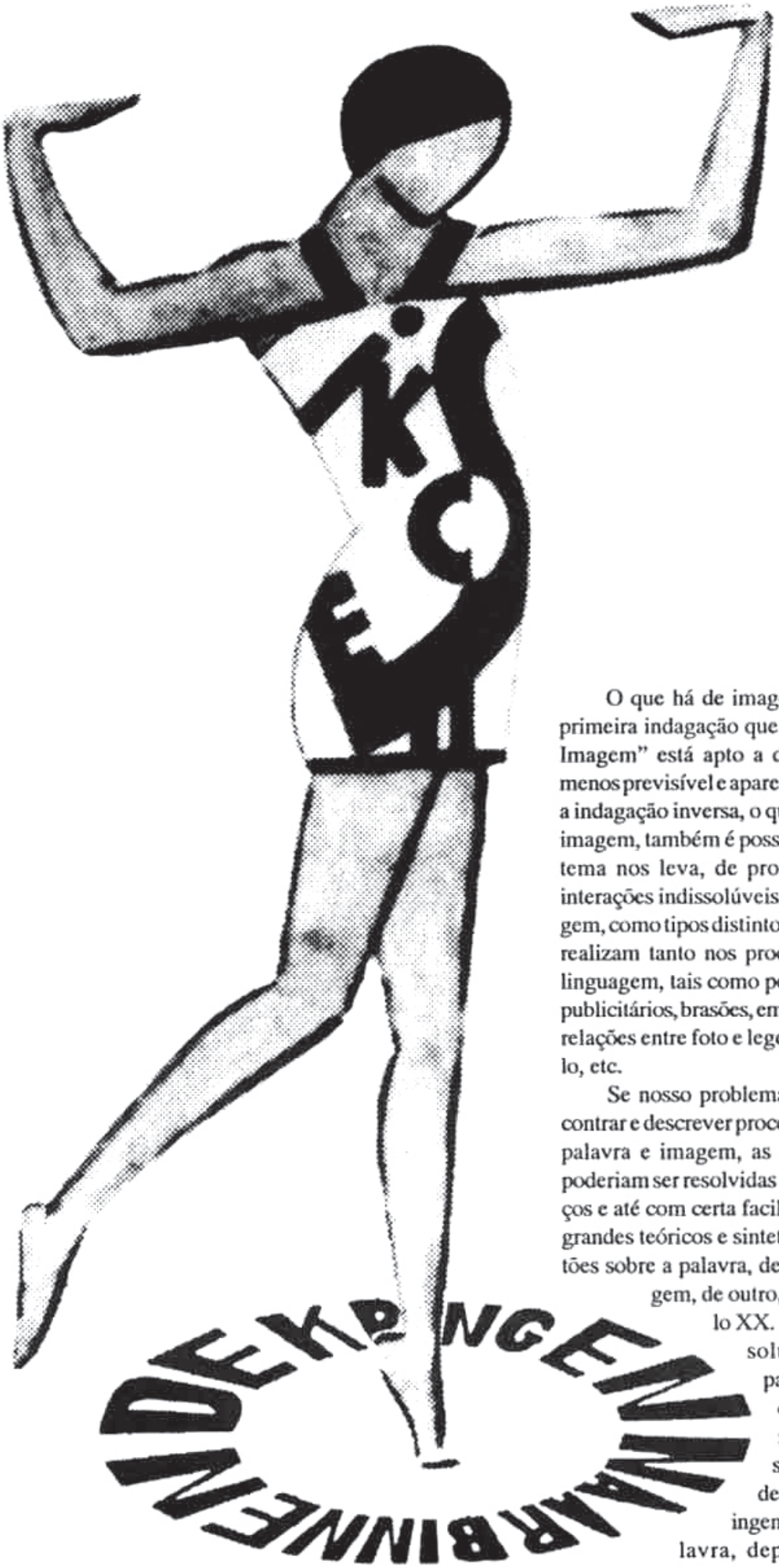


O que há de imagem na palavra é a primeira indagação que o tema "Palavra e Imagem" está apto a despertar. Embora menos previsível e aparentemente estranha, a indagação inversa, o que há de palavra na imagem, também é possível. Além disso, o tema nos leva, de pronto, a pensar nas interações indissolúveis que palavra e imagem, como tipos distintos de representação, realizam tanto nos processos híbridos de linguagem, tais como poesia visual, textos publicitários, brasões, emblemas, quanto nas relações entre foto e legenda, pintura e título, etc.

Se nosso problema fosse apenas encontrar e descrever processos interativos de palavra e imagem, as indagações acima poderiam ser resolvidas sem muitos percalços e até com certa facilidade. No entanto, grandes teóricos e sintetizadores das questões sobre a palavra, de um lado, e a imagem, de outro, surgiram no século XX. Longe de trazerem soluções definitivas para seus dilemas, ao contrário, alargaram a apreensão de suas complexidades. Como discorrer ingenuamente sobre a palavra, depois de Saussure,

LUCIA SANTAELLA

Palavra, imagem & enigmas

Jakobson, Chomsky, mas principalmente depois de Derrida e Lacan? É possível, por outro lado, contemplar qualquer imagem e pensar sobre ela, ignorando as gigantescas figuras de Gombrich, Arnheim, Panofsky e a escola gibsoniana? Como falar sobre ambas depois de Peirce? Palavra e imagem não são mais o que os iluministas sonharam que fossem: meios transparentes através dos quais a realidade se apresenta à compreensão. Elas se tornaram tão enigmáticas, problemas para serem decifrados, quanto é enigmática a realidade que, sempre com certa distorção e ambigüidade, elas intentam representar.

Este artigo não tem, evidentemente, a intenção de destrinçar o emaranhado teórico em que tanto palavra quanto imagem estão tecidas.

Mas, ao mesmo tempo, não se pode fingir inocência, virando as costas às complexidades denunciadas pelas teorias. Na busca de um termo médio entre a vigilância teórica e a mira do objeto empírico, este artigo tentará encontrar seu caminho. Que o estado de sobreaviso quanto à teoria não nos enrede até o ponto do esquecimento do objeto e que, em meio às complexidades, ele mais autenticamente se faça visível, eis o que deve ser almejado.

Mas, antes de tudo, temos de nos pôr de acordo em relação ao que estamos chamando de imagem e, então, de palavra.

DE IMAGENS E MIRAGENS

Existe um sentido muito vasto, que vem da antigüidade clássica, segundo o qual a imagem não é simplesmente um tipo de signo, mas um princípio fundamental que mantém a unidade do mundo. Como noção geral, a imagem se ramifica em várias similitudes específicas (*convenientia, aemulatio*, analogia, simpatia) que funcionam como figuras de conhecimento. Essa noção foi retomada e rebatizada por Michel Foucault como "a ordem das coisas" (W. T. Mitchell, 1987, p. 11). Não é nessa acepção que a imagem será empregada neste artigo, mas bem mais no seu caráter de signo.

Há inúmeras coisas que podem ser chamadas de imagem: figuras, estátuas, ilusões óticas, manchas, sombras, padrões, diagramas, fotos, hologramas, poemas, memórias e mesmo idéias, entre outras. A diversidade patente dessa simples lista, que está longe de ser completa, pode conduzir apressadamente à conclusão de que qualquer compreensão sistemática e unificada da imagem só pode estar fadada ao fracasso. Por isso, segundo Mitchell (p. 9), antes de uma definição universal do termo, deve-se ob-

LUCIA SANTAELLA é professora titular da PUC-São Paulo. Coordenadora do programa de comunicação e semiótica, especialista em Peirce. Autora entre outros de *Assinatura das Coisas* (Editora Imago).

