do movimento transuasivo do jogo dos elementos da linguagem visual. A ideia de movimento transuasivo na pintura também inclui as noções tácitas de movimento do corpo humano como horizontalidade, verticalidade e profundidade. Nessa perspectiva, o icônico plástico motiva o receptor a construir o transuasivo como narrativa a partir da materialidade bidimensional configurando a percepção de tridimensionalidade através dos elementos da linguagem visual. Portanto, acreditamos que a movimentação do icônico para o transuasivo na pintura em tela e na poesia em papel ocorre pela transuasividade do esforço físico do receptor sobre a materialidade icônica.

Referências

ALBUQUERQUE, Lucilio. **Anchieta escrevendo o poema à Virgem**, 1906. Óleo sobre tela, 100,5 X 125,8. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/la_peg.htm. Acesso em: 23 fev. 2022.

ALBUQUERQUE, Lucilio. **Efeito de Sol - Manhã em Niterói**, s/d. Óleo sobre tela 85.00 cm x 91.00 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1291/efeito-de-sol-manha-em-niteroi>. Acesso em: 23 fev. 2022.

ALBUQUERQUE, Lucilio. **Expedição à Laguna**, 1916. Óleo sobre tela, 5,45m X 3,42m. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Lucilio-de-Albuquerque/351349/--Expedition-to-Laguna-detailnPortugues:-Expedicao-a-Laguna-detallen-.html>. Acesso em: 23 fev. 2022.

FERRARI, León. [Sem título]. 1990. Pintura, pastel e tinta acrílica sobre madeira, 160 x 220 x 5 cm.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivone Terezinha de Faria; supervisão editorial de Vicente di Grado; participação de Emiko Sooma. Ed. rev. São Paulo, SP: Cengage Learning, 2018.

BARRY, Jackson. **Art, culture, and the semiotics of meaning: culture's changing signs of life in poetry, drama, painting, and sculpture**. New York: St. Marin's Press, 1999.

CHILVERS, Ian (ed.). **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COUTO, Durvalino. **Os caçadores de prosódias**. Teresina: Projeto Petrônio Portela; Fundação Cultural do Piauí, 1994.

DEELY, John. **Semiótica básica**. Tradução de Julio C. M. Pinto. São Paulo: Ática, 1990. (Série Fundamentos; 80)

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARIA, Ana Claudia; SILVA, Ítalo. **Glossário etimológico de física**. Natal: IFRN, 2019.

FLUSSER, Vilém. **Gestures**. Translated by Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RIFFATERRE, Michael. **Semiotics of poetry**. Bloomington & London: Indiana University Press, 1978.

SOARES, William Melo. **Nadança dos peixes: antologia provisória**. Teresina, PI: Bienal, 2015.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais. Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.