

Geovanna Marcela da Silva Guimarães¹

Resumo: O objetivo deste texto é discutir a relação – sempre atual e norteadora de novos debates – entre pintura e poesia, *Ut pictura poesis*, desde o seu surgimento, na Antiguidade, até nossos dias. Para isso, nos valeremos de diversas leituras acerca desta relação: Du Bos (2005), Delacroix (2005), Lessing (2005), Oliveira (1987), Hansen (2006), etc., que analisam as diferenças e igualdades entre as várias formas de expressão e produção das respectivas artes como forma de compreender a condição artística de cada uma. Com isso, veremos que esta relação tão antiga e profícua, no decorrer do tempo, sofreu profundas e constantes transformações, ao ponto que podemos constatar que, hoje, a relação pintura e poesia converteu-se na relação entre poesia e imagem, configurando, dessa maneira, o processo de transformação e evolução da tradição *Ut pictura poesis*. Tal perspectiva nos permite vislumbrar o processo que possibilita que formas artísticas do passado continuem atuantes no presente, sendo o exemplo mais notável disso a relação entre barroco e modernidade, estudada e analisada por Hatherly (1995).

Palavras-chave: Pintura; Poesia; Barroco; Modernidade.

Abstract: This work aims to discuss the relationship between painting and poetry, *Ut pictura poesis*, from its first appearance to the present day. There are several readings about this connection used in this text: Du Bos (2005), Delacroix (2005), Lessing (2005), Oliveira (1987), Hansen (2006) etc, text which shows the difference and similarities between the several forms of expression. And production of the respective art as a way to understand the artistic condition of each one of them. This old and profitable relationship has undergone with deep and constant changes over the time, to this point the connection between painting and poetry has become the same as the poetry and image, configuring the process of transformation and evolution of the tradition *Ut pictura poesis*. This perspective allows us to glimpse the process that allows artistic forms of the past to continue to play a role in the present day, the most notable example being the relationship between baroque and modernity, studied and analysed by Hatherly (1995).

Keywords: Painting; poetry; Baroque; Modernity.

Jacqueline Lichtenstein, na introdução “O paralelo das artes” do livro *A pintura: textos essenciais – volume 7: O paralelo entre as*

¹ Licenciada em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA. Bolsista Capes. E-mail: geo23marc@gmail.com

artes (2005), considera que a tradição *Ut pictura poesis*, especialmente no século XVIII, com a pintura de história, é a demonstração de que poesia e pintura “são efetivamente irmãs unidas por múltiplas relações” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13), mas que “[conforme o caso] são também rivais” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13), pois, ao mesmo tempo “que lhe assegura uma dignidade, a comparação com a poesia impõe à pintura uma definição que oculta sua especificidade, já que a submete às artes da linguagem” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13). Segundo a autora, é por isso “que a comparação entre as artes desde o início, [tomou] a forma de uma controvérsia cujo ponto central era o da superioridade da linguagem ou da imagem” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 14). Um exemplo disso é o texto “Diário (1822, 1853, 1854)” de Eugène Delacroix, o advogado da pintura, presente no livro de Lichtenstein, em que vemos afirmações tais como:

Compreende-se, portanto, tudo o que eu disse acerca da força da pintura. Se só dispõe de um momento, ela concentra o efeito desse momento; o pintor é muito mais senhor daquilo que quer exprimir do que o poeta ou o músico, que estão a mercê de seus intérpretes.

[...]

Confesso minha preferência pelas artes silenciosas [...] A palavra é indiscreta: ela nos procura, solicita nossa atenção e, ao mesmo tempo, provoca a discussão. A pintura e a escultura parecem mais sérias. É preciso ir até elas. O livro, ao contrário, é inconveniente; ele nos segue, nós o encontramos por nada. (DELACROIX, 2005, p. 98-99-100)

As afirmações de Delacroix em prol da pintura nos mostram, tal como Lichtenstein (2005) considera, o desejo de estabelecer uma hierarquia entre as artes, em que a pintura estaria acima, não apenas da poesia, como também das demais artes, no que seria a sua consagração como a maior fonte de saber e de conhecimento. Apesar de Delacroix dizer que “em arte, o êxito não consiste em abreviar, mas em ampliar, sempre que possível” (DELACROIX, 2005, p. 98) notamos

que essa possibilidade de “ampliar” só é destinada à pintura, pois ela é “uma arte sublime [...] se a compararmos àquela em que o pensamento só atinge o espírito com o auxílio de letras dispostas numa ordem adequada” (DELACROIX, 2005, p. 97).

Em contrapartida, vemos no texto “Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura” (2005), de Jean-Baptiste Du Bos, presente na mesma coletânea de Lichtenstein que compara poesia dramática e pintura, a consideração de que ambas as artes possuem o mesmo valor: “O que não significa de modo algum que participem de uma mesma definição e nem mesmo que se assemelhem. Muito pelo contrário. Elas têm o mesmo valor porque produzem os mesmos efeitos, embora sejam fundamentalmente diferentes” (DU BOS, 2005, p. 60). Por conseguinte, a originalidade do pensamento de Du Bos é a sua “recusa em instaurar uma hierarquia a partir [das diferenças]” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 61) existentes entre as duas artes, tal como é feito por Delacroix. Du Bos defende que cada arte possui sua especificidade, ou seja, seu próprio modo de produzir o efeito e criar o artifício. Como forma de contrapor o pensamento de Du Bos ao de Delacroix, tomemos a seguinte observação:

Um poeta pode dizer coisas que um pintor seria incapaz de nos fazer entender. Um poeta pode exprimir várias de nossas idéias e sentimentos tal como um pintor não conseguiria mostrar, pois nem as idéias nem os sentimentos se fazem acompanhar por um movimento específico, especialmente evidente em nossa atitude ou particularmente caracterizado em nosso rosto (DU BOS, 2005, p. 61).