NA OUTRA PÁGINA, *COSTUME POUR AKAROVA*, DE M. L. BAUGNIET; ABAIXO ILUSTRAÇÃO DE PAUL VAN OSTAIJEN (1921).

servar "os lugares nos quais as imagens se diferenciaram umas das outras com base nas fronteiras entre discursos institucionais diferentes". Isso nos levará a uma família do seguinte tipo:

IMAGEM				
Gráfica	Ótica	Perceptiva	Mental	Verbal
figuras estátuas design	espelhos projeções	dados dos sentidos aparências	sonhos memórias idéias	metáforas descrição

Mitchell ainda acrescenta (p.10) que cada ramo dessa família designa um tipo de imagem que é central ao discurso de uma dada disciplina intelectual: a imagem mental pertence à psicologia e epistemologia, a imagem ótica à física, a gráfica, escultural e arquitetônica à história da arte, a verbal à crítica literária e a perceptiva ocupa uma região fronteiriça na qual fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores da arte e estudiosos da ótica colaboram com filósofos e críticos literários. Embora essa divisão pareça bastante coerente, seu ponto de partida é, até certo ponto, questionável. Não são os discursos institucionais que determinam as diferenças entre os tipos de imagem. É certo que cada tipo é estudado no interior de uma dada disciplina. Nem por isso se pode negar que as diferenças estão, de fato, inscritas na própria natureza da imagem em virtude do canal em que cada um desses tipos se corporifica.

Por outro lado, não se pode também afirmar a impossibilidade de formulação de uma definição geral de imagem sob as escusas de que é possivelmente infinita a diversidade de fenômenos passíveis de se colocarem sob essa rubrica. Afinal, todas as definições são uma forma de apagamento dos traços particulares e peculiares em prol de uma generalização que realça os elementos invariantes de uma classe de fenômenos. Toda definição e mesmo toda percepção são necessários modos de esquecimento. É preciso esquecer a sensorialidade do particular para radiografar o que há de comum entre vários fenômenos, sendo exatamente os traços comuns que permitem enquadrá-los em classes. É o preço que se paga para inteligir. Caso contrário, estaríamos na condição de "Funes el Memorioso" (Borges, 1974), para o qual, prisioneiro de cada instante, não havendo esquecimento, não há generalização.

De resto, Mitchell, à revelia de si mesmo, ensaia, em seu livro, várias definições de imagem. Os inevitáveis impasses por ele enfrentados nascem justamente de sua recusa a definir, ao mesmo tempo que, inadvertidamente, trabalha com pressupostos implícitos em vagas e mal formuladas definições de imagem. Vêm daí suas interrogações sem resposta sobre a natureza imagética ou não das pinturas abstratas e não-representativas ou sobre o caráter duvidoso das imagens mentais e verbais que, segundo alguns especialistas (P. N. Furbank, 1970; B. N. Block, 1982), só num sentido metafórico podem ser chamadas de imagens.

A tese de Mitchell é curiosa: sem discutir as concepções materialistas para as quais só as representações gráficas e óticas são propriamente imagens, ele propõe que estas, imagens reais e literais, são tão bastardas quanto as imagens mentais e verbais. Os argumentos para isso são hauridos nas noções de ideologia, isto é, de que toda imagem, por mais literal que pareça, envolve uma distorção ideológica em relação ao real. Sem negar a importância dessa tese que, aliás, foi defendida por um brasileiro (Arlindo Machado, 1984) alguns anos antes de Mitchell tê-la desenvolvido, não é intenção deste ensaio entrar nessa discussão, mas encontrar, neste momento, uma compreensão satisfatória daquilo que se entende por imagem, sem ceder aos comandos menos exigentes de todas as formas de reducionismo.

Embora a diversidade de fenômenos sob a rubrica de imagem possa parecer inumerável, todos os diferentes tipos parecem encontrar sua unidade na definição bastante geral que foi muito precisamente formulada por S. M. Kosslyn (1982, p. 207): imagem é um tipo especial de representação (quase pictórica) que descreve a informação e ocorre num meio espacial. Até as imagens mentais e mesmo as verbais, que

são talvez as formas de imagem mais plásticas e multi-sensórias, também se enquadram nessa definição. Do mesmo modo, as imagens perceptivas, a que alguns podem negar o caráter de representação, também se amoldam elegantemente nessa definição. Além disso, o fato do tipo especial de representação ser quase e não inteiramente pictórica salva a definição do exclusivismo de se conceber a imagem como um processo estritamente visual, pois há imagens sonoras, auditivas, assim como há imagens puramente táteis. E o "meio espacial" em que a imagem ocorre não deve ser aí pensado no sentido exclusivamente visual, pois, quando configurados como imagens, som e tato plasmam-se numa espacialidade não necessariamente visível, mas sensível.

Se essa definição de Kosslyn tem a vantagem da extrema generalidade, tendo o poder de abranger todo e qualquer tipo de imagem, ela peca, por outro lado, pela falta de diferenciação. Enquanto Mitchell se perde em miragens confusas advindas de sua inaceitação das definições, Kosslyn, por excesso de abrangência, não nos dá meios para discriminar as diferenças que separam as imagens perceptivas das óticas e gráficas, e estas das mentais e verbais, assim como estas últimas entre si. Sendo todas essas distinções substancialmente importantes para o exame das relações entre palavra e imagem, valeria a pena colocá-las em discussão, mesmo que brevemente.

A FILIGRANA DAS DIFERENÇAS

As imagens perceptivas são aquelas que mais atenção atraem dos estudiosos nas mais variadas áreas de conhecimento, da filosofia à ótica, da literatura à neurologia. Afinal, é dos caracteres extraídos às imagens perceptivas que todos os outros tipos de imagem são descritos. No terreno da percepção do mundo físico em si, isto é, do mundo fenomênico, ganhou fama e fez escola a teoria gibsoniana, chamada muito propriamente de teoria ecológica da percepção (M. Hagen, 1980), segundo a qual são dois os problemas referentes ao modo como percebemos o mundo visual. De um lado, há a percepção do mundo espacial, ou seja, das cores, texturas, superfícies, bordas, inclinações, formas, interstícios. De outro, a percepção dos objetos, lugares, pessoas, sinais e símbolos escritos (Gibson, 1974, pp. 23-4). O primeiro está relacionado à contemplação dos elementos mais propriamente qualitativos, estéticos da experiência perceptiva; o segundo, com o lado pragmático da existência. Ambos são fundamentais para nossa apreensão das coisas do mundo como imagens. Gibson restringe o significado de percepção e imagem estritamente à visualidade. Muitos dos caracteres da imagem visual, no entanto, podem ser aplicados aos demais sentidos, em particular à audição e ao tato, como se o olhar fosse apenas uma especialização maior de uma visualidade também auditiva e principalmente tátil, distribuída por todo o corpo.

Outra importante divisão estabelecida por Gibson é aquela que faz a distinção entre mundo visual e campo visual (pp. 66-8). O mundo visual, em síntese, é o que está lá, fora do observador, enquanto o campo visual limita-se às cenas enquadradas pelo equipamento sensório da visibilidade humana. É essa noção de campo visual que faz a ponte entre as imagens no espaço,

H. N. WERKMAN, THE NEXT CALL, 1923-1926

tridimensionais, naturais ou artificiais, que apreendemos em nosso estar/agir no mundo, e as imagens gráficas e óticas, executadas no plano bidimensional em todas as suas diferentes materialidades ou suportes: pedra, papel, tecido, espelho, filme, tela, vídeo, etc.

Em síntese, para ser compreendido, o mundo físico precisa ser mediado e traduzido. É o cérebro que providencia, por intermédio dos órgãos sensoriais, o serviço de tradução das impressões perceptivas em padrões aos quais são conferidos significados, construindo um mundo de imagens reconhecíveis. A psicologia gestalt tornou-se mundialmente conhecida porque estabeleceu muitos dos princípios através dos quais as impressões se organizam. Esses princípios continuam válidos até hoje, exceto por certas variações culturais. Mas as teorias gestálticas sobre o modo como o cérebro funciona para atualizar esses princípios foram desacreditadas (B. Nichols, 1981, p. 13). Restrições são também feitas à Gestalt porque os resultados de seus experimentos foram prioritariamente baseados na utilização de figuras bidimensionais, chapadas, figuras no plano, de modo que suas conclusões não podem ser plenamente generalizadas para os problemas específicos da percepção do mundo físico, no que a escola ecológica, gibsoniana parece imbatível. Continuam plenamente aceitos, contudo, os princípios gestálticos quando relativos às imagens bidimensionais. Quem levou à frente a aplicação da gestalt ao universo das representações, isto é, das imagens no plano, foi R. Arnheim.

