

DA IMAGEM NA LINGUAGEM

Maria Augusta Babo¹

A minha comunicação vai a contra-corrente: A questão que desde logo me surgiu como imperativa no quadro deste encontro sobre Imagem e Pensamento é a que dá título a esta intervenção e que postula a relação entre imagem e linguagem, velha questão que a filosofia, por um lado, a semiótica, por outro, não se cansaram de colocar. Na contemporaneidade, a imagem é avassaladora; autonomizou-se, presa que estava à ordem da linguagem e a modelos de análise de cariz linguístico. E se o seu tratamento por estes campos pôde parecer, em determinados momentos fortes, como logocêntrico — a imagem seria totalmente recoberta e esvaziada pela linguagem — há que rever, de um outro prisma, aquilo que na linguagem é a sua própria falência, quer isto dizer, aquilo que na linguagem se revela ser já da ordem da imagem.

Três configurações possíveis se impõem na linguagem, que relevam da formação de imagens: a metáfora, a écfrase e a ficção. Sendo distintas entre elas, dão-se numa progressão que vai, *grosso modo*, do termo, passando pela descrição, até à construção narrativa.

A metáfora

Por velha que seja, a figura da metáfora retorna à actualidade com o desenvolvimento das ciências cognitivas que repensam quer a localização cerebral da génese das imagens e da linguagem, quer os processos de cognição a partir da formação de imagens. Surge-nos, portanto, como elemento fronteira, como questão transversal à ordem da imagem e à ordem da linguagem.

Do grego *phora* — movimento — meta — em direcção ao discernível, viagem em direcção ao visível, (com os termos afins: *epiphora*: movimento metafórico anterior à objectivação de um sentido figurado e *anaphora* — indicação, movimento para trás), o elemento transversal à metáfora e a estas duas outras figuras é da ordem do movimento, da transferência. Enquanto tropo, a metáfora não designa um *topos*, ela não é estática, dá-

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [mab@fcsh.unl.pt]

se no movimento para; sendo uma transposição, é capaz, também, de dar a ver o processo de conhecimento e o conhecimento como processo.

Começaria por salientar o entendimento que tem Fernando Gil da metáfora na constituição da evidência (1993) que é, desde logo, de natureza visível: a evidência é algo que se impõe como ostensão de verdade, clareza e visibilidade. Se a evidência tem de ser buscada na relação que se estabelece entre percepção e linguagem, independentemente de se questionar aqui o realismo *naïf* ou a passividade da sensação, a metáfora será, por excelência, o lugar dessa relação. Para tratar a evidência e como esta se constitui no pensamento, F. Gil analisa a formação da metáfora, a sua função na produção de conhecimento, na formação dos conceitos e ainda a articulação que se estabelece entre as metáforas de modo a constituírem uma verdadeira rede organizada. As metáforas formam sistema, isto é, a relação que se forma entre elas é de coerência. Exemplo de metáforas da evidência — abertura, contacto, captura, luz (1993: 79).

Lakoff e Johnson, numa obra que continua a ser de referência — *As metáforas da vida quotidiana* — trabalharam a dimensão cognitiva das metáforas. E chegaram à conclusão de que a maior parte dos conceitos fundamentais que organizam e orientam o nosso pensamento tem origem em metáforas de natureza física ou cultural. Para as ciências cognitivas, a metáfora é entendida como uma operação de transposição do conhecido, do vivido, para o desconhecido, o abstracto. Trata-se de um modo de conceptualização em que se parte da experiência sensorio-motora (Amaral, 2001: 245) em direcção à produção conceptual. A metáfora permite a transposição, opera o movimento para a conceptualização, é produtora de conceitos, mas o que acontece geralmente nessa viagem é que perde a natureza metafórica na sua condição de transposição.

A metáfora, neste sentido, tem como destino a catacrese, como condição de conceptualização mas, ainda, como sua banalização (Babo, 2005). Teríamos aqui justamente uma primeira redução logocêntrica que consiste na expurgação da metáfora por parte do discurso filosófico, sujeitando-a a um duplo apagamento. É dessa redução a que chama a “mitologia branca”, porque “inscrita a tinta branca”, invisível, que nos fala o filósofo Jacques Derrida (1972a: 254). Toda a questão, no texto filosófico, se jogaria então nesse colectivo de binómios — sensível/ inteligível; próprio/ figurado — que, ao desenharem-se, elegem um termo em detrimento de outro. A metáfora cabe num pólo destas dicotomias, ocupando o lugar do sensível, num caso, do figurado, no outro. O recentramento do discurso filosófico leva à prescrição do próprio em detrimento do figurado, do inteligível, em detrimento do sensível, em que a figuração e o sensível estão do lado da metáfora. O discurso filosófico procede ao apagamento da