Por isso o autor defende que “Existem temas especialmente apropriados para a poesia e outros especialmente apropriados para a pintura” (DU BOS, 2005, p. 61), tal como a capacidade de ambos os artistas, poeta e pintor, de expressar as “paixões da alma”, pois “não

há paixão da alma que não seja simultaneamente uma paixão do corpo” (DU BOS, 2005, p. 62), contudo somente o pintor é capaz de expressar as “paixões da alma” por meio das “paixões do corpo”, sendo incapaz de expressar os “pensamentos singulares” de cada indivíduo. É como diz:

Um pintor pode perfeitamente mostrar que um homem é movido por uma certa paixão mesmo quando não o pinta na ação, pois não há paixão da alma que não seja simultaneamente uma paixão do corpo. Mas é muito raro que um pintor consiga expressar, com clareza o bastante para ser entendido, os pensamentos singulares que a cólera provoca segundo o caráter próprio de cada pessoa e as circunstâncias em que esta se encontra, ou as palavras sublimes a que ela induz o personagem que fala (DU BOS, 2005, p. 62)

Um exemplo disso, que é usado por Du Bos, é o quadro *A morte de Germânico* de Poussin:

Poussin, por exemplo, no quadro *A morte de Germânico*, pôde expressar todos os tipos de sofrimento que a família e os amigos sentiram quando esse príncipe morreu envenenado em seus braços, mas não lhe foi possível mostrar os seus últimos pensamentos, tão apropriados para nos comover. Um poeta o poderia fazer; poderia fazê-lo dizer: “Eu teria o direito de lamentar uma morte tão prematura quanto a minha se ela viesse pela culpa da natureza; mas morro envenenado; vingai, pois, minha morte e não vos envergonheis de obtê-la, ainda que pela delação: a compaixão do público ficará do lado de tais acusadores”. Um pintor não poderia expressar a maior parte desses sentimentos: ele poderia apenas, a cada quadro, pintar um dentre os sentimentos que lhe são possíveis exprimir. Poderia, para sugerir a suspeita de Germânico de que Tibério fora o mandante do crime, fazer Germânico indicar a sua mulher Agripina uma estátua de Tibério, com o gesto e a expressão apropriados para caracterizar tal sentimento. Mas seria preciso que em seu quadro tudo estivesse voltado para a expressão desse sentimento. (DU BOS, 2005, p. 62-63)

Ademais, Du Bos mostra também que o êxito da arte em ampliar os sentidos, efeitos, enfim, os horizontes, é recorrente na poesia, pois a arte poética: “descreve todos os incidentes notáveis da ação que trata e aquilo que ocorreu e lança frequentemente algo maravilhoso sobre uma coisa muito comum, que foi dita ou acontecerá em seguida” (DU BOS, 2005, p. 63). Ao enumerar os diversos temas que ora são comuns ora não em poesia e pintura, o autor pretende sempre mostrar os pontos negativos e positivos do processo de produção da representação em cada arte, pois sua maior preocupação é mostrar que cada uma delas têm seus próprios meios de expressão e, como veremos mais adiante, de recepção. Por exemplo, a questão da afeição do público pelas personagens representadas nas duas artes. Segundo o autor, é “ainda incomparavelmente mais fácil para o poeta do que para o pintor, fazer com que nos afeiçoemos dos personagens, despertando nosso interesse por seu destino” (DU BOS, 2005, p. 64). Porém, a poesia não consegue, tal qual a pintura, descrever o corpo das personagens, nesse caso, ela careceria de “expressões apropriadas que nos instruem sobre a maioria das circunstâncias” (DU BOS, 2005, p. 68).

O símile horaciano, desde a sua primeira recepção, suscita diversas leituras que buscam compreender, dentro de noções críticas, históricas, sociais e filosóficas, o real sentido da famosa comparação *Ut pictura poesis*. Nesse sentido, como forma de entendermos o papel da comparação estabelecida por Horácio em *Arte Poética* dentro da história da arte, nos valeremos da leitura dos textos de João Adolfo Hansen, “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito do século XVII colonial” (2006), Carlos de Miguel Mora, “Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*” (2004), Solange Ribeiro de Oliveira, “*Ut pictura poesis*: o fio de uma tradição” (1987) e de Andrey

Pereira de Oliveira, “Laocoonte, de Lessing, passagem obrigatória: algumas reflexões sobre palavra e imagem” (2010), que nos mostram que o mais provável sentido da comparação horaciana é a de que cada gênero artístico, tal como propõe Du Bos, é possuidor das suas próprias formas e técnicas de expressão e criação, mesmo poesia e pintura possuindo o mesmo objetivo: o encenar artisticamente a realidade, mostrando aquilo que está além do senso-comum, porém as técnicas usadas por cada uma delas serão totalmente diferentes entre si.

Os estudos comparativos entre poesia e pintura são atualmente a constatação de que cada gênero artístico é possuidor de um “modo específico de formulação [...] e logo de apreciação, invenção, disposição e elocução” (HANSEN, 2006, p. 117), porém é importante termos em mente que a comparação entre poesia e pintura não deve ser pautada apenas nas semelhanças supostamente existentes entre ambas, mas também, principalmente, na diferença entre elas, pois só assim poderemos ter uma noção do grau de criação e de invenção inerente a cada uma. De forma geral, podemos dizer que os três textos, apesar de focalizarem períodos históricos distintos, o primeiro situado no período colonial ibérico do século XVII; o segundo na Antiguidade; o terceiro do século XVIII à contemporaneidade, dialogam entre si no que tange à compreensão e interpretação do símile horaciano; e o quarto é uma análise crítica acerca do texto *Laocoonte*, de Lessing.