NA OUTRA PÁGINA, ACIMA, L. KASSAK, *TYPOGRAPHIE*, 1922. ABAIXO, ELIE DAYAN, 1979, FOTO DE E. KOSSAKOWSKI

São dois, pode-se dizer, os gigantes dos estudos sobre as questões envolvidas na produção e recepção (percepção) das representações através das imagens: Arnheim e Gombrich, seguidos por N. Goodman. Os aspectos relativos à similaridade e ao ilusionismo, natureza e convenção, realismo e artifício, relações entre o objeto "real" e as imagens refletidas, desenhadas ou projetadas, tanto quanto a complexa questão dos esquemas e códigos históricos, governando a disposição das imagens no plano, foram largamente discutidos por esses três estudiosos. Tornou-se famosa a ênfase dada por Goodman (1968) ao convencionalismo da imagem contra as ilusões realistas da representação natural, tese que Gombrich ajudou a criar (1959) e mais tarde veio a relativizar (1981) na defesa da base naturalista que existe na ilusão e do papel da similaridade na representação pictórica. Da cópia aos códigos, das ilusões aos paradoxos na representação visual, existe hoje uma bibliografia a se perder de vista. Excelente síntese sobre isso foi apresentada recentemente no enciclopédico trabalho de G. Sonesson (1989).

De resto, desde o *Crátilo* de Platão, o que, no mundo e na representação, é parte da natureza (*physis*) e qual é a parcela de poder da convenção *(thesis, nomos, ethos)* é um debate tão amplo que pode ser aplicado não só às formas artesanais como o desenho, pintura e gravura, mas também ao paradigma das imagens obtidas por registro físico (foto, cinema e inclusive televisão), sendo ainda passível de extensão até mesmo às duas contemporâneas, mas diferenciadas, mudanças de paradigma na produção e obtenção de imagens: a holografia, de um lado, e a computação gráfica, de outro.

Não menos complexas, mas igualmente pertinentes para a relação entre palavra e imagem, são as imagens mentais. Depois de cinqüenta anos de negligência provocada pelo behaviorismo, que recusou a tradição das noções de mente germinadas no século XVII, a imagem mental voltou à cena em especial nos estudos levados a efeito pela ciência cognitiva. Basicamente as imagens mentais são hoje trabalhadas a partir de duas correntes antagônicas: a dos iconófilos e a dos iconófobos, também batizados de pictorialistas *versus* descritivistas. Embora antagonistas, ambos partem de uma negativa comum: falar em imagens mentais não significa que possamos literalmente ver e manipular imagens internas reais. Se não são imagens no sentido literal do termo, e se temos razões para pensar que há alguma forma de imagem interna, por mais rudimentar que seja, como essas imagens são constituídas?

Os iconófilos ou pictorialistas dizem que, embora não tenhamos imagens literais no cérebro, as imagens mentais representam aproximadamente do mesmo modo que as figuras (*pictures*) representam, isto é, as imagens mentais comportam-se como figuras na sua maneira de representar. Já os descritivistas ou iconófobos acham que as imagens mentais têm um modo de representar semelhante aos processos descritivos da linguagem verbal. Enquanto estes (ver D. Dennett, 1982) consideram que todas as representações mentais são do tipo descritivo, os pictorialistas (ver J. Fodor, 1982) pensam que, entre as representações

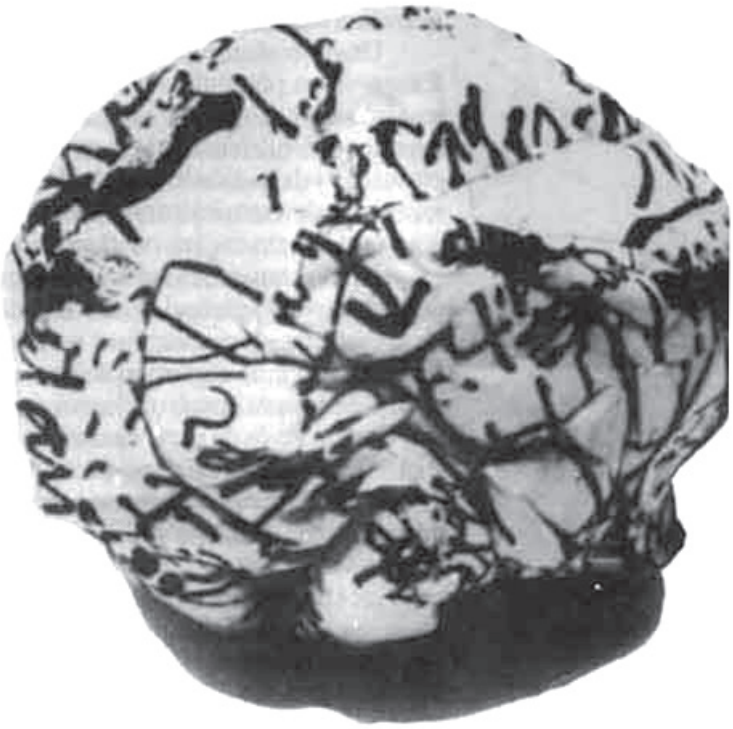
mentais, pelo menos as imagens têm uma natureza pictórica. Eles não propõem que as imagens mentais são figuras (*pictures*) que temos na cabeça, mas sim que elas representam e são processadas do mesmo modo que as figuras representam (N. Block, 1982, pp. 2-3). Postulam, portanto, uma semelhança no modo de representação entre as imagens mentais e as figuras, mas não explicam em que consiste essa semelhança. Os descritivistas, por seu lado, não fazendo a diferença entre representações mentais *tout court* e imagens mentais especificamente, acabam inadvertidamente por negar a existência mesma das imagens mentais.

A meu ver, os problemas levantados nessa controvérsia não parecem passíveis de respostas enquanto não forem enfrentadas questões semióticas de base que foram igualmente deixadas de lado pelos dois oponentes, ou seja, a natureza sígnica da representação, da semelhança e do que chamam de figura e de descrição. Estes problemas estão em interface com os caracteres das imagens verbais que serão mencionados mais adiante quando a outra face da moeda, a palavra, for posta em discussão.

As distinções entre imagens perceptivas, óticas, gráficas, mentais e verbais são estabelecidas em função do canal em que essas imagens são produzidas e veiculadas. Mais abundantes e complicadas, entretanto, são as distinções das imagens de acordo com os diferenciados tipos de relações que elas podem estabelecer com aquilo que elas representam, também chamado de referente ou objeto da imagem.

AS IMAGENS E AS COISAS

De acordo com Joan Costa (1982), há imagens de coisas visíveis na realidade (a pintura, a fotografia de uma paisagem) e de coisas invisíveis (a molécula, o átomo, o mapa-múndi); há imagens de coisas que existiram, mas não mais existem (cenas de uma guerra mundial, Napoleão) e de coisas que jamais existiram (figuras mitológicas, Dom Quixote, seres imaginários); há imagens de coisas inexistentes ou não, mas que não são de natureza visual (as ondas sonoras, a árvore genealógica, a justiça). A enumeração foi interrompida nesse ponto, mas é evidente que, especialmente de uns anos para cá, ampliou-se enormemente o campo de possibilidades do visível. Há, por exemplo, imagens de coisas invisíveis a olho nu, mas que se tornaram visíveis graças ao poder



de complexos sensores que, num extremo, descortinam a aparência de longínquos astros celestes com a mesma desenvoltura com que, no outro extremo, penetram nos recessos mais íntimos do corpo humano, desnudando o segredo das células.

Numa segunda lista, J. Costa enumerou as relações entre imagem e referente de acordo com variações que se operam no eixo das semelhanças: imagens que parecem exatamente com o que representam (figuras do Museu de Cera, por exemplo); imagens que parecem com o modelo, mas não literalmente (fotografia, sombra chinesa); imagens que não se assemelham literalmente, mas evocam o modelo (caricatura e arte figurativa, não realista); imagens que não se assemelham ao referente, mas o "significam" com toda precisão (esquemas de fluxos, gráficos); imagens, enfim, que não parecem com nada, nem "significam" qualquer referente da realidade (a arte abstrata). Mais uma vez a lista não é, nem poderia ser, exaustiva, visto que não cessam de aparecer novos meios de produção de imagens que trazem consigo desafios não previstos nas enumerações.

É o caso agora das imagens sintéticas (produzidas por computação gráfica) que simulam com perfeição um referente inexistente. Imagens cujo referente real é de natureza numérica (equações algébricas) e o referente aparente é fruto de uma simulação. O que aparece é irreal, no sentido de não existente fora da imagem, o que não aparece é real.

