

✦ Ut Pictura Poësi e Mímesis: considerações teóricas sobre as relações entre pintura e poesia.

Profa. M. A. Maria Aparecida R. Fontes

No estudo de uma sistemática comparativa entre pintura e poesia, a Estética, como disciplina que articula uma dicção geral sobre as artes, tem como objetivo recuperar as diversas linguagens artísticas e seu ductos epocal. Cada período da história da arte alinhava princípios poéticos e plásticos e circunscreve a caligrafia de uma época. Pouca correspondência pode haver entre um poema de Mallarmé e um quadro de Goya, Rembrandt ou El Greco. Todavia, entre a obra de John Constable e os poemas de Wordsworth, do poeta Victor Hugo e do pintor Joseph Turner; Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade; ou entre uma tela de Picasso e um poema de Mallarmé, será possível entrever vários fios comuns cuja tessitura revela arranjos composicionais pertinentes ao espírito epocal. Na intenção de circunscrever um mapa das possíveis relações entre pintura e poesia, a revisão do conceito de mímesis é condição ímpar para que se estabeleça, não somente os parâmetros de correspondências, mas um método de análise que perscrute a complexidade e a diversidade do tema. A identificação do tríptico mimético, a imitatio a expressão/representação e a produção que compõe a história da Estética ocidental, servirá de base às considerações acerca das interseções entre as duas artes.

Ut pictura poësis: a economia da mímesis

Desde a antigüidade clássica, todas as discussões acerca da pintura, escultura e poesia giravam em torno da imitação. No inventário teórico da comparação entre as artes, a afirmação de Simônides de Ceos (século VII ou VI a. C.), recolhida por Plutarco, de que a poesia é uma pintura falante e a pintura uma poesia muda abre as discussões sobre o tema. Entretanto, será o famosíssimo verso de Horácio: "Ut pictura poësis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes (...)" (como a pintura é poesia: coisas há que de perto te agradam e outras, se a distância estiveres) que acirrará definitivamente a polêmica acerca da semelhança entre as duas artes. Tanto o dito de Simônides quanto o verso de Horácio se transformaram em axioma do saber popular.

Porém, todos os estudos que objetivaram estabelecer, posteriormente, as relações entre as duas artes, embora indicassem o grau de plasticidade existente no poema ou de elementos poéticos na pintura, possuíam como fundamento teórico as questões relativas à mímesis. De modo que esses tratados, sob pretexto de encontrar os princípios comuns entre as duas artes ou indicar-lhes os limites, tinham como objetivo a construção de um ideário estético, estabelecendo postulados condizentes com o ideal clássico do belo artístico, e normas baseadas na imitação perfeita da natureza.

Ao longo da história da Estética, a pintura aparece, em geral, como instrumento heurístico de reflexão acerca das representações, por possuir, segundo alguns autores, uma certa autonomia em relação à ética. A pintura fundar-se-ia em elementos, cuja transcodificação ética ainda não estava de antemão estabelecida. Com efeito, na descrição do princípio da tragédia, Aristóteles faz, a título de comparação e definição, referência ao desenho. A pintura, por isso, torna-se um instrumento para os estudos sobre mímesis, por não se subordinar ao limite de conter uma ação e de figurar uma história; e mais, porque permite que se perceba a natureza mesma da atividade de representar.

As correspondências entre pintura e poesia seriam evidenciadas à medida que houvesse uma extrema adequação do tema e do assunto às formas de expressão artísticas determinadas pelo pintor e pelo poeta. Trata-se de uma equação entre imagens verbal e pictórica: "somente na arte pictórica (ou musical) a imagem sensível vem fixada esteticamente, e sob esse olhar, a poesia não pode competir com ela: as prerrogativas da poesia são outras: a de buscar algo mais além, antes de tudo, em sua própria matéria, isto é, na palavra" (AMBROGIO, 1971, p. 135).