dimensão metafórica e encontra na catacrese a figura por excelência de retorno, isto é, aquela que apagando a metáfora, velando o figural, devolve ao termo a sua inteligibilidade como que própria. Dupla ocultação filosófica, a do sentido próprio (que a metáfora teria desviado) e a do sentido metafórico (que a catacrese teria apagado). Derrida fala de duplo apagamento, justamente, já que “nos esquecemos então, simultaneamente, do primeiro sentido e do primeiro deslocamento” (1972: 251). E é esse duplo apagamento que estaria na base da constituição da metafísica, pois esta, por um movimento de idealização, tenderia a reapropriar-se do termo como próprio, ao mesmo tempo que remetendo para a ideia.

Prosseguindo a análise à metáfora, para além de lhe traçarmos esta componente de transposição, *phora* — na qual reside, também, a sua evanescência, podemos ainda recuperar nela uma outra vertente, a da analogia. Assim, e segundo a linguística cognitivista, que define a natureza da metáfora pelas duas vertentes, transferência e analogia, a metáfora está na base de um processo de mesclagem — integração conceptual — que organiza os vários elementos em totalidades estruturadas: “a construção da significação desencadeada por enunciados linguísticos revela um processo básico da cognição humana, o estabelecimento de esquemas de correspondências/mapeamentos entre domínios cognitivos, de que a mesclagem é um caso particular” (Amaral, 2001: 245). Há ainda a salientar o facto de esta projecção não funcionar unidireccionalmente, mas possibilitar novas transferências do espaço da mesclagem para o domínio cognitivo de base. Desenha-se, deste modo, o complexo processo cognitivo e os seus espaços mentais.

Portanto, este movimento que atribuímos à metáfora como sua componente forte não é um movimento qualquer, mas aquele que se estabelece entre termos através da analogia; entendamo-nos: a semelhança é o processo de fundação da metáfora, tal como ele é entendido pela retórica clássica, que utiliza a noção de comparação, até às próprias teorias cognitivistas. A analogia seria um procedimento de compreensão, aliado a outro tipo de inferência metafórica da ordem da correlação: “mais é acima”, conhecido exemplo de correlação estudado por Johnson e Lakoff (1980). Neste quadro, a analogia é concebida “como relação conceptual experiencialmente ancorada” (Amaral, 2001: 258).

Debruçando-nos sobre o que significa, na semelhança, essa viagem como processo de conhecimento, verificamos que se trata de um salto na própria *mimésis*, pois o procedimento que se desenrola por semelhança tem um grão de diferença que é o próprio motor do processo enquanto processo cognitivo. José Gil, em *A imagem-nua e as pequenas percepções*, fala-nos da operação analógica partindo de uma imagem primeira para uma

imagem segunda, ou símbolo, baseada numa *dissemelhança adequada* — “porque é uma certa adequação (semelhança) na dissemelhança (inadequação) que garante a pertinência da transferência: funda a analogia e constitui todo o seu mistério” (2005: 243). Este é o salto que a metáfora permite dar em termos cognitivos e que o autor assinala como passagem da imagem-nua ao abstracto, do conhecido ao desconhecido. A analogia não basta, a modificação é o próprio âmago da metáfora e constitui a sua renovação significativa. Para ser produtiva, a analogia, terá de comportar uma percentagem de dissemelhança geradora do novo. Ou, formulando de outro modo, “a metáfora não pode ser entendida como uma comparação abreviada, definição tão comum aos tratados retóricos. E isto, pela razão simples de que, na comparação, ambos os termos são usados no seu sentido próprio. Ora, a metáfora guarda o sentido primeiro e dele deriva para um sentido acrescentado, para uma região imprópria” (Babo, 2005: 109).

Situamo-nos numa zona híbrida mas também movediça, tal é o processo de cognição, tal é, mais precisamente, a função da metáfora no processo de pensamento.

Abordando-a agora pelo seu lado discursivo, podemos caracterizá-la por conter uma força de imposição discursiva que lhe vem da própria força da imagem. Ricoeur fala de um “momento sensível da metáfora” (1983: 310). A perspectiva de Ricoeur, que dedicou a esta figura toda uma obra, também ela, incontornável, traduz-se na seguinte hipótese: “assumir a imagem como o último momento de uma teoria semântica que a recusou como momento inicial” (1983: 310) e que, em Aristóteles, coincide com o poder de “pôr diante dos olhos”. O carácter imagético da metáfora é também a própria força nela inscrita. Limitar-me-ia a salientar, na proposta de Ricoeur, o desafio de encontrar a força da metáfora no exacto ponto em que esta toca, em que esta encontra a imagem.