A primeira interpretação que destacamos é a de Hansen, que afirma que a aproximação entre poesia e pintura feita por Horácio leva em consideração a “homologia dos procedimentos retóricos ordenadores do efeito do estilo” (HANSEN, 2006, p. 117), que irão mudar de acordo com o suporte e o estilo de cada artista. Noção esta

que também será apresentada por Solange Oliveira quando aborda a inovação crítica de Gotthold Ephraim Lessing para a história da arte, pois, segundo ela, a grande contribuição do crítico alemão é a sua insistência “nas diferenças, mais que nas semelhanças, entre as artes” (OLIVEIRA, S. 1987, p. 139). Tais diferenças, quando percebidas, eram tratadas como erros e não como aspectos específicos de cada arte pelos críticos da tradição *Ut pictura poesis*, pois, por causa da ânsia em buscar semelhanças entre poesia e pintura “muitos críticos de arte mais modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir desta concordância” (LESSING, 2005, 84). Para a autora, o posicionamento de Lessing “parece óbvio hoje, exatamente por antecipar posicionamentos modernos contrários ao aspecto da tradição *Ut pictura poesis* que não tomava conhecimento da diferença do meio empregado” (OLIVEIRA, S. 1987, p. 139), mas apenas da enumeração e estabelecimento de semelhanças entre as duas artes, poesia e pintura. As considerações de Lessing, apresentadas por Oliveira, mostram-se bastante pertinentes para nossa discussão sobre a relação poesia e pintura, uma vez que a principal delas diz respeito ao maior poder de representação da poesia em relação à pintura. É como diz a autora:

[Lessing] enfatiza a importância da seleção, nas artes plásticas, do momento adequado para representar o objeto, escolhendo a posição mais precisa, por exemplo, de um corpo durante uma queda. [...]. O poeta não está sujeito ao mesmo rigor na seleção, pois pode representar uma série infindável de atos e gestos, gozando, por isso, de liberdade maior. A ele, poeta, é dado, ainda, representar o invisível – privilégio negado ao artista plástico. Lessing deriva daí o que afirma ser a explicação da superioridade da poesia sobre a pintura e a escultura: sua maior capacidade de representação (OLIVEIRA, S. 1987, p. 139).

Para exemplificar a afirmação de Lessing sobre o maior poder de representação da poesia vejamos um trecho do famoso ensaio

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 8, n. 1, 1^o sem., 2018

“Laocoonte” (1766), presente no livro de Lichtenstein, que é, de certo modo, uma crítica aos críticos modernos que amiúde acreditaram estar acima dos antigos, e que discorre sobre a capacidade da poesia, no caso, da poesia dramática em seu ato de criação, de mesclar pontos negativos e positivos de seus personagens.

Os deuses e seres espirituais como o artista os representa não são inteiramente os mesmos que o poeta necessita. Nos artistas eles são abstrações personificadas que devem manter constantemente a mesma caracterização para que possam ser reconhecidos. Nos poetas, pelo contrário, eles são seres efetivamente ativos que além de seu caráter universal possuem outras qualidades e paixões que, segundo a oportunidade circunstancial, possam ser postas diante daquele. Para o escultor, a Vênus não é nada senão o Amor; ele tem que dar a ela toda a beleza decente e pudica, todo o encanto gracioso que nos extasia em objetos amados e que portanto nos levam ao conceito isolado de amor. O menor desvio desse ideal faz com que não reconheçamos a sua imagem. Beleza, mas como mais majestade do que pudor, já não é mais a Vênus e sim uma Juno. Encanto, mas mais imperioso, viril, do que encanto gracioso, gera uma Minerva em vez de uma Vênus. Logo, uma Vênus irada, uma Vênus movida pela vingança e pela fúria é uma contradição para o escultor; pois o Amor enquanto Amor nunca se ira, nunca se vinga. Para o poeta, pelo contrário, Vênus de certo também é Amor, mas a deusa do Amor que além desse caráter possui a própria individualidade e, consequentemente, pode ser capaz tanto do impulso da repugnância quanto do da afeição. O que há de fantástico, portanto, no fato de que nele ela se inflame em cólera e em fúria, sobretudo quando é o amor ultrajado mesmo que a transporta para esse estado? [...] Ou pode-se dizer: apenas o poeta possui habilidade de expor com traços negativos e, através dessa mistura desses traços negativos com os positivos, concretizar duas aparições numa. Não mais a Vênus graciosa; não mais o cabelo preso com presilha de ouro; não mais o vestido azul flutuando em volta; sem o seu cinto; com outros fogos, armadas com flechas maiores; em companhia de Fúrias semelhantes a ela (LESSING, 2005, p. 86-87).

Segundo Oliveira (2010), no texto de Lessing, são evidenciadas não apenas as semelhanças como as diferenças existentes entre as

duas artes, assim como se esboça uma contundente crítica aos seus contemporâneos, que não se preocupavam em demarcar esta última. Assim, uma das grandes diferenças entre poesia e pintura, a partir dos parâmetros clássicos, está ligada à questão da representação do belo, pois a “beleza sempre fora a lei suprema das artes plásticas no mundo clássico. O disforme, o excesso, o desarmônico, tudo o que não era compatível com o princípio do belo era rejeitado nas artes visuais gregas” (OLIVEIRA, A., 2010, p. 167), enquanto, na pintura, arte visual fixa, “a representação estática do feio é indesejável, pois seria a perenização do repugnante” (OLIVEIRA, A., 2010, p. 167). Na poesia, as expressões tanto da dor quanto do feio são permitidas, pois elas não corromperiam “a beleza da obra” (OLIVEIRA, A., 2010, p. 168), no que seria a evidenciação de que o belo, nas duas artes, pode ter sentidos e configurações diversas, que se encontram relacionadas às potencialidades de cada uma.

Também constatamos que no texto de Lessing há a defesa da natureza de ambas as artes: a poesia seria uma arte temporal e a pintura uma arte espacial. Sendo que temporalidade e espacialidade estão associadas à corporeidade dos seres e objetos representados na obra de arte poética e visual, o que se liga ao pensamento de Wölfflin, em *Renascimento e Barroco* (2006), quanto à inovação da arte barroca em relação à arte clássica: a nova visão sobre/do corpo. Assim sendo, é perceptível que o corpo na pintura é representado no espaço, ao passo que na poesia é representado no tempo. Atualmente, veremos que essa definição mudou, pois é possível encontrarmos poemas que encenam o corpo tanto no tempo quanto no espaço, na tentativa de simular o movimento e a metamorfose das coisas do mundo real e irreal.