Durante a história do pensamento estético, o conceito de mímesis recebeu diferentes definições, de

acordo com os momentos epocais: no Renascimento, mimesis era imitatio, cuja propriedade de verossimilhança se definia por um não-verdadeiro, embora semelhante à verdade. No Romantismo, a obra derivaria da expressão da alma do artista; depois, observou-se que as obras poderiam imitar umas às outras, a partir da clássica imitatio, ou através da paródia e da estilização, então se falou em dialogismo e intertextualidade. Descobriu-se, enfim, que as obras modernas estavam cada vez mais tematizando a si mesmas, fazendo de sua linguagem artística uma metalinguagem, isto é, mimetizando-se. A mimesis não é um mediador sempre igual e imutável. Entre a realidade e o indivíduo, ou entre a obra e a história, existe “uma continuidade” compreendida pela mimesis.

Lessing, ao tratar das relações entre as artes plásticas e a poesia, refere-se a medalhões, às decorações emblemáticas e ao grupo escultórico de Laocoonte. A comparação é feita entre a passagem do canto II de Eneida, de Virgílio, e a escultura Laocoonte. A temática abordada por Virgílio é a mesma investigada pelo grupo escultórico: a morte do troiano Laocoonte que, tentando livrar os dois filhos das serpentes gigantescas que os envolviam num “abraço” letal, submete-se também à dor e à agonia dos laços fatais. No texto de Virgílio, Laocoonte, ao tentar desvencilhar-se dos nós fatídicos das serpentes, externa sua dor através de “clamores horrendos”. A ênfase do grito, no texto de Virgílio, estabeleceu uma culminância ou clímax da ação progressiva; seus momentos se desdobravam no tempo, enquanto na escultura esses momentos somente poderiam figurar num único instante através das posições estáticas do corpo no espaço. A novidade da explicação de Lessing está no modo pelo qual ele investiga a lei de beleza que veda a um aquilo que permite a outro. Ou seja, a lei de beleza estaria em conformidade com as representações e as condições específicas que determinam os meios diferentes das artes plásticas e da poesia. Embora Lessing tenha percebido que as artes plásticas também poderiam imitar as ações por meios indiretos, ou seja, através da aparência sensível dos corpos, ele não admitiu que elas pudessem ultrapassar o problema espacial em direção ao tempo, e advertiu: “aquilo que o pintor pode exprimir muito bem com linhas e cores se faz exprimir pessimamente com palavras” (Ibid., p. 153). A obra de Lessing estabeleceria, então, cânones a partir dos quais o problema viria a ser considerado pelas reflexões românticas e neoclássicas como apenas um problema mimético. M. H. Abrams, em *El espejo y la lámpara*, observa: “A diversidade das artes se segue de suas diferenças de meios, os quais impõem necessariamente diferenças nos objetos que cada uma é capaz de imitar” (ABRAMS, [s/d], p.26).

Certos princípios são fundamentais a todas as artes. O ritmo, por exemplo, é um elemento que permeia a pintura, a música, o desenho, a escultura e a poesia. O que caracteriza as diferenças e as afinidades entre essas expressões, nesse caso, é o modo como esse elemento estrutural será utilizado em cada uma delas. Ocorrem algumas vezes pontos de interseção rítmicos entre uma e outra arte que apontam para a mesma idéia. Trata-se da criação de uma imagem sensível que vem fixada esteticamente. A forma específica da imagem em poesia está, por isso, no modo pelo qual se pode determinar uma “complicação semântica”, ou seja, “o destaque da objetividade e o nascimento de traços oscilantes (de significado) às custas do traço fundamental”; isto é, para que a metáfora resulte viva, se transforme em imagem e em poesia, é necessário que se produza parcialmente “a eliminação do traço fundamental do significado” (AMBROGIO, 1971, p. 150). O uso metafórico da palavra destrói o conteúdo lógico do significado e cria uma associação emotiva orientada para uma determinada imagem.

A partir do Romantismo, os limites entre as artes começam a esgaçar-se e deslocar-se, sobretudo, devido à construção de um novo conceito mimético, por isso “qualquer texto literário, disse Zirmunskij, pode evocar nos leitores uma série de imagens visivas e auditivas, que acompanham o fluir das palavras, mas essas representações são subjetivas e indeterminadas e dependem da psicologia daquele que a percebe, de sua individualidade” (...) (Ibidem, p.135). A mimesis, no sentido imitativo, emudece. Decisivo nas considerações acerca do Romantismo é o tipo de visão de mundo que se instaura a partir das alterações dos pressupostos estéticos, ou seja, uma visão de mundo baseada nas correspondências, e numa visão de linguagem como o duplo do universo. Diante do racionalismo do Século das Luzes, o Romantismo esgrime uma filosofia do homem, da natureza e da arte fundadas a partir do princípio da analogia, tornando mais estreitas as relações entre as artes. Como uma forma de pensamento por imagem, o procedimento analógico, a partir da fusão e da síntese, estimulou o artista e poeta a amalgamar os opostos e ainda a definir a obra de arte como um todo: pintura, poesia, música, dança e escultura. O ocaso mimético revelou a supremacia da imagem sobre qualquer outro procedimento estético: tanto a poesia como a pintura são imagens. Não importa para a significação se a