Desde o século passado, a partir da fotografia, as possibilidades materiais das imagens vêm crescendo em ritmo exponencial, culminando hoje na experiência inaudita da realidade virtual. Quaisquer tentativas de compreender esse universo através de enumerações ou classificações baseadas nos canais que as veiculam ou nos seus modos de aparência estão fadadas à obsolescência prematura. Para evitar esse risco, elaborei, há alguns anos (Santaella, 1988), uma classificação da linguagem visual que, ao invés de partir de uma enumeração de diferenças existentes no referente ou objeto das imagens, baseou-se nas distinções lógicas que as próprias formas visuais apresentam como possíveis. Inspirada nas categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade e terceiridade) e nas classificações de signos de C. S. Peirce, essa classificação chegou, num primeiro nível, a três grandes matrizes das formas: 1) não-representativas; 2) figurativas; 3) representativas ou simbólicas; e, num segundo nível, chegou a três subdivisões dentro de cada uma dessas matrizes. No caso das formas não-representativas, a ênfase da subdivisão foi posta na aparência da imagem em si; as formas figurativas foram subdivididas com ênfase nas relações da imagem com o referente; as formas simbólicas com ênfase nas leis que determinam o modo como serão interpretadas.

Com apenas nove variações, a classificação pretende dar conta de todas as possibilidades de manifestações das formas visuais fixas, criadas pelo homem, isto é, imagens que são produzidas como tal. Tem o mérito da economia, além de desmistificar os rituais das discussões bizantinas sobre o realismo, abstração, figuratividade, simbolismo, artesanato, reprodução, automação, etc. Mas tem a limitação, por um lado, de só se prestar à compreensão de imagens fixas, não se prestando, portanto, ao exame dos processos dinâmicos da computação gráfica que estão mais próximos das matrizes da linguagem sonora, conforme já enunciei em outro trabalho (Santaella, em elaboração). Por outro lado, a classificação está limitada às imagens produzidas em meios materiais, deixando de fora as imagens perceptivas, as mentais e parcialmente as verbais.

Em função disso, para a compreensão das diferenciadas naturezas, graus de referencialidade e aptidão comunicativa de toda e qualquer espécie de imagem e quase-imagem, é preciso empreender um retorno a Peirce. Fundamentando suas classificações em princípios lógicos muito mais gerais do que os usuais, Peirce nos fornece uma rede de distinções radicalmente elementares e altamente abstratas que funcionam como um mapa de orientação para a leitura precisa e discriminatória das leis lógicas que comandam o funcionamento de todos os tipos possíveis de signos, quer eles sejam materiais ou mentais, quer imaginados, sonhados ou alucinados. Entre eles, os diversos modos de aparição da imagem.

OS NOVE NÍVEIS DA ICONICIDADE

Infelizmente, a compreensão e utilização das classificações peircianas têm, via de regra, sido comprometidas por reducionismos e esquematismos estéreis que ficam muito aquém do potencial abrangente que elas apresentam. Para as questões da imagem, por exemplo, são ines-

timáveis as contribuições que podem ser extraídas dos vários níveis da iconicidade que foram trabalhados por Peirce com sutileza incomparável. Há, desafortunadamente, na literatura semiótica, uma espécie de consenso simplificador que tende a tratar o conceito de ícone como um monolito: "ícone é um tipo de signo que apresenta uma relação de similaridade com seu referente". Embora haja, nesse consenso, um fundo de verdade, pois, de fato, as relações de similaridade constituem o ícone, a iconicidade apresenta-se numa franja de múltiplas distinções que as simplificações desconsideram.

Peirce dividiu os ícones em ícone puro e signos icônicos ou hipoícones, que se subdividem em imagem, diagrama e metáfora. Esta subdivisão foi sistematicamente explicitada por Peirce, tendo se tornado bastante conhecida e explorada neste século. Já a noção de ícone puro, por não ter sido abertamente sistematizada por Peirce e por ter sido negligenciada pela maioria de seus leitores, deixou de render os efeitos frutíferos que ela possibilita. Depois de muitos anos de atenção voltada para as várias facetas com que a iconicidade aparece nos escritos de Peirce, foi só recentemente (Santaella, no prelo) que cheguei a vislumbrar que há nove graus de iconicidade que se distribuem do ícone puro à metáfora. Essa distribuição em graus ou níveis é de importância substancial para a resolução de muitos dos impasses teóricos enfrentados pelas variadas modalidades das imagens: perceptivas, óticas, gráficas, mentais e também as verbais.

Não sendo o objetivo deste artigo aprofundar-se em discussões teóricas, mas tão-somente apontá-las como sugestão para a resolução de problemas práticos na compreensão da imagem e da palavra, limito-me a transcrever quase literalmente uma síntese publicada num ensaio recente (Santaella, 1991, pp. 136-8) sobre os nove graus de iconicidade.

1. O ícone puro é uma simples qualidade de sentimento indivisível e inanalisável. Só pode ter uma natureza mental, mas como possibilidade ainda irrealizada, não é nem mesmo comparável a uma idéia, apenas um *flash* de incandescência mental, quase-imagem interior, luz primeira de todos os *insights*.

2. O segundo nível, que chamo de ícone atual, refere-se às diferentes funções que o ícone adquire nos processos de percepção. Divide-se em dois níveis.

2.1. Um nível que corresponde à ação do percepto sobre a mente ou ao aspecto passivo da mente, em estado de disponibilidade não reativa à apreensão do percepto. Este nível apresenta, então, duas modalidades:

2.1.1. Uma qualidade exterior (cor, luz, cheiro) ou um compósito de qualidades exterior ou interior (uma visão ou uma lembrança de plenitude na dor ou de frêmito no regozijo) excita a mente, produzindo como efeito tão-somente uma qualidade de sentimento absorvente e absoluta na faísca fora-do-tempo do lapso em que dura.

2.1.2. A experiência rara de revelação perceptiva que corresponde não apenas à identidade formal entre o percepto (o estímulo exterior) e o *percipuum* (o modo como percepto é apreendido na mente), mas corresponde também a uma identidade, por assim dizer, material entre ambos. Um exemplo precioso dessa experiência ("visão") privilegiada está em *La Rosa Amarilla* (J. L. Borges, 1971). O escritor Marino, pouco antes da morte, olha para a rosa e, pela primeira vez, em sua longa e vaidosa existência, vê a rosa, "como Adão pôde vê-la no paraíso", a própria rosa, sem mediações, a rosa mesma na singeleza de sua verdade. Nesse instante de milagre perceptivo, como se estivesse contido na centelha de revelação da rosa, o universo inteiro se revela. "Marino alcançou esta iluminação na véspera de sua morte, e Homero e Dante talvez a tenham alcançado também", completou Borges com sabedoria.

2.2. O segundo nível corresponde à reação da mente ao percepto, portanto à instância ativa da mente. Quando o percepto aparece apenas no seu aspecto qualitativo, a reação da mente é produzir possíveis associações sob a lei da similaridade. Estas relações se produzem de três modos:

2.2.1. Uma mera comunidade de qualidades se juntam na percepção como se fosse uma só qualidade. Um acorde musical, por exemplo, ou um amálgama de cores de formas.

2.2.2. Quando uma qualidade individual é tomada como objeto de outra qualidade individual: o azul dos olhos pelo azul do céu.

2.2.3. Quando uma hipótese ou imagem de similaridade é adotada como uma regra geral que pode ser coletivamente aceita. É o que ocorre, por exemplo, quando qualificamos personalidades humanas

L. KASSAK

como "napoleônicas" ou "chaplinescas" ou "quixotescas", etc.

Fala por si a importância desses níveis de iconicidade perceptiva para a formação de imagens mentais que, aliás, não são necessariamente nem exclusivamente pictóricas, muito menos descritivas, no sentido verbal do termo, como querem os cognitivistas. Importância fundamental eles também desempenham na fruição estética, de poemas especialmente, e das formas não-representativas, puramente qualitativas, presentes na chamada arte abstrata.

3. Os signos icônicos ou hipoícones foram sistematizados por Peirce. Diferentemente dos níveis anteriores, estes agem propriamente como signos porque representam algo, sendo, portanto, intrinsecamente triádicos, embora a tríade não seja genuína, pois é governada pela similaridade e relações de comparação. São eles: a imagem propriamente dita, o diagrama e a metáfora, que Peirce definiu do seguinte modo:

3.1. As imagens participam de simples qualidades ou Primeiras Primeiridades.

3.2. Os diagramas representam as relações - principalmente relações diádicas ou relações assim consideradas - das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes.