O estabelecimento de limites nítidos entre poesia e pintura,

por Lessing, tem como intuito evidenciar que “se, por um lado, as artes têm em comum o mesmo efeito prazeroso, resultado do poder de restituir ao receptor a ausência de um objeto representado, por outro, os objetos e os modos dos quais cada uma das artes se valem para atingir tal efeito são diversos” (OLIVEIRA, A., 2010, p. 165). Este pensamento corrobora que *Laocoonte*, de Lessing, é um divisor de águas na história da arte, visto que o texto nega e sistematiza os argumentos precedentes a ele, ao mesmo tempo, que sugere novas questões para o que já estava determinado. Assim, é importante ressaltar os estudos de Lessing, apesar de suas prerrogativas, pois suas formulações adaptam-se “apenas à arte tradicional, figurativa, não à arte moderna, abstrata, que ele, entretanto, prevê” (OLIVEIRA, S. 1987, p. 141), uma vez que ele nos mostra “a necessidade de distinguir [os critérios de comparação] entre uma obra literária e uma de artes plásticas” (OLIVEIRA, S. 1987, p. 141).

Além da capacidade de mesclar sentimentos, personalidades, faces, expressões, gestos e atos, somente a poesia é capaz de representar o “invisível”, que será a evidência da liberdade do ato de criação poético. Com Hansen, veremos que até esse invisível é fruto de um árduo trabalho do engenho, uma vez que o efeito no público é algo desejado, portanto, “calculado”. De acordo com o autor, diferente do pintor, que se vale do pincel, tela, cores e formas para expressar o conceito, o poeta irá valer-se das diversas formas de “figuração de idéias” (HANSEN, 2006, p. 112) que serão as “letras, sons, linhas, volumes e cores” (HANSEN, 2006, p.114) para tornar possível a representação do “belo eficaz” (HANSEN, 2006, p. 114). Quanto à questão do cálculo do engenho na produção do efeito, Hansen afirma que:

assim como a pintura lança mão da aritmética, da geometria e da óptica [...] para produzir seus efeitos ou o

fingimento de sombras, cores e volumes, enganando a agudeza da vista pela perspectiva, que faz com que coisas distantes pareçam menores e vice-versa, também a poesia deve calcular com proporção seus efeitos maravilhosos que movem os afetos. Como um pintor, o poeta e o orador devem observar estilisticamente a maior ou menor distância da relação imagem/olho em suas metáforas; a maior ou menor aplicação de ornatos que especificam as clarezas adequadas a cada gênero; o maior ou menor número de vezes que os efeitos deverão ser examinados para serem entendidos (HANSEN, 2006, p. 115).

Com isso vemos que nas representações da arte barroca do século XVII o cálculo efetuado pela agudeza do engenho era o que ditava o uso de formas e técnicas artísticas de qualquer gênero: pintura, poesia, arquitetura, escultura etc...., sendo, por isso, contundente a afirmação de Hansen quanto à comparação horaciana:

Horácio não diz que a pintura é poesia, ou que uma coisa ser convertida à outra, pois sabe que o ver não é o dizer e, como diz Foucault, que a relação da linguagem com a pintura é relação infinita. E não porque a palavra seja imperfeita frente ao visível, mas porque o visível e a linguagem são irreduzíveis, contínuo um, discreta a outra. O que Horácio propõe, aliás, na comparação da partícula ut, “como”, é antes uma relação de homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo, não uma relação de identidade ou equivalência das substâncias da expressão plástica e discursiva. (HANSEN, 2006, p. 117).

Porém, para Mora, o símile horaciano trata especificamente da natureza da obra de arte e não de sua produção pelas mãos de poetas e pintores, pois “em resumo, não há nada, na *Ars poetica*, que nos permita pensar que a comparação entre pintura e poesia, especificamente formulada no verso 361, possa estender-se aos criadores ou produtores da obra” (MORA, 2004, p. 16). Contudo, mesmo havendo discordância entre a opinião dos dois autores, é interessante observar que os dois juízos de valor numa leitura comparativa acabam por dia-

logar entre si, promovendo um sentido comum sobre teoria e prática artística, pois se Hansen diz que há uma homologia entre os procedimentos retóricos e pictóricos, enquanto que, para Mora, é antes uma teoria da obra de arte, então por que não analisar teoricamente e praticamente poesia e pintura?

Outrossim, veremos com Mora (2004) que a comparação *Ut pictura poesis* é somente entre poesia e pintura, não incluindo, assim, qualquer outro tipo de arte plástica ou da “palavra”, tal como a retórica. Já com Oliveira (1987) é possível observar que as comparações entre literatura e demais artes vieram a surgir no decorrer dos séculos com o desenvolvimento e constante atualização da tradição *Ut pictura poesis*. Para enfatizar isso, a autora faz um panorama dos principais momentos de recepção crítica e artística do símile horaciano que são: a visão clássica, moderna e contemporânea, pois segundo ela:

O poeta latino mal poderia prever o destino das palavras *ut pictura poesis*, que usara em sua inocente aproximação da poesia com a pintura. Retomada nos séculos posteriores, a frase passou a designar toda uma abordagem crítica que relaciona a literatura e artes plásticas, ou, por extensão, literatura e música, ou, ainda, nos nossos dias, literatura e cinema. (OLIVEIRA, S. 1987, p. 130-131).

A colocação de Oliveira é bastante pertinente, uma vez que mostra que as posteriores comparações entre literatura e outras artes, bem como outras mídias, cinema, música, internet, demonstram a evolução crítica da tradição *Ut pictura poesis*, dos estudos da história da arte e dos estudos literários. Nesse sentido, o texto de Oliveira, que toma como pontos de ruptura as contribuições críticas de Denis Diderot e Lessing, destaca a importância da “crítica literária, especialmente a de textos contemporâneos onde uma obra plástica funcio-

ne como elemento central, estruturador” (OLIVEIRA, S. 1987, p. 137), pois, agora, na crítica literária contemporânea:

Já não se trata mais de estabelecer paralelos entre quadros e textos [mas sim tentar] estabelecer a função, dentro do romance [ou da poesia], de "obras de arte", constituídas, não por cores e formas, mas pelo próprio texto, sem que, por isso, deixem de ser indispensáveis à análise dados derivados das artes plásticas (OLIVEIRA, 1987, p. 138).

É com vistas a “estabelecer a função (...) de ‘obras de arte’, constituídas, não por cores e formas, mas pelo próprio texto” que este texto tem como objetivo discutir a relação – sempre atual e norteadora de novos debates – entre poesia e pintura na poesia contemporânea a partir da compreensão de que esta relação, hoje, converteu-se na relação poesia e imagem e seus debates, configurando, dessa maneira, o processo de transformação e evolução crítica da relação poesia e pintura – *Ut pictura poesis* – que é mencionado por Oliveira (1987) quando das novas leituras e interpretações do famoso texto de Lessing.