A écfrase

Distinta da metáfora, a écfrase designa a característica textual intrínseca à descrição. Ela indica um poder especial de figuração por parte do texto, poético ou literário. É um fazer ver da linguagem. Tal como o núcleo da metáfora se partilha com figuras afins, também neste caso podemos cartografar a *metaphrasis*, como tradução, de um lado, e a *paraphrasis*, como explicação, do outro. Se a paráfrase explica pela repetição, se a *metaphrasis* transpõe em termos novos ou numa língua outra, a *ekphrasis* executa uma transposição do regime semiótico imagético para o regime semiótico textual; dá a imagem como texto e, portanto, o texto

como imagem. Será, preferencialmente, nesta figura, que a crítica ao logocentrismo se concentrará pois trata-se, com frequência, de reduzir a imagem à sua descrição na linguagem e, portanto, em vez de lhe alargar o âmbito, fixá-lo ou reduzi-lo na linguagem.

Porém, na ordem da escrita (vulgo: na literatura), a écfrase funciona no limiar da linguagem, já que esta, apresentando-se como falência do visível, é capaz, contudo, de tornar visível, no texto, uma cena, uma paisagem, um objecto, uma obra de arte. Poder-se-ia dizer que a écfrase dobra a representação. Na verdade, não se tratará tanto de uma operação de dupla representação mas antes de uma dupla convocação, visto que o regime verbal cria, fabrica uma imagem visual sem que esta seja de facto a representação do real, como veremos adiante.

Esta figura desenhou o seu próprio percurso histórico, porquanto ela se deslocou da descrição na poesia — no aforismo de Horácio, *ut pictura poesis*: “assim como a pintura, a poesia” — para vir designar a descrição textual de uma obra de arte, uma transposição, neste caso preciso, do regime icónico para o regime simbólico, mas guardando o seu fulgor imagético. Neste sentido, pode ser definida como comentário, numa relação trans-semiótica precisa, da imagem ao texto.

Em *A origem da obra de arte*, encontramos a famosa apropriação ecfrásica da pintura de Van Gogh, nesse movimento de desocultação da verdade a que Heidegger se consagrou, tendo de certo modo usurpado as próprias botas de Van Gogh. Ora, se o movimento não é de projecção da descrição na representação — como o próprio Heidegger recusa: “Seria a pior das ilusões se quiséssemos pensar que foi a nossa descrição, enquanto actividade subjectiva, que tudo figurou assim, para depois o projectar no quadro” (1991: 27) — será, pelo menos, um movimento de constituição do limiar da própria representação. Assim, a versão derrideana das botas de Heidegger, espalha-se por duzentas páginas de indeterminação de sentido que a representação de Van Gogh não deixará nunca fixar. Aliás, o próprio Derrida alerta para o perigo de percorrer este limiar que ele próprio hesita em tocar: “não sei ainda de onde partir. Não sei se é possível falar disso ou escrever sobre isso. Manter um discurso a esse respeito, a respeito do que quer que seja, é talvez a primeira coisa a evitar” (1978: 299). É que em algum caso se trata de um comércio de palavras. A écfrase é a evitar justamente no que ela pode fornecer de regime de troca (o significado pelo significante). É deste regime que se afasta habilmente Derrida, impedindo-se de atribuições de sentido seja a que nível for. Tal como a utiliza, a escrita deixa de ser um complemento da imagem, da representação, para devir um suplemento, sempre à margem, não esgotando o potencial de significância desta.

O inominável abre brechas nessa transposição, opacifica-a, torna-a densa e aponta cada regime semiótico como limiar do outro, como sua alteridade. Se esta posição permite acabar com a velha dicotomia entre imagem e linguagem, colocando uma no limiar da outra, devemos, no entanto, alertar para a impossibilidade de recobrimento total: nenhum dos regimes esgota o outro. Não se tratará, pois, de imitação (de representação *a posteriori* da imagem na linguagem) nem de projecção (de representação *a priori* da linguagem como imagem) mas, antes, de convocação. E, nesse caso, a éfrase poder-se-ia definir como a descrição que, na linguagem, tem o poder de convocação da imagem.

A ficção

Esta será a terceira configuração das imagens mentais.