imagem é verbal ou não verbal, pois a imagem é antes uma totalidade, e para os românticos ela é um símbolo: "Sentimento e pensamento - conclui Belinskij - devem ser expressos em imagem para se tornar poéticos" (AMBROGIO, 1971, p. 55).

A comunicação entre leitor e poeta se faz, então, através de imagem ou uma série de imagens que possui tanto um valor objetivo quanto subjetivo. Enquanto significado subjetivo, as imagens são multidimensionais, por isso mais sugestivas do que designativas. O caráter sensual das paisagens aquáticas tornaram-se símbolos, não apenas para os românticos, mas principalmente para os simbolistas: as fontes, cascatas, águas paradas, lagoas estagnadas, a imensidão azul do mar, o cristal, tudo resultava num estímulo que afetava os sentidos e alterava o estado da mente. Conforme Baudelaire, o resultado dessas correspondências entre imagens exteriores e interiores era a linguagem da arte. A analogia seria assim um princípio articulador das sensações preceptivas advindas do mundo imaginário e do real. Em *Literatura e artes visuais*, Mario Praz analisa, por exemplo, as possíveis relações entre a pintura de Constable e os poemas de Wordsworth e esclarece:

Ambos empenham sua imaginação na natureza, mas esta significa para eles a dimensão primária da experiência, e tal dimensão primária é talvez mais bem explicada como aquela em que as energias da vida assumem uma qualidade religiosa. O pintor usa o desenho, cor e forma, juntamente com as percepções de prado, céu, casa ou catedral, para dar forma ao deleite e ao mistério que estão no próprio centro de nossa experiência terrestre. O poeta narra ocorrências de energias e movimento, vinculando entre si as forças naturais dentro e fora do homem (...) a visão deles abarca o mundo da experiência comum (...) diferentes meios são utilizados para comunicar a mesma interpretação de santidade imanente da natureza. Constable cristaliza este sentimento no ponto em que ele confina com as imagens da coisa; Wordsworth põe em palavras as vagas impressões que tal sentimento produz em nós antes de assumir aquela simplificação que dele faz uma imagem visual distinta (PRAZ, 1982, p. 60-1).

A partir dos meados do século XIX, esses procedimentos mudam radicalmente. O assunto do quadro ou do poema perde a sua importância, e o interesse do pintor e do poeta volta-se para as questões formais da arte. O importante neste momento será: como se pinta ou como se escreve.

Ut pictura poësis: a poética dos significantes

O trabalho da mimesis anunciada por Baudelaire afasta-se da expressão romântica, dribla a realidade e instaura o artifício. É com o poeta de Flores do mal que a lírica do século XIX dá os primeiros passos rumo à abstração, à modernidade. A poesia transforma-se numa tarefa de pesquisa intelectual (construção sistemática). O leitmotivo é a criação de uma arte pura. Aos pintores, interessava somente o modo pelo qual os elementos (cor, luz, linhas, superfícies) se relacionavam entre si: os cones, os cubos e as esferas transformaram-se em signos artísticos. Enquanto isso, a arte poética constrói-se a partir da desrealização, dissonância e estranhamento. A tendência ao fragmento e à supremacia da forma sobre o conteúdo, que se inicia com Baudelaire, terá a sua radicalização na lírica de Mallarmé. A idealidade vazia transformar-se-á em o "nada"- no absoluto -, que somente poderá ser alcançado através do absurdo e da abstração, isto é, a partir da renúncia do habitual e do natural. A beleza da poética da abstração de Mallarmé está na precisão formal dos versos, no trabalho rigoroso com a linguagem, que se isola e gira sobre si mesma, em contínua fusão, no rompimento com os valores sociais e "isso equivale a dizer que o ato mimético já não pode ser interpretado como correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade" (LIMA, 1980, p. 169). O produto mimético que não segue os parâmetros da mimesis (imitatio ou expressão) e não se apoia em dados externos requer do receptor a apreensão do significado pela compreensão da "produção" do objeto criado. Em outras palavras, a forma, ou a estrutura da obra, constitui o elemento de significação que precisa ser analisado pelo receptor para se tornar inteligível. O receptor, então, deverá estar atento não mais ao conteúdo, mas aos elementos estruturais que compõem o objeto artístico.