A leitura dos textos de Marcela Ulhôa Borges Magalhães, “Do pictórico ao verbal: entre ilusão e a reestruturação do real” (2017), Maria do Carmo de Freitas Veneroso, “A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX” (2010) e de Ana Hatherly “Para uma arqueologia da poesia experimental: anagramas portugueses do século XVIII”, “Uma experiência programática da poesia: labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII”, “Experimentalismo, barroco e neobarroco”, todos capítulos do livro *A casa das musas* (1995), nos mostra que a imagem na poesia é uma forma

de desestruturação do real, ou melhor, uma desconstrução que desautomatiza o olhar acostumado com as formas do cotidiano e da história e que possibilita uma nova forma de enxergar o mundo e suas diversas possibilidades de sentido. Contudo, para Magalhães (2017), esse real que é encenado na poesia ou nas artes plásticas pela imagem não é o real em si, mas sim “um elemento convencionalizado como real pela sociedade” (MAGALHÃES, 2017, p. 3), que é redimensionado, ressignificado na obra de arte plástica ou literária.

Porém, antes dessa compreensão, buscava-se formas artísticas capazes de representar, imitar perfeitamente a natureza. Busca essa empreendida, principalmente, pelo artista, no seu ato de criação, e pelo público, no ato de apreciação e recepção da obra. Somente no século XIX, esta concepção de arte dá lugar a uma nova concepção artística que, ao invés de propor relações de semelhanças entre mundo real e arte, propõem “a elaboração de um efeito de sentido de realidade por meio da instauração de homologias entre o mundo natural e o texto pictórico (ou de outra espécie)” (MAGALHÃES, 2017, p. 4). Neste caso, não haveria mais a necessidade de mostrar as formas dos objetos e dos corpos como eles verdadeiramente são, mas sim como eles aparentam ser perante os olhos daqueles que os observam, o que de imediato nos lembra os estudos de Wölfflin acerca da inovação promovida pela arte barroca no século XVI, debatidos anteriormente.

A arte, embora apresente grande vocação à realidade, pelo fato de ter como base o referente, não é uma mera imitação do real, já que, a partir de diversos mecanismos — diferentes no texto verbal e visual, como será especificado adiante — ela busca criar a ilusão de realidade (ou ilusão referencial) no enunciatário, levando-o a crer, por exemplo, que aquilo que está pintado na tela é uma reprodução de determinado elemento da realidade (MAGALHÃES, 2017, p. 4).

Apesar disso, segundo a autora, o “que particulariza o texto poético diferenciando-o de outros tantos discursos que tratam de temas semelhantes, é o trabalho sobre a expressão. [...] O poeta, no entanto, não pretende transmitir informações, mas provocar um efeito estético a ser apreendido pelo leitor” (MAGALHÃES, 2017, p. 5-6). A forma de expressão da palavra poética é o grande diferencial da poesia em relação às demais formas de linguagem artística, uma vez que é por meio da palavra, totalmente fora do seu sentido usual e comum, que a poesia irá ser capaz de criar suas imagens desestruturantes e desconstrutoras. A partir disso, podemos ver que o estilo pictórico da arte barroca, agora imagem na atualidade, é, na poesia, uma nova forma de expressão, que busca proporcionar à poesia novas formas de dizer e ver. E será ele também que irá aproximá-la de outras formas artísticas, tais como a pintura, a escultura, a música, o teatro, o cinema, a fotografia, etc... Poderíamos dizer, até mesmo, que o pictórico seria uma espécie de “fora de si” da própria poesia, uma vez que ele configura a reivindicação de novas corporalidades para o fazer poético. Corporalidades estas que são móveis, vibráteis, além de que mostram a relação do poeta com o mundo a sua volta.

É o “trabalho sobre a expressão” da poesia que irá provocar a sensação de movimento e metamorfose, embora tais processos, na poesia, ao contrário do que ocorre na pintura e demais artes visuais, só poderão ser “vistos” através da leitura que solicita, convida o leitor a olhar o que está na superfície textual. Com isso proposto, surge a seguinte questão: de que maneira a imagem se concretiza no texto poético?

Para chegar à resposta desta questão, Magalhães (2017), cujo objetivo é estabelecer uma aproximação entre texto verbal e texto pictórico, analisa três obras de arte possuidoras do mesmo tema: a

deusa Vênus. A primeira é a tela “Vênus de Urbino” (1538), de Ticiano; a segunda é a tela “Mulher deitada e cachorro” (1954), de Di Cavalcante; e a terceira e última é o poema “Vênus” (2008), de Carlos Drummond de Andrade. A análise destas obras demonstra como a história da arte sofreu consideráveis transformações em suas formas de se conectar com o objeto artístico. A primeira obra simboliza o ideal da representação, enquanto que as duas últimas configuram a decantação desse ideal, no que seria a proposta de uma desconstrução, assim como de uma recriação tanto da realidade quanto da tradição e do cânone. Haja vista que as duas últimas obras usam a primeira como fonte de inspiração e influência para se concretizarem como tais, promovendo assim um riquíssimo diálogo artístico e histórico entre si.

Já para Veneroso (2010), que analisa a relação imagem e texto da Pré-história à Modernidade, o estabelecimento de um limite entre as artes, na verdade, as diversas artes, que constantemente dialogam entre si, é “uma necessidade quase que exclusivamente didática” (VENEROSO, 2010, p. 35), onde será admissível observar os vários métodos de criação, produção e expressão das formas artísticas.

