

IMAGEM, DISCURSO

"A idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível"

(Goethe)

A experiência da imagem, anterior à da pa'avra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a côr. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. Pascal: "Figure porte absence et présence".

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele.

Pode-se falar em deformação ou em obscurecimento da imagem pela ação do tempo. Na verdade, "le temps ne fait rien à l'affaire". O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação. A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu: E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão.

As artes da figura supõem esse momento de quase-idolatria. As religiões que vetaram a representação "direta" do sagrado, de Israel ao Islã, dos iconoclastas de Bizâncio aos calvinistas de Genebra, sabiam o que temiam ao mover guerra a toda imagem de culto. A estátua do deus é uma apropriação de algo que nos deve transcender. Pode abrir a porta para o fetiche.

Formada, a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens. O desenho mental já é um modo incipiente de aprender o mundo. O desenho inscrito o faz com o instrumento da mão; e o fato de ser, na criança e no selvagem, um esquema, pura linha, abstração, não significa menor poder sobre o objeto;

antes, é sinal de uma força capaz de atingir a estrutura que sustém a coisa, e bastar-se com ela.

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.

Que seja esse o processo, prova-o a história semântica do termo *semblante*, que já designou parecença (o nosso arcaico “sem-b'ar”), e hoje quer dizer, valendo-se daquela contigüidade, aparência, fisionomia. Imagem e semelhança do rosto humano (1).

Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. Que se pode adorar ou esconjurar. Mas que assume, nem bem acabado e posto à nossa frente, o mesmo estatuto desesperante da transcendência. Assim, nos percursos da imagem, por mais que se evite a distância não se consegue nunca suprimi-la. A fusão, que se deseja e não se alcança, produz um desconforto que semelha a angústia do cão mal amado pe'o dono que, no entanto, não sai nunca da sua frente. A imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo. A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade.

Mas o convívio com a imagem dá-lhe um ar de consistência. Lucrécio, materialista, falava em figuras e imagens sutis emitidas pelos objetos, e que jorravam da sua superfície:

“Dico igitur rerum effigias tenuisque figuras
mittier ab rebus summo de corpore rerum
quae quasi membranae vel cortex nomini tandast,

(1) Em outras línguas convivem ambos os significados.
Em Francês: *semblant* (aparência) e *sembler* (parecer).
Em Inglês: *semblance* (aparência e semelhança).
Em Italiano: *sembianza* (aparência) e *sembrare* (parecer).

quod speciem ac formam similem gerit eius imago,
circumque cluet de corpore fusa vagari”

(*De Rerum Natura*, IV, 46-50).

“Digo, pois, que figuras e imagens tênues das coisas são emitidas pelos objetos, e saem da superfície das coisas, de tal modo que poderiam chamar-se suas membranas ou cascas; cada uma delas traz o aspecto e a forma do objeto, qualquer que seja este, e que emana para vagar no espaço.”

A Teoria da Forma ensina que a imagem tende (para nós) ao estado de sedimento, de quase-matéria posta no espaço da percepção, idêntica a si mesma. Cremos “fixar” o imaginário de um quadro, de um poema, de um romance. Quer dizer: é possível pensar em termos de uma conste'ação, se não de um sistema de imagens, como se pensa em um conjunto de astros. Como se objeto e imagem fossem entes dotados de propriedades homólogas.

Mas é a mesma ciência que nos adverte do engano (parcial) que a identificação supõe. A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma-para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância.

As aparências mais “superficiais” já são efeito de um alto grau de estruturação que supõe a existência de forças *heterogêneas* e em equilíbrio. A imagem nunca é um “elemento”: tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência. Os grandes teóricos da percepção procuraram entender o movimento que leva à forma, e concluíram que os caracteres simétrico/assimétrico, regular/irregular, simples/complexo, claro/escuro, das imagens dependem da situação de equilíbrio — ou não — de forças óticas e psíquicas que interagem em um dado campo perceptual (2).

-
- (2) ‘It seems the simplest thing in the world to see a plane surface; we know nothing of the forces which bring it into existence, and yet the simple perception is a highly dynamic affair which changes at once if the forces which maintain it are interfered with’ (Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Londres, Routledge & Kegan, 4.^a ed., 1955, p. 117. A primeira edição é de 1935).