3.3. As metáforas representam o caráter representativo de um signo, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso (*CP*, 2.277).

A definição, à primeira vista enigmática, de imagem fica mais simples quando se traduz "primeiras primeiridades" por similaridade na aparência. As imagens representam seus objetos porque apresentam similaridades ao nível de qualidade. "Qualquer imagem material, como uma pintura, por exemplo, é amplamente convencional em seu modo de representação; contudo, em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada um hipoícone" (*CP*, 2.276). Os diagramas representam por similaridade nas relações internas entre signo e objeto (gráficos de qualquer espécie, por exemplo). A metáfora faz um paralelo entre o caráter representativo do signo, isto é, seu significado e algo diverso dele. Em síntese, a imagem é uma similaridade na aparência, o diagrama, nas relações, e a metáfora, no significado.

Pela lógica peirciana, no entanto, quando passamos da imagem para o diagrama, este embute aquela, assim como a metáfora engloba, dentro de si, tanto o diagrama quanto a imagem. Daí que as cintilações conotativas da metáfora produzam nítidos efeitos imagéticos, assim como a metáfora sempre se engendra num processo de condensação tipicamente diagramático. Essa mesma lógica de encapsulamento dos níveis mais simples pelo mais complexo também vai ocorrer nas relações entre o ícone, índice e símbolo. É por isso que o símbolo não é senão uma síntese dos três níveis sígnicos: o icônico, indicial e o próprio simbólico. A afirmação de que a imagem é ícone já é relativamente enganadora; a de que a palavra é pura e simplesmente símbolo é decididamente equivocada. Os níveis de convencionalidade, que estão presentes, em maior ou menor medida, nas imagens, correspondem ao seu caráter simbólico, além de que há imagens alegóricas que figuram simbolicamente aquilo que denotam. Assim, também, há necessariamente imagem no símbolo, pois sem a imagem o símbolo não poderia significar.

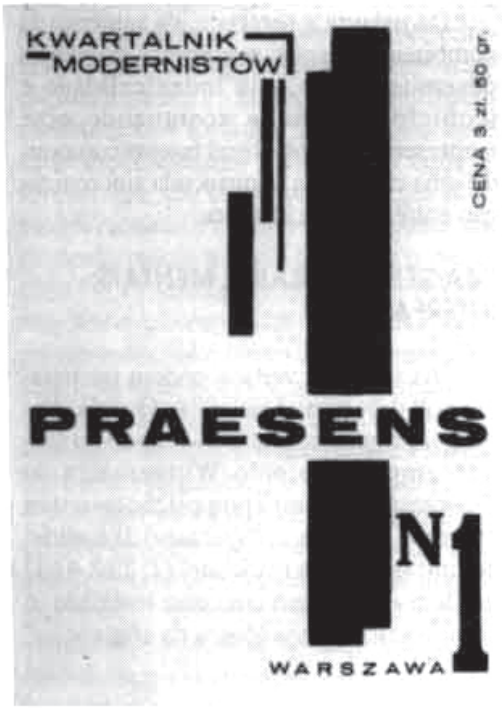
O SÍMBOLO COMO SÍNTESE

O significado que Peirce dá ao termo símbolo, "a de um signo convencional ou signo que depende de um hábito nato ou adquirido", não tem nada de novo, correspondendo a um retorno a seu significado original. Em grego, significava cele-

bração de um contrato ou convenção. Para Aristóteles, um nome é um símbolo, ou seja, um signo convencional. Eram também símbolos, para os gregos, uma fogueira como sinal combinado, um estandarte ou insígnia, uma senha, um emblema, um credo religioso quando serve como distintivo ou traço característico; eram ainda símbolos uma entrada de teatro ou qualquer bilhete ou documento que dá a alguém o direito de receber alguma coisa (*CP*, 2.297).

Assim também, para Peirce, qualquer palavra comum - "estrela", "pássaro", "casamento" - é exemplo de símbolo, e "o símbolo é aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a idéia relacionada com a palavra". Por si mesmo, o símbolo não é capaz de identificar as coisas às quais se refere ou é aplicável, isto é, não nos faz ver uma estrela no céu, não nos mostra um pássaro voando, nem celebra um casamento diante de nossos olhos, mas supõe que somos capazes de imaginar tais coisas, tendo a elas associado a palavra (*CP*, 2.298).

Assim sendo, é por força de uma idéia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com seu objeto. Ele não está ligado àquilo que representa através de alguma similaridade (caso do ícone), nem por conexão causal, fatual, física, concreta (caso do índice). A relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de idéias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Essa associação de idéias é um hábito ou lei adquirida que fará com que o símbolo seja tomado como representativo de algo diferente dele. Para assim funcionar, o símbolo tem de estar constituído por uma tríade de leis. Em si mesmo, ele é uma lei ou legi-signo, conforme Peirce o batizou, isto é, uma regra que determinará que seja interpretado como se referindo a um dado objeto. Em si mesmo, o símbolo não tem existência concreta. Não é uma coisa singular, existente, mas um tipo geral. A ilustração que Peirce dá a isso é nítida e precisa.



STAZEWSKI

Podemos escrever a palavra "estrela", por exemplo, mas isso não nos faz criadores dessa ou de qualquer outra palavra. Se apagarmos o que escrevemos, a palavra não terá sido destruída. "O vocábulo continuará vivendo no espírito daqueles que o empregam. Ainda que todos estejam adormecidos, existe em suas memórias" (*CP*, 2.301). E mesmo que a palavra não esteja mais viva, em uso por seus falantes, como é o caso das línguas mortas, nem assim ela perderá seu poder de denotar e significar, pois este poder lhe é dado por seu caráter de lei, num sistema de leis que é a língua de que ela é parte.

O objeto do símbolo não é menos abstrato do que o próprio símbolo. Não é uma coisa particular, mas um tipo de coisa. Corresponde a uma idéia ou lei geral a que a palavra, também como lei (de um sistema de leis que é a língua), está associada através de uma regra ou hábito associativo que Peirce chamava de interpretante lógico. Enfim, o símbolo é uma lei, tanto quanto seu objeto e seu significado são leis. Mas uma vez que as leis não têm existência concreta, de onde vem o poder denotativo e qualitativo do símbolo? Como pode a palavra expressar e se referir ao universo que está fora dela?

Tudo que é geral tem seu ser nos casos que determina (*CP*, 2.249). Tomemos a palavra "homem". Não esta palavra "homem" (que, aliás, já é uma segunda palavra em relação à anterior) aqui e agora manifesta, mas o tipo geral de sucessão de sons e representação escrita de sons, em relação aos quais cada manifestação concreta e singular de "homem" será sempre e apenas uma réplica. Ora, o tipo geral é a lei que fará as réplicas se conformarem a ela. Por mais variações qualitativas que possam existir nas manifestações concretas, réplicas orais

ou escritas, da palavra "homem", elas sempre se conformarão a uma invariância que é a da palavra enquanto lei. Justamente a essa invariância Saussure deu o nome de significante ou imagem acústica que é a forma psíquica de uma combinatória abstrata e geral, governando as ocorrências concretas, ou seja, manifestações sonoras dessa combinatória. No coração da lei, reside, portanto, a forma como a mais abstrata encarnação da imagem.

Tanto o símbolo ou lei que governa os individuais depende de casos individuais para se materializar, quanto deve haver casos existentes daquilo que o símbolo denota. O objeto do símbolo é tão geral quanto ele próprio, mas há casos singulares a que o geral se aplica, embora "existente" e "singular" tenham de ser considerados dentro de um universo possivelmente imaginário ao qual o símbolo se refere (*CP*, 2.249). Quando dizemos a palavra "floresta", por exemplo, o referente ou objeto dessa palavra é um tipo geral que nenhum caso particular de floresta pode completamente recobrir. Ao contrário, quando dizemos "florestas do Amazonas", aí está um caso a que o geral se aplica. Contudo, o Amazonas como existente dependente do universo imaginário, do ícone mental daqueles que utilizam a palavra. É por isso que, sem o ícone, o símbolo seria impotente para significar e, sem o índice, perderia seu poder de referência. Os exemplos que Peirce nos fornece sobre isso são sempre lapidares. Segue-se um deles:

> "Um homem, caminhando junto a uma criança, levanta o braço, aponta e diz 'Ali vai um balão'. Apontar é parte essencial do símbolo, sem o que este não veicularia informação. A criança, entretanto, pergunta 'O que é um balão?' e o homem responde 'É algo como uma grande bolha de sabão', tornando a imagem parte do símbolo. Assim, embora o objeto integral de um símbolo, isto é, seu significado, tenha a natureza de uma lei, ele deve *denotar* um individual e *expressar* um caráter" (*CP*, 2.293).