A partir disso, a autora destaca o lugar da poesia nesse grande diálogo artístico, examinando a relação imagem e texto dentro da história da escrita. Relação esta exemplificada pela obra de Stéphane Mallarmé, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1897), que é a primeira a instaurar “a exploração de recursos visuais na poesia moderna” (VENEROSO, 2010, p. 35). Contudo, apesar dessas relações, observamos que, o estudo do diálogo, visando enfatizar semelhanças, diferenças, convergências e correspondências entre as artes é de uma natureza extremamente complexa. Quanto à relação entre imagem e texto na história da escrita, a autora considera a existência de um

ponto, onde “é quase impossível separar escrita e desenho, de tal maneira eles se relacionam” (VENEROSO, 2010, p. 36). Por isso, ela compartilha da ideia de Anne-Marie Christin, autora do livro *L’image écrite* (1995), “de que a escrita nasceu da imagem, considerando o termo escrita, no seu sentido estrito de vínculo gráfico de uma palavra” (VENEROSO, 2010, p. 36).

Portanto, vemos que Veneroso defende a noção de que a relação entre imagem e texto é bastante antiga e que apenas vem sofrendo modificações conceituais e analíticas no decorrer do tempo, em consequência de que a “estrita relação entre imagem e escrita, embora tenha se modificado ao longo dos tempos, nunca deixou de existir totalmente” (VENEROSO, 2010, p. 37). Por ser esta relação tão patente, a autora mostra como imagem e texto estão ligados até mesmo na origem de suas formações linguísticas:

As palavras escrever, pintar, gravar apontam para uma origem comum: “historicamente, os meios gráficos estiveram intimamente relacionados à ilustração e aos livros e eram essencialmente logogênicos. Sem dúvida, a palavra gráfico, que vem do grego *graphikos*, deriva de *graphen* – escrever (VENEROSO, 2010, p. 38).

É por este motivo que a autora analisa a relação imagem e texto desde a Pré-história até a Modernidade, enfatizando como ela, na história da arte, é condicionadora de uma correspondência espaço temporal entre formas artísticas pertencentes a contextos históricos completamente distintos. É o que podemos ver na análise da obra *Sem título* da artista plástica Liliza Mendes em comparação com a protoescrita (tallies, quipos e tokens), que é a comprovação de que a arte contemporânea e as protoescritas “têm em comum uma qualidade que as torna atemporais e que aponta para um processo pendular, acenando para uma impossibilidade de evolução em arte” (VENE-

ROSO, 2010, p. 40). Diante disso, a autora destaca outros exemplos que comprovam esta correspondência até chegar à modernidade:

No Ocidente, foi somente a partir do final do século XIX e início do século XX que uma relação mais estreita entre imagem e escrita se restabeleceu, através do trabalho de poetas e artistas plásticos, que têm buscado reatar o vínculo primordial entre elas. Há um lugar fronteiro, limítrofe, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora a sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de “coisa desenhada” (VENEROSO, 2010, p. 42).

Veneroso mostra como na modernidade é perceptível uma mudança nas artes plásticas e na poesia, bem como, principalmente, em seus meios de criação, produção e expressão, que distanciaram-se do ideal de representação e voltaram-se à reflexão da forma, conceito e estrutura da obra de arte, poética e pictórica. É nesse momento que entra em discussão o debate acerca da importância da obra de Mallarmé, cuja relação com a obra de Manet é também debatida, para compreensão da relação imagem e texto no modernismo. Logo após, a autora apresenta os desdobramentos da inovação poética mallarmeniana tanto em outras formas artísticas quanto em outros contextos históricos, chegando a mencionar a importância e também a novidade da vanguarda brasileira da Poesia Concreta, como forma de mostrar que a visualidade da pintura transposta

para a literatura [...] deveria liberar, por sua vez, a arte da escrita de outros constrangimentos: aquele do peso de um sentido previsível ligando as palavras a seu passado trivial; aquele da própria enunciação, desse eu de autoridade e de voz reputado para dirigir todo discurso e todo pensamento (CHRISTIN, 1995, p. 113 apud VENEROSO, 2010, p. 45).

Contudo, as considerações de Veneroso (2010) de que a rela-



ção entre poesia e imagem teve o seu ápice no século XIX com a poesia de Mallarmé podem ser contestadas quando confrontadas com as considerações da poeta, escritora e artista plástica portuguesa Ana Hatherly, cuja pesquisa em torno dos textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII, que culminou na publicação do famoso livro *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1983), mostrou que o grande ápice da relação entre poesia e imagem ocorreu de fato no período barroco. A tal ponto que são as obras desse período que são relidas e revalorizadas pelas vanguardas dos anos 60, mais especificamente pela Poesia Experimental Portuguesa, que irá possuir, segundo Hatherly, uma grande e impressionante afinidade com os parâmetros formais e estéticos do barroco. É como dirá a autora: “Impressionada com essa afinidade, comecei então a estudar a poesia visual europeia, que desde os gregos alexandrinos se prolonga por toda a Idade Média, refloresce no Renascimento, explode no Barroco, mergulha no século XIX e renasce transfigurada no século XX” (HATHERLY, 1995, p. 9). Porém, primeiramente, a autora alega que sua pesquisa em torno dos textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII foi movida pela descoberta de afinidades entre suas “composições dos anos 60 e algumas das criações medievais e barrocas” (HATHERLY, 1995, p. 9). Ademais, é também destacado que uma das suas grandes motivações foi a constatação de que a “poesia visual antiga era, no entanto, praticamente desconhecida entre nós nos nossos dias, e por isso senti[u] também a necessidade de encontrar na cultura portuguesa as marcas dessa tradição” (HATHERLY, 1995, p. 9).

Nesse sentido, o trabalho de Hatherly possuiu – e ainda possui – um caráter de originalidade e de crítica muito grande, uma vez que o intuito da autora portuguesa não se restringiu apenas a registrar e

catalogar cada um dos textos-visuais descobertos. A autora, indo contra o senso comum da crítica da época e antes, que só sabia julgar os textos com base em critérios preconceituosos e parciais, comenta e explica cada um dos métodos formais, estéticos e poéticos usados nos textos-visuais apresentados. Sendo que este novo tipo de abordagem tem como explicação o desejo da autora em “despertar um novo interesse pela produção barroca nessa área e em outras, além de se inscrever no [seu] programa de trabalho pessoal que incide nas relações entre a palavra e a imagem” (HATHERLY, 1991, p. 191).