A obra torna-se um significante cujo significado é dado pelo leitor (receptor). O trabalho da mimesis de produção cria um certo estranhamento, porque o produto artístico percebido é algo que não pode ser lido de acordo com as codificações culturais. Os quadros "Os três músicos" (1921) e "A moça com

bandolim" (1910), de Picasso, ou os poemas "Leque" e "Santa" de Mallarmé não se apoiam em nenhuma convenção social, ou nas representações da realidade. Não há neles um conteúdo explícito, existe apenas jogos de significantes estruturais que se organizam e se combinam, na intenção de revelar o processo de composição da obra. Como na poesia, tais significantes somente se referem à realidade do objeto sob o eixo da possibilidade: "a poesia é reprodução da realidade como possibilidade (...) para representar a realidade não basta o dom da fantasia: é necessário também a razão que consente de entender a realidade" (AMBROGIO, 1971, p. 55). Com isso a imagem torna-se apenas um dos fenômenos secundários subordinados à poesia e não mais um fator construtivo.

A mimesis de produção, nesse sentido, situa-se entre o possível e o impossível porque, ao pressupor um alargamento do real, será o receptor quem criará o sentido da obra. Isto não significa que o receptor não identifique as semelhanças e as diferenças entre o produto mimético e a sua fonte, porém é necessário que ele apreenda as diferenças internalizadas pelo mimema, e essas diferenças se encontram em nível de estrutura. O sistema plástico-pictórico também fez a mesma travessia: da representação à produção. A transição ocorreu a partir do Impressionismo.

Os impressionistas demonstraram que a concepção do tempo era imanente à pintura, não apenas como sugestão de movimento (sobreposição de cenas), mas sobretudo pelo fato de terem traduzido o tempo em cores. Ao registrar os efeitos fugidios da luz e do tempo em mutação, os impressionistas construíram um novo sentido de espaço e de tempo (instantâneo e fugidio), que são inerentes à atmosfera da impressão. As experiências de Degas também testemunharam o aparecimento da fragmentação, da instantaneidade e da estrutura espacial cujo foco era móvel. Degas compreendeu as novas possibilidades de construção plástica que a fotografia proporcionou, e dela se aproximou através das composições descentralizadas e dos ângulos oblíquos. O pintor de "Duas bailarinas no palco" introduziu uma nova perspectiva espacial, que multiplicaria os pontos de vista e conferiria dinamismo e amplitude ao espaço. No caminho da fragmentação da atmosfera, através da luz, da cor e das pinceladas justapostas, cada pintor encontrou sua própria linguagem - a sua fatura.

Entretanto, foi Paul Cézanne dissidente impressionista, que conferiu ao sistema plástico-pictórico a condição de signos. O olho geométrico de Cézanne desconstruiu o objeto artístico e o reduziu aos elementos mínimos da natureza da forma: cone, cubo e esfera, os quais funcionavam como elemento basilar da composição. Cézanne põe esses elementos em evidência e exalta as formas "inorgânicas" da pintura, cujas experiências e práticas serão desdobradas pelos cubistas que exaltarão mais do que nunca o valor da estrutura em detrimento do conteúdo. O objeto cubista tem um modo de ser ambíguo, uma identidade múltipla, que se torna aparente apenas como passagem entre coisa e idéia, e uma estrutura que sempre emerge do processo, ou seja, da produção.