O primeiro estudioso a perceber e explorar a dialética do ícone e do índice no interior do símbolo foi, sem dúvida, R. Jakobson. Mencionando a perspicácia com que Peirce "reconheceu que a diferença entre as três classes fundamentais de signos era apenas uma diferença de lugar no seio de uma hierarquia toda relativa", seu "_ Procura da Essência da Linguagem" (1971) é um verdadeiro manual de exemplos dos componentes indicativos e icônicos operando no seio do símbolo. Se a palavra isoladamente já é suficientemente demonstrativa da constituição icônica e também indicial do símbolo, o que dizer das combinações entre palavras? Peirce, mais uma vez, responde:

> "Tomemos o exemplo de um símbolo, a palavra 'ama'. Associada a essa palavra, está uma idéia, o ícone mental da pessoa que ama outra. Convém deixar acentuado que 'ama' ocorre numa sentença; aquilo que a palavra pode significar por si mesma, se alguma coisa significa, não vem agora ao caso. Tomemos, então, a sentença 'Ezequiel ama Huldah'. Ezequiel e Huldah devem, portanto, ser ou conter Indicadores, de vez que sem indicadores é impossível designar aquilo acerca de que se fala. Qualquer simples descrição deixaria incerto se não são eles meros caracteres de uma palavra; contudo, sejam-no ou não, os indicadores podem designá-los. Ora, o efeito da palavra 'ama' é o de que o par de objetos denotado pelo par de indicadores Ezequiel e Huldah é representado pelo ícone, ou imagem que guardamos em nossos espíritos de um amante e de sua amada".

Da palavra à sentença, da sentença às combinações entre sentenças, os papéis desempenhados pela indexicalidade e iconicidade vão se acentuando e se reapresentando sob novas facetas compondo uma complexa e intrincada sincronização entre verbo e imagem.

IMAGENS VERBAIS E MENTAIS: INTERFACES

As imagens verbais podem ser tratadas sob dois pontos de vista: 1) como linguagem figurada, metafórica ou 2) no sentido empregado pelo Wittgenstein do *Tractatus*, ao definir a proposição como um "retrato", "figuração" (*picture*) da realidade, um "modelo da realidade" (*T*, 2.12, 4.01) que tem em comum com essa realidade (o afigurado) "a forma lógica da afiguração" (*T*, 2.2.).

"Á primeira vista, a proposição - em

particular tal como está impressa no papel - não parece ser figuração da realidade de que trata. Mas tampouco a escrita musical parece à primeira vista ser figuração da música, e nossa escrita fonética (letras), figuração da linguagem falada. No entanto, essas linguagens simbólicas se manifestam, também no sentido comum, como figurações do que representam" (*T*, 4.011).

"Para compreender a essência da proposição convém pensar na escrita hieroglífica que figura os fatos que descreve" (*T*, 4.016).

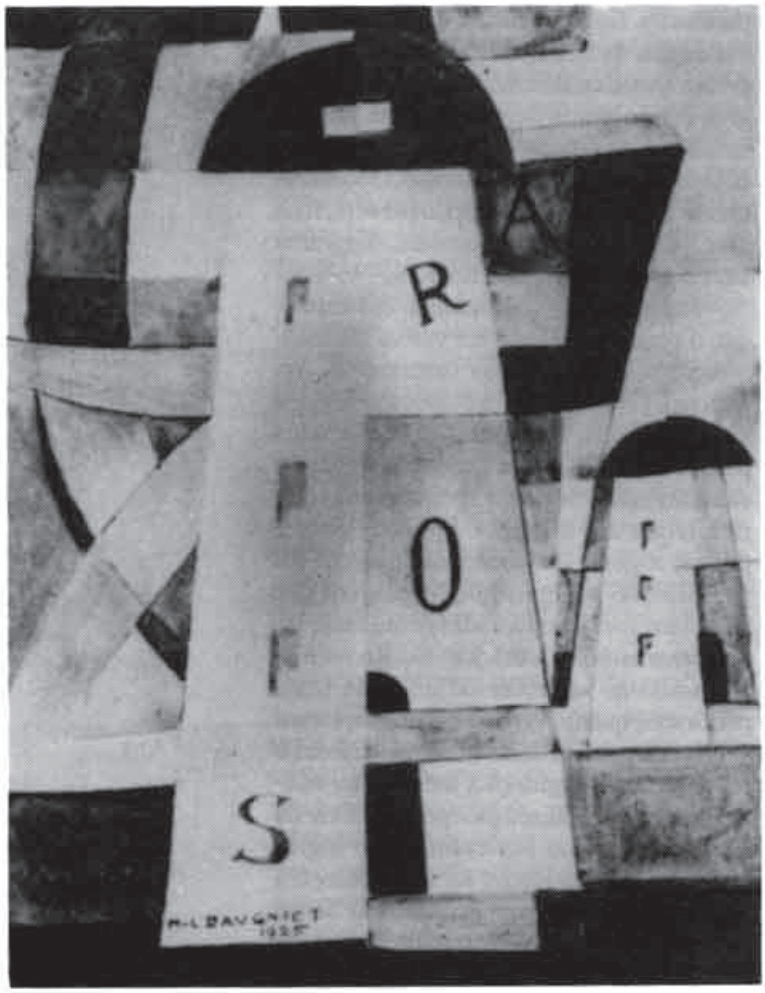
As figurações (*pictures*), de que fala Wittgenstein, não podem ser confundidas com imagens gráficas, no sentido literal do termo. Trata-se, isto sim, de isomorfismos, homologias estruturais, formas simbólicas que obedecem a um sistema de regras tradutórias, também chamadas de "espaços lógicos". As semelhanças formais existentes entre a proposição e o "afigurado" também se apresentam no pensamento como "figuração lógica dos fatos" (*T*, 3). E aqui, as imagens ou figurações mentais não devem ser entendidas como entidades imateriais, privadas e metafísicas (Wittgenstein lutou para extirpar qualquer bagagem metafísica da noção de imagem mental), mas no sentido de espaços lógicos interligados por processos de tradução.

Muito próxima do sentido que Wittgenstein dá a figurações, encontra-se a noção de diagrama em Peirce, também chamado de ícone diagramático, de importância fundamental no raciocínio e linguagem matemáticos e lógicos: "o raciocínio deve estar especialmente relacionado com as formas que são os principais objetos do *insight* racional. Por isso mesmo, ícones são particularmente requisitados para o raciocínio" (*CP*, 4.331). Além disso, os diagramas estão presentes em qualquer tipo de pensamento, até o ponto de podermos afirmar, a partir de Peirce, que todo pensamento é essencialmente diagramático. Sem os ícones, seria impossível captar as formas da síntese dos elementos do pensamento (*CP*, 4.544).São os ícones diagramáticos que constituem também o que se costuma chamar de padrões sintáticos, tanto na linguagem verbal, quanto na musical e mesmo visual, especialmente na arquitetura. No caso da linguagem verbal, o sentimento ou imagem desses diagramas torna-se quase visível no ofício da tradução de uma língua para outra. O que se traduz não é uma palavra depois da outra, mas a imagem do diagrama sintático de uma língua para a imagem do diagrama de outra. É exatamente similar a esse processo o que ocorre quando compreendemos um enunciado. O entendimento não se dá palavra após palavra, mas na captação da forma sintática, diagrama sintético dos elementos frásicos.