Para Maria dos Prazeres Gomes, em “Barroco e Poesia Experimental: um diálogo de dois gumes” (1997), a inovação do trabalho de Hatherly está no fato de que

tornou acessível ao leitor moderno uma tradição de poesia verbo-visual por tanto tempo ignorada, [levando] à conclusão de haver «entre as obras dos poetas maneiristas e barrocos e a dos de vanguarda da 2ª metade do nosso século, perturbantes paralelos estéticos e ideológicos» (1983, 13). Mas ela [Hatherly] concentrou-se não nos possíveis paralelos entre o outrora e o agora, mas na tentativa de compreender o horizonte de expectativa que essas obras terão tido no seu tempo, assim como a vasta rede de referências culturais e ideológicas nelas implícita. (GOMES, 1997, p. 48).

Entretanto, esse novo olhar sobre o Barroco só poderá ser feito a partir do momento em que tomarmos uma concepção de história literária ou artística que não seja linear e nem casual como forma de explicar a permanência de certos procedimentos formais e estéticos no tempo. Quando isso é feito

A questão da historicidade do texto literário – no caso, da historicidade do Barroco – é assim, redefinida. Não se trata de circunscrevê-la às coordenadas ideológicas epocais, mas de indagar as marcas textuais que, embora historicamente vinculadas, projetam o texto ou seus proce-



dimentos compositivos para além do seu espaço-tempo, rasurando sua datação e tornando-os nossos contemporâneos (GOMES, 1997, p. 48).

As “coordenadas epocais” são importantes à constatação da permanência e continuidade de formas antigas no presente, pois sem elas não é possível ver o que foi mantido ou transformado, assim como compreender que tipo de formas e métodos eram usados em determinados períodos, tais como o Barroco.

Uma visão bem informada do perfil estético-literário do Barroco português requer a consideração das poéticas da época, que codificam as idéias e formas literárias predominantes no período, bem como da produção literária, a partir da qual se pode apreender a concepção de literatura, suas formas de realização verbal e os valores estéticos que as orientam. Estudos dessa ordem foram levados a cabo por inúmeros pesquisadores, que esquadriharam tanto as poéticas e os textos de crítica, quanto os dois grandes cancioneiros (a *Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*), repositórios de parte das correntes formais e temáticas mais convencionais da poesia barroca (GOMES, 1997, p. 50).



Nessa citação, vemos um pensamento que é muito importante para compreensão da relação barroco e modernidade: a necessidade de uma leitura que leve em conta os padrões estéticos, sociais, religiosos e políticos dos textos ou representações dos séculos XVII e XVIII. Foi essa leitura que Hatherly desenvolveu em sua pesquisa, o que acabou forçando, segundo Gomes (1997, p. 50), “a crítica a mudar de perspectiva e alongar seus critérios de avaliação”, mostrando assim a contemporaneidade entre as produções do período barroco e as produções artísticas do presente.

As mudanças de perspectiva e reavaliação crítica só podem ser entendidas a partir do momento que direcionarmos nossa atenção à releitura do Barroco realizada pela Poesia experimental portuguesa

como forma de resistência política e cultural nos anos 60 em Portugal. A tomada de uma consciência política por parte dos poetas experimentais a partir da revisão crítica do Barroco é o que diferencia a vanguarda portuguesa da vanguarda brasileira com que manteve grande contato. Isso se deveu ao fato do Barroco ser um estilo de arte menosprezado pela crítica e que possuía desde o seu surgimento um caráter lúdico que valorizava o engenho do artista e a imaginação do leitor/espectador.

No que diz respeito aos Experimentalistas, o culto do estilo barroco teve duas vertentes: a primeira (semelhante à que ocorreu em Espanha bem mais cedo), foi a da luta contra a crítica, que há séculos vinha vociferando contra o Barroco; a segunda, dizia respeito à exploração de certos aspectos da imaginação barroca, valorizando-se sobretudo a atitude lúdica, frequentemente associada a um gosto tradicionalmente peninsular pela sátira e pelo burlesco (HATHERLY, 1995, p. 190-191).

O jogo com a linguagem e as formas do poder instituído – algo que somente a arte, no caso, a poesia e a literatura, podem fazer – será uma das ferramentas de resistência tanto do Barroco quanto da Poesia Experimental. Será esse um dos muitos pontos que ligará os poetas experimentais de Portugal aos poetas barrocos também de Portugal.

As minhas reflexões sobre o acto poético à luz do princípio da experimentação ajudaram-me a compreender os poemas visuais antigos, pois algumas das regras básicas do Experimentalismo do século XX aplicavam-se surpreendentemente bem ao <<experimentalismo>> do passado. Uma vez conhecidas as suas bases teóricas – sobretudo nos labirintos, – nos anagramas e nos textos em que o processo combinatório era determinante – tornava-se evidente o valor que neles era dado o cumprimento de um programa, considerado como um valor em si mesmo. O recurso à técnica da combinação e da permuta era algo que, caracterizando esses textos, os aproximava do Experimentalismo actual (HATHERLY, 1995, p. 11).



É importante dizer que, em seu estudo, Hatherly considera que o que aproxima Poesia experimental e barroco é a existência de um *continuum* que liga o século XX aos séculos XVII e XVIII, o que nos faz lembrar as propostas de Didi-Huberman, apresentadas em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), mais especificamente, na introdução “A história da arte como disciplina anacrônica”, sobre o anacronismo como método de análise crítica e reflexiva para disciplina da história da arte:

O que eu verifiquei, portanto, foi a existência de um *continuum* que estabelecia uma ligação entre o antigo e o moderno, que não era uma confrontação mas antes uma espécie de reconhecimento, de identificação de laços de família. O *continuum* que eu descobri era o *continuum* do acto criador como processo, que é preciso tomar-se consciência a fim de se jogar eficazmente (HATHERLY, 1995, p. 12).

Nesse sentido, para autora, a existência desse *continuum* não quer dizer que haverá um processo de imitação ou cópia dos padrões formais e estéticos dos textos barrocos pelos textos dos poetas experimentais portugueses, mas sim um processo de reinvenção e releitura, onde o mais importante será mostrar que esses textos de fato existiram e que eles fazem parte “da constelação geral das artes onde tudo coexiste, que estão disponíveis e válidas no seu horizonte de expectativa” (HATHERLY, 1995, p. 12), contribuindo, dessa maneira, “para uma visão mais ampla do campo da experiência poética” (HATHERLY, 1995, p. 192).