A questão da ficção como produção de imagens e configuração do imaginário sempre se colocou. Podemos buscar numa fenomenologia da leitura, tal como ela se nos apresenta desde a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1976), o estatuto da imagem no texto. Pergunta-se ele: o que é uma imagem e de que natureza é a imagem na linguagem? Se a percepção nos dá a ver, para além do real e dos seus objectos concretos, a representação na imagem, é porque ela permite apreender a representação da sua ausência, na sua ausência. A representação é da ordem da percepção, como acontece na fotografia, no cinema, por exemplo, onde essas representações, desligadas dos objectos concretos, da realidade opaca das coisas, se dão, no entanto, a ver. A imagem, separada que está do objecto, tem um lado de concretude que apela à percepção. No entanto, quando falamos de imagens na linguagem ou naquelas que um texto produz, podemos, assegura Iser, registar-lhes a nitidez mas não a dimensão da percepção, de tal maneira que, na transposição dessas imagens textuais para a ordem do visual — fotografia ou cinema — a exacta *percepção* pode mesmo transformar-se numa rotunda *decepção*. A partir desta experiência do fenómeno da imagem, Iser retirou, já nos anos 70 e baseado nas ciências cognitivas (Gilbert Ryle), algumas conclusões: uma importante inferência é a de que a imagem mental é, ao contrário do que se poderia pensar, um momento vivo e não a simples retenção mnésica. Quer isto dizer que a imagem mental é autónoma porque não decorre directamente do percebido. E mais: “o carácter particular dessas imagens consiste nisto, é que elas fazem aparecer aspectos que poderiam não se ter imposto à percepção directa” (1976: 248). Daí a possível decepção da percepção, fenómeno curioso que inverte a ordem das questões, não conferindo à percep-

ção o lugar de garante incondicional da imagem. Iser refere-se precisamente a este caso na comparação entre a literatura e o cinema, salientando o possível empobrecimento da imagem mental na imagem de percepção.

Agora, uma outra questão é a de saber como é que o texto produz essas imagens mentais e, por conseguinte, como é que o texto, sendo da natureza do simbólico, envolve e arrasta consigo uma elaboração imaginária. É que a ficção é constituída por aquilo a que ele chama *aspectos esquemáticos* que nos conferem, não propriamente imagens, mas as condições da sua construção. Tais condições podem prefigurar a própria percepção. Quer dizer que, estando muito próximas, imagens mentais e imagens da percepção, elas não são da mesma ordem, dado que as primeiras não são de natureza óptica, nem exigem a presença física do objecto, enquanto as segundas, não exigindo necessariamente a presença do objecto, são exclusivamente imagens ópticas. Mas, se assim é, tais representações mentais poderão configurar aspectos não visíveis na percepção do objecto, porque o carácter óptico da percepção não garante a visibilidade total, já que a articula com a sua inaparência.

Por outro lado, salienta ainda Iser, as imagens de percepção, fotografia ou cinema, sendo da ordem da concretude dos objectos e determinadas pela exactidão óptica, como que excluem o observador do seu campo. Será talvez esta condição, adianta o autor, que provoca no espectador a decepção: “há um mundo e eu sou dele excluído” (*ibid*).

Dadas as definições imagéticas que vêm sendo feitas pelas tecnologias da imagem, o imaginário corporalizou-se. A produção de imagens impõe-se com uma tal pregnância que pode preencher, inibindo, o campo do imaginário e substituir-se ao próprio real. Ora, a ficcionalização, na escrita, passa por procedimentos de distanciação que permitem configurar mundos. Como é sabido, normalmente a ficção literária precede a ficção cinematográfica. Digamos que a literatura preserva o campo dos mundos possíveis de cada ficção enquanto que o cinema vem dar rosto a cada mundo. Por outro lado, os possíveis ficcionais desmultiplicam-se em cada leitura, no reencontro da elaboração ficcional do texto com aquela que o leitor, por si, leva a cabo, no acto de ler. Diríamos, então, que a concretização imagética vem reduzir o campo dos possíveis ficcionais. Será que poderíamos ler assim a frase de Tarkovsky citada neste encontro — “a literatura expira no filme” — no sentido em que o cinema esgota o campo dos mundos possíveis no mundo dado?

Por outro lado, constatamos que as imagens são intrusivas na experiência quotidiana. Cabe ainda (talvez) invocar o carácter afectivo / afectional das imagens textuais. Curiosamente, aquilo que W. Iser vai salien-

tar como riqueza da imagem de linguagem não é a sua natureza descritiva — a écfrase, concretamente — mas sim, “aquilo que o texto passa sob silêncio, mesmo dando-o a entender” (1976: 253). A força da descrição está, paradoxalmente, não no que é dito, explícito, mas naquilo que o texto compreende de não-dito no dito, na sua capacidade de envolvimento que é duplamente heterogênea: porque não é sequer linguística e porque despoleta a formação de imagens ou mesmo do imaginário.