Foi no campo da literatura, entretanto, que o conceito de imagem verbal disseminou-se. Conforme nos informa T. W. Mitchell (1987, p. 24), até o século XVII, a visão da língua em geral e da poesia mais particularmente, como produção figurada, era dominante devido ao prestígio da retórica, teoria dos tropos ou figuras. Pouco a pouco, a genérica noção de imagem foi substituindo as figuras de linguagem que passaram a ser consideradas como antiquados ornamentos e artifícios. No Romantismo, todas as variações de imagem, tanto pictóricas, quanto verbais e mentais, foram sublimadas nas brumas mais misteriosas e refinadas da imaginação, até que, no Modernismo, a sublimação progressiva da imagem alcançou sua culminação lógica quando o poema inteiro ou texto passou a ser considerado com uma imagem ou "ícone verbal". Esta imagem não mais concebida como impressão ou semelhança pictórica, mas como estrutura sincrônica num espaço metafórico, apresenta, segundo Pound, um complexo intelectual e emocional num instante de tempo.

Tornou-se famosa a tríade poundiana (1970) dos modos caracterizadores da poesia: melopéia, fanopéia e logopéia. Aparentemente só o segundo modo, fanopéia (projeção de uma imagem na retina mental), estaria relacionado com a imagem. Contudo, tanto a melopéia (propriedades musicais do som e ritmo orientando o sentido) quanto a logopéia (dança do intelecto entre as palavras) seriam também modalidades do ícone musical e mental respectivamente. Mas um dos mais admiráveis formuladores da moderna concepção do poema como imagem foi, sem dúvida, Octavio Paz. Fortemente marcada pelas fulgurações da natureza solar de suas idéias, que reverberam, no tom e na luminosidade, as teses mitopoéticas de Vico, sua noção de imagem poética como limiar do sentido está condensada no texto "A Imagem" e reorquestrada em "A Consagração do Instante" (1972).

Ao caráter metafórico da imagem, no



reino alquímico da poesia, contrapõe-se um sentido mais literal, o da qualidade imagética da palavra escrita que, não obstante a diversidade do percurso, acaba desembocando com força similar nas questões da poesia.

A IMAGEM DA PALAVRA

Quando se faz referência à linguagem verbal, via de regra, isso é feito no esquecimento ou negligência de que, com efeito, há duas linguagens, uma falada, outra escrita, e de que há várias formas de escrita. Há escrituras que brotam da mímica e do gesto. Estas mantêm um vínculo ancestral com os primórdios da própria fala, a qual deve ter nascido do desenvolvimento mais especializado de sons originalmente indiscerníveis que acompanhavam os gestos. Há outras formas de escrita vinculadas mais prioritariamente ao olhar. Divorciados da fala, os pictogramas são figuras, imagens fixas das coisas, enquanto os ideogramas realizam o amálgama perfeito entre os traços estilizados das coisas e as idéias abstratas da mente. Quase a meio caminho da tradução alfabética do som que seria realizada pela escrita fonética, os hieroglifos são figuras abreviadas que podem representar os objetos referenciais, mas que usualmente representam sons ou grupos de sons.

A maquinaria da escritura mais fantasticamente econômica, no entanto, foi descoberta quando se deu a invenção do alfabeto. Longe de ser uma simples cópia do som numa imagem do som, o alfabeto codificou visualmente a descoberta de que os idiomas nascem de uma bateria combinatória, isto é, de um sistema de regras para a combinação basicamente arbitrária de um número finito e altamente reduzido de sons.

Duramente criticada, desde sua implantação no mundo grego, por sua natureza fria, impessoal, monótona e desprovida do sopro vital da fala, a escritura fonética, ao contrário, serviu, entre outras coisas, para trazer à superfície dos olhos o potencial que subjaz à sua aparente uniformidade: os labirínticos jogos de espelhos, palavras dentro, sob, entre palavras, que regem a combinatória da fala prescrita pela língua. São os regramentos desse jogo sem substância, onde só imperam as diferenças, que levaram J. Derrida, radicalizando Saussure, a postular que a língua em abstrato é um

sistema de escritura que preexiste e pré-escreve a fala. Com os conceitos inaugurais de grama, traço, intervalo, espaçamento, diferença e diferência, Derrida (1973) pôs em evidência o funcionamento de um jogo paradoxal, sem começo nem fim, cego na sua arbitrariedade, mas exato nas suas regras, que funda o pensamento e a fala, sem que possa ser pensado. Descentrando o sujeito da arrogante posição de senhor do seu discurso, a "gramatologia" veio trazer mais munição para a revolução freudiana que já havia deposto o sujeito como senhor da consciência.

Estava em Freud a apreensão do sonho como uma espécie de escritura, mais propriamente hieroglífica. Num retorno radical às descobertas freudianas e no contexto das novas cenas da linguagem, trazidas à baila pela lingüística, J. Lacan (1978) buscou nos tropeços e desfalecimentos da fala as irrupções da letra do inconsciente.

Pode-se concluir, a partir disso, que a fala nos aparece hoje como uma camada intermediária, fluxo audível entre duas formas de escritura, a da língua à qual está prescrita e que é também condição do inconsciente, de um lado, e, de outro, na superfície material dos meios, oferecendo-se ao olhar, a escritura fonética. Assiste-se, assim, em ambos os lados, a uma formidável sublevação da escrita contra qualquer exclusivismo e sobrevalorização da fala. Enquanto a lingüística e psicanálise adensam a exploração do traço e da letra nos interstícios da fala, o surpreendente desenvolvimento dos meios de impressão e advento de novos suportes para a escritura alfabética vêm também, a seu modo, reduzindo a pó as tradicionais oposições da riqueza vitalista da fala contra a uniformidade tediosa da escrita.

Com o crescimento e sofisticação da imprensa e da publicidade, a partir do início do século, novos campos de possibilidades, no tamanho e variação dos tipos gráficos e no uso substantivo do espaço, foram se abrindo rumo à exploração da natureza plástica, imagética, do código alfabético. Mais revolucionária, no entanto, seria a recente introdução desse código nos meios eletrônicos. Desde o videotexto, com a lenta varredura das letras em luz-cor, até a chegada dos computadores pessoais e domésticos, "recursos antes restritos aos profissionais do *design* gráfico, técnicos em tipografia ou em fotocomposição, complicados de usar ou com alto custo de produção, se ampliaram e deixaram de ser obscuros para qualquer usuário de um Macintosh" (E. Stephan, 1992).

Além disso, já nos meios gráficos, impressos, também se assistia ao desabrochar de uma nova linguagem híbrida, entretecida nas misturas entre a palavra e a imagem diagramática e fotográfica. Agora, com a nova geração de *designers* gráficos que se deliciam na manipulação de letras, palavras, configurações e desenhos nas telas informatizadas movidas a luz e cores que se multiplicam ao infinito, esse código híbrido já preencheria todas as condições para se tornar dominante.

Não fosse pelo peso da presença da fala, da oralidade no cinema e televisão, que faz equilibrar na balança a abrangência da escrita e imagem, a fala estaria reduzida hoje às situações de comunicação face a face. No entanto, o mesmo hibridismo que aparece nas relações entre o texto escrito e imagem também se apresenta tanto no cinema quanto na televisão. Nesta especialmente já é possível se pensar numa gramática dos tipos possíveis de funções desempenhadas pela imagem em relação à fala: função condutora, substitutiva, complementar, subordinada, ilustrativa, etc. Disso se pode concluir que o código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia.

NA OUTRA PÁGINA, ACIMA, *LE MOULIN*, DE M. L. BAUGNIET. ABAIXO, H.N.WERKMAN, *THE NEXT CALL*, 1923-1926.

PALAVRA E IMAGEM: INTERSTÍCIOS

Pound (1970) insistia na afirmação de que a poesia está mais próxima da visualidade e da música do que da linguagem verbal. Em nosso meio, D. Pignatari chamou o poeta de *designer* da linguagem e defendeu a tese (1974) de que o poema é um ícone. De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes. Muito antes da lingüística ter colocado em evidência (graças, aliás, às prodigiosas aventuras do poético) os regramentos significantes que comandam o engendramento dos signos lingüísticos, a poesia já trazia, desde suas origens, à flor da pele da linguagem, os labirínticos jogos de palavras, fragmentos de palavras, quase palavras, fluxos e refluxos de vocábulos, forças de atração e repulsão do som, da letra e do sentido que constituem o campo magnético da poesia.