Em outro passo, Koffka chega a sugerir que uma absoluta homogeneidade de forças nada produziria no sistema neuro-perceptual:

“Would it be too bold to say that if all, not only visual, stimu-

Constituídas, as formas aparecem ao olho como algo de firme, consistente. Mesmo as imagens ditas fugidias, esgarçadas, vaporosas, podem ser objeto de retenção e de evocação. Sendo finito o sistema de percepção de que o corpo dispõe, as formas percebidas terão, necessariamente, margens, limites. A imagem terá áreas (centro, periferia, bordos), terá figura e fundo, terá dimensões: terá, enfim, um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente.

Os estudiosos da Gestalt chamam a esse ponto final da organização imagética “lei da pregnância” (a expressão é de Max Wertheimer). Por esse princípio, as forças em campo acabam-se compondo em um mínimo ou em um máximo de simplicidade. No primeiro caso, a imagem aparece uniforme. No segundo, mostra-se um todo que integra o múltiplo. Em qualquer dos extremos, porém, o efeito é o da consistência quase material da imagem: o que os mesmos estudiosos conhecem sob o nome de *consciência da forma*.

As figuras das coisas distinguem-se e separam-se umas das outras, e do seu próprio fundo; e aparecem-nos como formatos que se destacam e que permanecem: podem-se discernir. É uma afirmação que vale tanto para a “imagem” interna quanto para a sua inscrição, a imagem pictórica.

Pode-se considerar o imaginário em si na sua camada material. Mas será, sempre, também um duplo “espectral” do ente com que se relaciona.

Outro caráter da imagem (este, essencial para o desenvolvimento do nosso discurso) é o da simultaneidade, que lhe advém de ser um simulacro da Natureza dada. *Natura tota simul*. A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas sob as espécies da figura que é, por força de construção, um todo estável. A finitude do

lations were completely homogeneous, there would be no perceptual organization at all?

What happens when we are in the dark and close our eyes? We see a dark grey, little extended, space at first, but after a while we do not see anymore. The world of sight has ceased to exist for the being. I am not sure whether the same effect cannot occur if we are in a totally homogeneous space that is not entirely dark” (*Id.*, pág. 120).

Quanto à formação da imagem na criança, os trabalhos de Piaget e Inhelder acentuam o caráter não só mimético mas também simbólico da imagem enquanto “imitação interiorizada” (V. *L'image mentale chez l'enfant*, P.U.F., 1966). Para o nosso discurso, importa assumir a imagem constituída, na sua fisionomia última, que não pode deixar de nos aparecer como estática.

quadro, a especialidade cerrada da cena têm algo de sólido que permite à memória o ato da representação.

Finita e simultânea, consistente mesmo quando espectral, dada mas construída, a natureza da imagem deixa ver uma complexidade tal, que só se tornou possível ao longo de milênios e milênios durante os quais o nexu homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos do conhecimento sensível, o paladar, o olfato, o tacto. O resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem.

Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o p'atonismo reporta a idéia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. Daí, o carácter de hiato, de distância, terrivelmente presente às vezes, que a imagem detém; daí, o fascínio com que o homem procura achegar-se à sua enganosa substancialidade.

Eppur si muove.

Aparecendo como um todo finito e simultâneo, a imagem parece alinhar-se entre os fenômenos estáticos, já feitos, per-feitos, no sentido etimológico do termo. Será assim, desde que não esqueçamos que o estático se compõe de forças diferentes em equilíbrio.

Em outro nível, a psicanálise, que tanto se ocupou com a gênese do imaginário, tem dado respostas maduras ao problema das suas motivações. A vontade de prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se tecem com os fios do desejo vão saturando a imaginação de um pesado lastro que garante a consistência e a persistência do seu produto, a imagem.

Que o imaginário decorra da co-extensividade de corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente, é a hipótese central de um Gaston Bache'ard, para quem é preciso descer aos modos da Substância — a terra, o ar, a água, o fogo —, para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético.