Invisível mas da ordem da aparição, “a imagem é o modo de aparição do objecto imaginário” (Iser, 1976: 254), seríamos levados, com Iser, a operar uma dicotomização entre imagem e linguagem, atribuindo a esta última a capacidade de produção de possíveis ficcionais enquanto que relativamente à primeira nos ficaríamos pela concretude óptica da imagem, excluindo essa mesma possibilidade. Ora, esta perspetivação não nos parece a mais adequada, correndo o risco de engrossar o fosso desde sempre existente na concepção de ambos os regimes semióticos. Se a imagem reduz o campo dos possíveis ficcionais, na medida em que confere visibilidade à representação e essa visibilidade é sempre da ordem da contingência, digamos, não é certo que ela não possa, tal como a linguagem, produzir um campo de indeterminação. A representação em imagem pode tornar-se num dispositivo de convocação do inaparecido, aspecto que Jean-Luc Nancy aponta como atributo do ícone (sagrado), “ele expõe a face inaparecida de todo o visível” (2000: 68) e que poderá definir, como extensão, uma certa imagem de que o retrato é, por excelência, o exemplo. É este, parece-nos, o ponto irreduzível da representação, em que a ordem do visível, longe de esgotar o campo, é o garante do inaparecido. Neste sentido, ainda, poder-se-ia justamente distinguir entre as imagens que, não sendo ícones sagrados, guardam essa dimensão reveladora, das outras, imagens obscenas, que, dada a sua natureza totalizante e o facto de esgotarem o campo de visão, impedem os possíveis invisíveis. Estas que, emitidas pela televisão, provocaram, há catorze anos, a afirmação de Kristeva de que as imagens mediáticas são os grandes inibidores do imaginário, dando origem ao que apelidou de *novas doenças da alma* e que consistiriam em “dificuldades ou incapacidades de representação psíquica que chegam a levar à morte o espaço psíquico” (1993: 19).

Neste sentido, nenhuma imagem esgota o real (esse complexo domínio a que Lacan chamou o impossível) tal como nenhum texto tem a capacidade de dizer o todo. Em resumo, formularíamos a aporia entre texto e imagem, considerando que, se o limiar do texto é a imagem, então, o limiar da imagem é o texto. É nesta heterogeneidade limite, é neste vai-e-vem constante que poderemos começar a pensar as suas relações. De outro modo, estaremos votados, uns, aos logocentrismos passadiços, outros, ao

iconocentrismo vigente, mas que tão palavroso se torna, por momentos.

Considerando que a profusão de imagens na actualidade suplanta e apaga a linguagem, deixarei uma interrogação que é talvez paradoxal: numa época saturada de imagens e que, no entanto, opera a falência do imaginário, estaremos mais perto do real enquanto tal? Ou não será que a força da imagem lhe vem do seu poder petrificador do olhar? Para empregar uma expressão francesa, ela própria metafórica, do seu poder de *méduser*?

Bibliografia

- Amaral, P. M. (2001) “Metáfora e Linguística cognitiva”, In *Linguagem e Cognição*, (org.) Augusto Soares da Silva, Associação Portuguesa de Linguística/ Universidade Católica Portuguesa — Faculdade de Filosofia de Braga.
- Aristóteles (1980) *La Poétique*, Paris : Seuil.
- Babo, M. A. (2005) “A dimensão imagética da metáfora”, In *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica*; n.º36, Lisboa: Relógio d'Água/CECL.
- Derrida, J. (1972a) «La mythologie blanche», In: *Marges — De la philosophie*, Paris : Minuit.
- Derrida, J. (1972b) “La double séance”, In: *La dissémination*, Paris : Points/ Essais.
- Gil, J. (2005) *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Lisboa: Relógio d'Água, 2ª edição.
- Gil, F. (1993) *Traité de l'évidence*, Grenoble : Ed. Jérôme Millon.
- Heidegger, M. (1991) *A origem da obra de arte*, Lisboa: Edições 70.
- Iser, W. (1976) *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Pierre Mardaga Editeur.
- Kristeva, J. (1993) *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris : Fayard.
- Lacoue-Labarthe, P. (1999) *Metaphrasis seguido de O Teatro de Hölderlin*, Lisboa: Projecto Teatral.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980) *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Nancy, J.-L. (2000) *Le Regard du Portrait*, Paris : Galilée.
- Ricoeur, P. (1975) *La métaphore vive*, ed. port. *A Metáfora Viva*, Porto: Rés, 1983.