Do ponto de vista técnico, o Cubismo é uma fragmentação no espaço tridimensional que se constrói a partir de um ponto de vista fixo. Os objetos mantêm uma relação múltipla uns com os outros, de acordo com o ponto de vista que se escolhe para olhá-los, como poderemos flagrar nos versos de Manuel Bandeira: "O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva/ E desce refletido na poça de lama do pátio,/ Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,/ Quatro pombas passeiam." (BANDEIRA, 1998, p. 200). A construção assemelha-se a frases de montagem ou a "séries de tomadas" cinematográficas, próprias da pintura cubista. Trata-se do velho problema do espaço e tempo que, na pintura, adquiriu uma nova solução, ou seja, através da representação simultânea dos objetos - sempre em movimento.

As correspondências entre pintura e poesia advêm, sobretudo, das relações estruturais. A pintura trabalha com elementos que somente estão presentes no discurso poético de modo virtual, assim como as imagens poéticas e/ou as estruturas que agenciam a construção do poema são para a pintura puras virtualidades. Aguinaldo Gonçalves, em seu estudo *Laocoon revisitado* (1995), intervém estabelecendo critérios para a realização das homologias estruturais as quais permitiriam as aproximações entre ambas as expressões. O autor denomina de homologias estruturais o fenômeno que vai além das relações analógicas (aquelas, por exemplo, comuns ao Romantismo). A homologia estrutural seria uma espécie de isomorfismo do eixo paradigmático das obras de artes envolvidas. Para isso, o autor investiga a "prática significativa" de natureza poética onde se processa o que Julia Kristeva chamou de significância, ou seja, aquele espaço de linguagem constituído de sítios combinatórios e reversíveis.

Como explica Kristeva, “descrever o funcionamento significante da linguagem poética é descrever o mecanismo das junções numa infinidade potencial” (KRISTEVA, 1974, P. 97). Essa potência infinita da linguagem funcionaria como semiose. Por isso, a urdidura do discurso plástico e poético somente poderia ser auscultado na interseção entre os eixos de significação.

O par poesia e pintura, perscrutado a partir dos aspectos estruturais pertinentes às obras, devem considerar: a estrutura do verso (formas rítmicas, ritmo sintático, cortes e enjambement), as estruturas das imagens (choques de palavras, associação imagística do subconsciente), a estrutura das palavras (exploração dos valores musicais, visuais), a disposição topográfica, o sistema de pontuação, a disposição simétrica dos apoios fonéticos ou sêmicos, os procedimentos de fusão, ponto-de-vista, singularização, desrealização, dissonância e outros procedimentos estéticos pertinentes à poética. Ao lado dessa carpintaria de significantes, os quais agenciam os procedimentos poéticos, verifica-se então quais desses princípios são comuns à poesia e à pintura.

Os estudos de Étienne Souriau também evidenciam os elementos estruturais de cada expressão artística, pontuando que as relações entre as artes devem partir da análise dos qualias artísticos, que são os seus elementos específicos. Em *A correspondência das artes* (1983), o autor explica que todo o sistema de qualias define uma ou duas artes: a pintura, por exemplo, estabelece-se no plano específico dos qualias da cor, a dança tem como singularidade o movimento, o desenho tem por especificidade a linha, enquanto a música serve-se de sons articulados. Da combinação dos qualias nasceria uma determinada expressão artística e, ao contrário, da decomposição e desconstrução dos qualias seria possível detectar as relações entre as diversas artes. Consoante os seus qualias, as artes seriam divididas em arte do primeiro grau (presentativas) e artes do segundo grau (representativas), também chamadas de formas primárias e formas secundárias. As artes representativas (pintura, escultura, desenho), segundo Souriau, “são mais subjetivas, por evocarem algo que só adquirem realidade para e pelos pensamentos do espectador” (SOURIAU, 1983, p. 94), elas são, pois, artes de segundo grau. Ao contrário, as artes como a música, a dança e a arquitetura são aquelas chamadas de “presentativas”, ou seja, artes de primeiro grau.

As artes do primeiro grau possuem uma forma primária de organização. Isto significa que a organização formal de todo o conjunto dos dados ou elementos que integram o universo da obra são inerentes à própria obra. Ao contrário, as artes do segundo grau, ou representativas, possuem uma dualidade, ou seja, uma parte da obra remete à forma primária, mas existe ainda uma organização morfológica que se refere aos seres suscitados e apresentados por seu discurso. São esses seres que constituem os verdadeiros sujeitos de inerência da obra, e por isso são chamadas de artes de segundo grau. Todavia, as artes de segundo grau, adverte Souriau, também apresentam uma forma primária e, no que se refere às artes primárias, podem ainda suscitar combinações que resultam numa ordem de segundo grau:

Enquanto a sinfonia, o palácio e a catedral, o arabesco ou a obra coreográfica apresentam apenas uma forma primária, as obras de segundo grau, o quadro, a estátua, o desenho imitativo (e, como iremos verificar, também o poema ou o romance) apresentam simultaneamente ambas as formas, primária e secundária, entre as quais se estabelecem curiosas relações, ora de identidade estrutural, ora de semelhanças ou afinidades evocativas... (Ibidem, p. 98).