A escolha do barroco como *paideuma*, ou melhor, arqueologia da Poesia experimental portuguesa, está relacionada, justamente, com a releitura e revalorização dos padrões formais e estéticos da época. Com Gomes (1997), vemos que a eleição do barroco como “bandeira” da vanguarda portuguesa não está ligada à seleção de au-

tores promovedores de algum de tipo de inovação, tal como ocorreu na Poesia Concreta Brasileira, mas sim pela seleção de “uma tradição criativa em que figuram em primeiro lugar, Camões e o Barroco – neste caso, não os poetas, mas os procedimentos compositivos e um considerável feixe de traços de sua poética” (GOMES, 1997, p. 53). Ou seja, o *continuum* que ligará a Poesia Experimental ao barroco são os procedimentos formais e estéticos da época, pois serão eles o exemplo do “acto criador como processo” e da permanência do barroco no tempo. No que seria uma reformulação, ou melhor, uma projeção do barroco na modernidade: “alguns dos aspectos mais representativos da estética barroca se projectam indelevelmente na actual visão neo-barroca e pós-moderna, embora sujeito a alguma reformulação” (HATHERLY, s/d, p. 132), que relacionadas às formas artísticas do presente fazem “cair as fronteiras do tempo entre as artes” (HATHERLY, s/d, p. 131).

Segundo Marisa Morkazel, em “O barroco na arte contemporânea: Beatriz Milhazes e Ruma” (2006), as formas barrocas que são revalorizadas, relidas e revisadas no presente não irão possuir o mesmo sentido que possuíam nos séculos XVII e XVIII que era o de “consolidar a grandeza da Igreja Católica” (MORKAZEL, 2006, p. 137), uma vez que eles, na contemporaneidade, serão norteados pelos princípios do período em que ressurgem “coadunando-se [assim] com a malha política, sócio-cultural do seu tempo” (MORKAZEL, 2006, p. 137), tal como ocorreu com a Poesia experimental portuguesa nos anos 60, o que acaba por explicar o sentido que a revisão e releitura crítica do barroco tiveram, nos finais do século XX, para desconstrução de uma história literária portuguesa extremamente tradicionalista. Estas considerações em diálogo com as de Didi-Huberman (2015) nos mostram que os “traços barrocos” são um indício da longa dura-

ção da arte barroca no tempo, sendo eles os maiores marcadores da relação analógica entre barroco e modernidade.

A revisão crítica do barroco na modernidade só foi possível por meio de uma leitura “tão nova e tão revitalizada que fez com que ele definitivamente ressuscitasse” (HATHERLY, s/d, p. 128). Segundo a autora, a “ressurreição” do barroco nas formas poéticas contemporâneas fez com que ocorresse um repensar, uma reconsideração e conservação de suas formas primárias, não apenas na poesia, mas também nas instituições: universidades, bibliotecas, igrejas, etc... A partir disso, vemos que as discussões levantadas nos textos da autora são a constatação de que o esquecimento do barroco como período artístico e histórico da humanidade é de uma natureza estritamente crítica e estética ligada ao desejo de preservação dos tradicionais ideais clássicos, enquanto que sua redescoberta em um tempo completamente distinto está relacionado ao desejo de desconstrução desses mesmos ideais, possuindo assim um caráter político, social, artístico e histórico totalmente diverso da sua primeira aparição.

Contudo, a redescoberta do barroco pela modernidade só poderá ser feita a partir de uma perspectiva anacrônica em que seu principal objetivo deverá ser a “emergência de um novo objeto a ver e, para além disso, a constituição de um novo problema para história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 27). Foi esta a perspectiva tomada e defendida por Ana Hatherly e seus contemporâneos que, assim como ela, compunham a vanguarda portuguesa da Poesia Experimental dos anos 60. Com isso, vemos que valer-se do anacronismo como método para uma abordagem histórica no que diz respeito aos estudos literários é tentar mostrar as transformações que os métodos de pesquisa em literatura sofreram; é discutir as transformações do papel da crítica na poesia contemporânea; é, por fim, uma nova forma

de se compreender a arte.

Referências

BOS, Jean-Baptiste Du. “Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura** - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 60-73.

DELACROIX, Eugène. “Diário (1822, 1853, 1854)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura** - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 93-101.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “A história da arte como disciplina anacrônica”. In: _____. **Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens**. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15-68.

GOMES, Maria dos Prazeres. “Barroco e Poesia Experimental: Um Diálogo de Dois Gumes”. In: **Poligrafías: revista de teoría literaria y literatura comparada**, número 2, 1997, p. 47-57.

HATHERLY, Ana. **A casa das musas: uma releitura crítica da tradição**. Lisboa: Estampa, 1995.

HANSEN, João Adolfo. “Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII Colonial”. In: **Floema**. Caderno de Teoria e História Literária, número 2A, outubro 2006, p. 111-131.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. “O paralelo das artes”. In: _____. (Org.). **A pintura** - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 9-16.

LESSING, Gotthold Ephraim. “Laocoonte (“Prefácio”: capítulos VII, VIII, XVI, XVII)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura** - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 82-92.

MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. “Do pictórico ao verbal: entre

ilusão e a reestruturação do real”. Disponível em http://www2.baraodemaia.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/12/5_do_pictorico_ao_verbal.pdf Acesso em 15 de Abril de 2017

MORA, Carlos de Miguel. “Os limites de uma comparação: ut pictura poesis”. In: **Ágora**. Estudos Clássicos em Debate, número 6, 2004, p. 7-26.

MORKAZEL, Marisa. “O barroco na arte contemporânea: Beatriz Mihalhazes e Ruma”. In: _____. **Artes visuais e suas interfaces**. Belém: Editora Unama, 2006, p. 133-146.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Ut pictura poesis: o fio de uma tradição”. In: **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, número 18-20, 1987, p. 129-144.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de “Laocoonte, de Lessing, passagem obrigatória: algumas reflexões sobre palavra e imagem”. In: **Revista Graphos**, João Pessoa, volume 12, número. 2, Dez./2010, p. 161-172

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX”. In: NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 35-57.



Enviado em 30/01/2018

Aceito em 04/06/2018