Num ensaio publicado postumamente por Pound, em 1919, E. Fenollosa lançou a polêmica tese dos "caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia". Conforme foi brilhante e competentemente relida por Haroldo de Campos (1977), pondo de lado o *parti pris* naturalista de Fenollosa, o argumento central dessa tese propõe que a propensão da escrita chinesa para as construções paratáticas e para os esquemas paralelísticos inspirados numa "lógica da correlação" parece coincidir com os modos de composição da poesia ocidental que, através de aliterações, paronomásias, rimas e anagramas, configuram processos relacionais, diagramas internos, constelações de sentido animadas pelas leis das correspondências e analogias. O modelo chinês, transformado em método ideogrâmico de compor, para Pound, e em metáfora cinematográfica, para Eisenstein, foi expandido por Haroldo de Campos no circuito da função poética de Jakobson, dos anagramas saussurianos e diagramas icônicos de Peirce. Atualizando a tese de Fenollosa, na "rosácea de convergências" das modernas teorias da linguagem e do poético, H. de Campos deu novo corpo argumentativo para a compreensão da teia intersticial da palavra e imagem (inscrição e canto) em que a poesia se tece. Existem, ademais, evidências mais palpáveis e tendências históricas para corroborar essa tese.

A sofisticação crescente dos meios de impressão, especialmente no jornal, ampliando-se nas revistas e publicidade de rua, produziu uma sensível mudança no corpo da escrita. Conforme já discuti em outros ensaios (Santaella, 1992a e 1992b), quando a dimensão plástica, a pregnância visual da escritura alfabética, começou a se impor na sua sensorialidade, a poesia foi a primeira a levar, até as últimas conseqüências, esa mutação no cerne da escrita. O abalo sísmico do *Lance de Dados* não poderia ser inconseqüente. Valéry anteviu, num misto de lucidez e assombro, o mergulho reflexivo que o "jamais" entre o "lance" e o "acaso" estaria fadado a produzir no mundo da poesia. Evidentemente, o aspecto visual do poema mallarmaico é apenas um dos fatores, o mais aparente, dos seus gérmens de futuro. De qualquer modo, depois de Mallarmé, a página branca nunca mais deixou de proscrever o sonho da ingenuidade do verso.

No Brasil, o polêmico movimento da poesia concreta foi o primeiro a pôr programaticamente em discussão a visualidade na poesia, juntamente com a criação de poemas que trouxeram, para a superfície do espaço em branco, diagramas de som e de sentido multiplamente direcionados, formas desenhando significados, que sempre estiveram no vetor para a condensação (*dichtung*) de onde o poético extrai a esência do seu caráter. Antecipando a explosão das variadas manifestações de poesia visual (poema proceso, poesia experimental, alternativa, arte postal, gestual, poesia visiva, grafismo, letrismo), a poesia concreta, especialmente nos desdobramentos por que viria passar na obra de Augusto de Campos, antecipou também o pulsar dos movimentos em luz ou som de uma poética eletrônica na era da automação.

A tal ponto a imagem está hoje introjetada na palavra poética que a mera menção do tema - palavra e imagem - parece conduzir o pensamento inexoravelmente para a poesia. No Brasil contemporâneo, as produções poéticas ficaram tão profundamente marcadas pela visualidade que não é mais possível pensar a imagem à margem das aquisições poéticas. As variações de procedimento utilizadas, que já eram muitas, tendem agora a crescer com as facilidades, enriquecimento qualitativo e movimentos dinâmicos que os computadores oferecem aos novos *designers* da linguagem.

Para não se perder na floresta, há pelo menos dois trabalhos recentes que podem funcionar como sinalizadores das tendências e tipos principais de procedimentos imagéticos na poesia. Philadelpho Menezes (1991) analisou a trajetória da poesia visual contemporânea, no Brasil, a partir de três parâmetros: o signo frente ao objeto que representa (a questão da figuratividade), suas relações com outros signos (a sintaxe definidora), e o que desa relação se projeta para a mente do leitor. Chegou, assim, às principais categorias distintivas dos procedimentos: o poema colagem, o poema embalagem e o poema montagem. Valdevino S. Oliveira, num estudo em elaboração sobre as interações entre pintura e poesia, com base nas tríades peircianas, determinou três grandes matrizes desa interação: 1) a semelhança como traço caracterizador da imagem, que se divide em semelhança na qualidade, semelhança por justaposição e semelhança por mediação; 2) a relação, como traço definidor do diagrama, divide-se em relação topológica, referencial e convenci-

onal; e, por fim, 3) a justaposição, como traço característico da metáfora, divide-se em metáfora fenotextual, genotextual e alegórica. Se a visualidade explícita se constitui em tendência dominante na poesia contemporânea, não resta dúvida que, desde tempos imemoriais, antes deste seu pendor para a contensão plástica, na síntese do "olhouvido", ter marcado nossa história, foi sempre no seio da palavra poética que a imagem, em todas as suas multiformes manifestações (perceptivas, mentais, verbais, sonoras, alegóricas), fez e continua fazendo seu ninho onírico.

BIBLIOGRAFIA

BLOCK, Ned. "What is the Issue?", in *Imagery*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Pres, 1982.

BORGES, J. L. *El Hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1971.

————. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1971.

CAMPOS, Haroldo de. "Ideograma, Anagrama, Diagrama. Uma Leitura e Fenollosa", in *Ideograma*. São Paulo, Cultrix, 1977.

COSTA, Joan. "Claves para el estudio de las imágenes". Transcrição de um curso ministrado na Universidade Anáhuac, México, em maio de 1982.

DENNETT, Daniel. "The Nature of Images and the Introspective Trap", in *Imagery*. Cambridge, The MIT Pres, 1982.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de M. Chnaidernam e R. Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1972.

FODOR, J. "Imagistic Representation", in *Imagery*. Cambridge, The MIT Pres, 1982.

FURBANK, P. N. *Reflexions on the Word Image*. London, Secker and Warburg, 1970.

GIBSON, James J. *La Percepción del Mundo Visual*. Tradução de Enrique R. Revol. Buenos Aires, Infinito, 1974.

GOMBRICH, E. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London, Phaidon Pres, 1959.

———— ."Image & Code. Scopes and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation", in *Image & Code*, ed. por Wendy Steiner. Michigan Pres, 1981.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobbs Merrill Co, Inc., 1968.

HAGEN, M. "Generative Theory. A Perceptual Theory of Pictorial Representation", in *The Perception of Pictures*, vol. II, ed. por M. Hagen. Academic Pres, 1980.

JAKOBSON, R. "À Procura da Essência da Linguagem", in *Lingüística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1971.

LACAN, J. "A Instância da Letra no Inconsciente e a Razão desde Freud", in *Escritos*. Tradução de I. Oseki-Depret. São Paulo, Perspectiva, 1978.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

MENEZES, P. *Poética e Visualidade. Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1991.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Pres, 1986.

NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image*. Bloomington, Indiana University Pres, 1981.

OLIVEIRA, Valdevino S. *Poesia e Pintura. Um Diálogo em Três Dimensões*. Tese de doutorado, PUCSP (em elaboração).

PAZ, Octavio. "A Imagem; A Consagração do Instante", in *Signos em Rotação*. Tradução de S. Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1971.

PEIRCE, C. S. *The Collected Papers*, ed. por C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks. Cambridge, Harvard University Pres, 1931-66. Para a tradução foi consultado o volume *Semiótica e Filosofia*. Tradução de Octanny S. da Mota e L. Hegenberg. São Paulo, Cultrix.

PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

POUND, E. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970.

SANTAELLA, L. "For a Classification of Visual Signs", in *Semiotica* 70, 1/2, 1988. A versão em português apareceu em *Face* 2/1, 1989.

————. "Instinct, Logic or the Logic of Instinct", in *Semiotica* 83, 1/2, 1991.

————. "Tendências da Poesia Visual", in *Cultura das Mídias*. São Paulo, Razão Social, 1992a.

———— . "Poesia e Música. Frações, Prismas, Variações", in *Face* 4/1, 1992b.

———— . "From Pure Icon to Metaphor", in *Peirce's Doctrine of Signs. Theory, Applications and Connections*, ed. por V. Colapietro e T. Olshevsky. Berlim, Mouton (no prelo).

————. *Semiose como Auto-Geração. Introdução à Teoria Geral dos Signos* (em elaboração).

SONESSON, G. *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*. Lund University Pres, 1989.

STEPHAN, Eliane. "Computador Derruba o Mito do Tipógrafo", in *Folha de S. Paulo*, 4-1, 21 de julho de 1992.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de J. A. Giannotti. C. Editora Nacional/Edusp, 1968.