Tanto a poesia como a pintura encontram-se nessa situação composicional, definida como arte de segundo grau. Por isso, as relações entre elas podem acontecer sob dois eixos: aquele que nos remeteria a uma ordem estrutural (forma primária), e outro cujas afinidades são de ordem evocativa e temática (forma secundária). Para resolver esse problema, deve-se optar por um dos eixos de análise. Aguinaldo Gonçalves, por exemplo, optou pelo primeiro eixo, reduzindo a pintura e a poesia a formas/estruturas para melhor perscrutar as relações homológicas entre elas. Mario Praz concorda que ambos os caminhos são pertinentes, ora centrado nos aspectos temáticos, recursos estilísticos e epocais, ora na estrutura da obra.

Um outro problema que se impõe acerca das relações entre as duas artes refere-se ao uso da intertextualidade que atua como um desvio cultural. Para Laurent Jenny, trata-se de um tipo de intertextualidade que reifica a matéria artística e a transforma em objeto metalingüístico. O “enxerto”

intertextual pressupõe um trabalho de verbalização, do ponto de vista da poesia, ou seja, a substância do texto pictórico deve ser verbalizada. Entre um sistema significante pictórico e o verbal em processo intertextual (a descrição de um quadro, por exemplo), é preciso procurar o que lhe é comum, isto é, o caráter sistêmico. Em outras palavras, esclarece Laurent Jenny:

De fato, entre a imagem e o texto podemos ver uma relação icônica, segundo a perspectiva tradicional da semiótica, em que o texto se esgota em imitar o esqueleto diagramático da imagem, (...). O sistema do quadro, para entrar em relação intertextual com o conjunto verbal, deverá tomar a forma de uma enunciação do seu diagrama (JENNY, 1979, p.23).

Para que se realize uma relação intertextual entre os signos verbais e a expressão plástica (signos icônicos), é necessário que haja um grau de iconicidade nos signos verbais que promova também uma "homologia de conteúdos". Além disso, o discurso poético efetuará uma transposição dos signos icônicos para signos literários. Essa transformação pode ser considerada como uma absorção do texto pictórico pelo texto poético, uma vez que o espaço intertextual "é um ponto de cruzamento de vários códigos" (KRISTEVA, 1974, p. 174). Os códigos em questão não são apenas os lingüísticos - signos verbais - mas são ainda pertinentes aos códigos visuais. A transformação desses códigos visuais em códigos verbais, ou vice-versa, implica um reconhecimento semântico, ou melhor, um procedimento de verossimilhança. Segundo essa teoria, retornaríamos, então, ao princípio de que as relações entre as artes dependeria antes de um processo de identificação, isto é, de semelhanças. Na verdade, continua sendo uma questão de mimesis, e, nesse caso, esclarece Kristeva:

Sob o eixo da análise intertextual, as relações entre as artes também poderiam ser efetuadas a partir de dois modos: o primeiro perscrutaria a semântica (aquilo que Mario Praz denominou conteúdo/tema/assunto e que Étienne Souriau entendeu como sendo arte de segundo grau); e o segundo investigaria os paradigmas estruturais, que Kristeva definiu como verossímil sintático e que Agualdo Gonçalves chamou de homologias estruturais. Assim, a possibilidade de relações entre pintura e poesia nasceriam de uma interseção, ora semântica, ora estrutural, ou de ambas as atitudes.

Concluindo, essa tensão, ou esse antagonismo estrutural e funcional, entre os dois registros icônico e verbal, não pode ser rígida, tampouco pré-constituída. A maioria das argumentações pressupõe a redução da experiência da linguagem a um modelo unidimensional, incapaz de traduzir sua natureza polimorfa. Não obstante, a função expressiva da linguagem comporta em si uma dupla fórmula: aquela sonora, que produz os equivalentes fônicos do real e o sentido, e aquele gráfico, que permite materializar o som por meio dos signos espaciais e visíveis. A linguagem, constituindo-se independentemente da lógica analógica própria da vista, recorre, portanto, a partir de suas funções interpessoais, a uma "polisensorialidade" (WUNENBURGER, 1999, p. 33-7) corpórea, cruzando audição e a visão. A imagem encontra, assim, diferentes aberturas para inserir-se na esfera lingüística. A escritura, particularmente, funciona a partir de um tecido conectivo entre a voz e o olhar. Se os sistemas de escritura alfabéticos serviam-se de signos arbitrários e abstratos, muitos sistemas ideográficos, ao contrário, misturaram representações fonéticas e caracteres gráficos do tipo analógico. Os ideogramas chineses e os hieróglifos egípcios são escrituras a partir das quais a leitura ótica permite descobrir um nível intermediário entre a palavra e a coisa.

Essa funcionalidade das imagens também pode ser interpretada através de uma efetiva complementaridade, tanto em nível de expressão quanto em nível de comunicação. Hoje, muitas técnicas de comunicação conjugam imagens visuais e linguagem escrita, porém é oportuno reconhecer que a função visiva e a função lingüística constituem dois canais divergentes da produção de imagens, sem todavia pressupor que tal ramificação equivalha a um evidente corte. Na Idade Média e ao longo do Renascimento, a expressão lingüística (escrita ou oral) vinha acompanhada de uma imagem visiva que a ilustrava e a reforçava (caligrafias figurativas, miniatura, emblemas, distintivos, brasão, etc). A arte contemporânea reatualiza freqüentemente essa prática do desdobramento espacial de um texto poético: nos caligramas, nas colagens e ainda nas performances eletrônicas (infografia). A imagem icônica, mental ou material, pode ser geradora de um pensamento expresso verbalmente. ou ser objeto de tradução, ou elemento de análise em uma língua descritiva ou sugestiva (invenção científica a partir de uma imagem modelo, criação poética a partir de uma pintura, etc.). Esta nossa sociedade tecnológica, que criou e viu multiplicar as imagens a partir da eletrônica, está conhecendo os efeitos da tirania da

imagem visual em detrimento do texto e do livro, mas desenvolveu também e, simultaneamente, produções audio-visuais que implicam uma sinergia, pelo menos no momento da recepção, entre as artes.

Referência Bibliográfica ABRAMS, M. H. [s/d]. El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario. Trad. do inglês por Gregório Araújo. Buenos Aires. Editorial Novo.

AMBROGIO, Inazio. 1971. Formalismo e avanguardia in Russia. Roma, Ed. Riuniti.

BANDEIRA, Manuel. 1998. "A realidade da imagem". In: Estrela da vida inteira. São Paulo, Circulo do Livro.

FONTES, MARIA A R. 1997. As cores inefáveis do camaleão: o processo mimético como substrato teórico das correspondências entre pintura e poesia. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 196 fls. mimeo.

GONÇALVES, José Aguinaldo. 1995. Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo, EDUSP.

JENNY, Laurente et al. 1979. "A estratégia da forma". In: Poétique: Revista de teoria literária. Trad. Clara C. Rocha. Coimbra, Almedina.

KRISTEVA, J. 1974. Introdução à semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva. LESSING, G. E. [s/d]. Laocoonte o sobre los limites de la pintura y de la poesia. Buenos Aires, El Ateneo,

LIMA, Luiz C. 1980. Mímesis e modernidade: formas das sombras. Rio de Janeiro, Graal.

PRAZ, Mario. 1982. Literatura e artes visuais. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, USP.

SOURIAU, Étienne. 1983. A correspondência das artes: elementos de estética comparada. Trad. Maria C. Queiroz e Maria H. R. da Cunha. São Paulo, Cultrix, EDUSP. TODOROV, T. 1977. Teorias do símbolo. Trad. Maria de Santa Cruz da Veiga Ferraz. Lisboa, Edições 70.

WUNENBURGER, J.-J. 1999. Filosofia delle immagini. [Philosophie des images]. Trad. di Sergio Arecco. Torino, Giulio Einaudi.