A imagem, catarse das pulsões do Id, recebe no seu nascedouro o dom da identidade. Id, idem. O risco do eterno retorno do mesmo não embarça Bachelard nem a psicanálise. É um risco calculado, se não desejado, no seio de teorias que se escoram na exigência de constantes psico-somáticas: vastas e sempiternas plata-

formas de onde elas descolam para, percorrido o circuito, retornarem à segurança.

Das matrizes maternas da matéria (*mater-matrix*), do Id, resultam para Freud as andanças e as formas do Imaginário. Uma pulsão (*Trieb*) aflora, na vida da psique, como uma representação (*Vorstellung*). A imagem é transformação de forças instintivas; estas, por sua vez, respondem, em última instância, pela sua gênese. Nunca é demais insistir: para Freud, força e sentido alimentam-se no Inconsciente.

Assim, se a geometria da imagem se deve ao trabalho da percepção, a sua dinâmica faz-se em termos de desejo. Mas, na superfície ou na profundidade, o imaginário é uma textura sensível, sistema em equilíbrio, uma constelação de formas demarcáveis.

A leitura que Paul Ricoeur fez da obra freudiana ilumina esse caráter “feito” da representação. Como Eros e instinto de morte se dão a conhecer — no espaço da consciência — no modo da imagem, “a relação entre expressão e pulsão nos aparece sempre como uma relação instituída, sedimentada, *fixada*; seria preciso remontar além do recalçamento primário para atingir uma expressão imediata” (3). E o que seria essa inalcançável “expressão imediata”? Algo que fundisse imagem e pulsão? Algo que operasse, num átimo, o milagre de ser formante e formado? A psicanálise, tomando o formado, a representação, como o único ponto acessível de partida, dá por desesperada a tarefa de apreender as pulsões em si. Estamos condenados a *ver* apenas a mediatização formal, as aparições capilares, as imagens. Ricoeur compara o Inconsciente, lugar das pulsões, a uma rede ramificada, feita de arborescências indefinidas cujos rebentos se nos dão sob a forma de representações.

A rigor, porém, a pulsão não se coalha toda na imagem. Sobre a energia afetiva que acompanha e transpassa musicalmente a representação; e que encontra modos peculiares de aparecer nas passagens de côr e de timbre, na intensidade do gesto, na entonação da voz, no andamento da frase. Esses últimos fenômenos, porém, já não são mais *a imagem*. Dela se distinguem como o puro dinamismo se distingue das figuras encerradas nos seus confins.

Eppur si muove. Mas como pensar que as imagens possam “encerrar-se” nos seus confins” no interior do fluxo anímico? As páginas da *Interpretação dos Sonhos* que apontam a condensação e o deslocamento como processos do sonho representam um esforço para mostrar que a imagem não se reduz a um sulco riscado pe'lo de-

(3) *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris, Seuil, 1965, pp. 143-144.

sejo, mas que ela trabalha com outras imagens, perfazendo um jogo de alianças e negações que lhe dá aparência de mobilidade. A imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exhibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão. A imaginação ativa, a "imagination" que Coleridge opunha à passiva "fancy", é o nome dessa mobilidade. É a fantasia, ou produção de novos fantasmas. Freud realçou a *vis* combinatória do devaneio como passo inicial da criação poética.

Traumerie, rêverie, daydream, ensueño: são todos termos que designam o momento do sonhar acordado, a zona crepuscular da vigília f'uindo para o sono. Em nossa língua, o dado posto em relevo é outro: *devaneio* diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vão, no vazio, no nada. Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos. É o "maginá" do caboclo, sinônimo às vezes de "cismar", desde que sobrevenha a nctação de estranheza ou de receio.

O devaneio seria a ponte, a janela aberta a toda ficção. Leopardi, que deixou páginas cristalinas sobre a fantasia consolo único da dor de viver, associou o devaneio à idéia do não-finito. No vazio que se abre além do horizonte de uma visão presente e finita, é possível imaginar.

Essa presença ativa, de segundo grau, não comportaria os limites da outra:

Sempre caro mi fu quest'erme colle
e questa siepe che da da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

(*L'Infinito*)

Uma dúvida, porém, impede de conceder ao devaneio, à imaginação criadora de textos, todos os desdobramentos e as expansões que a palavra tem conhecido nas estéticas de derivação romântica e

surrealista. A geração de novas cadeias imagéticas e a sua diferenciação contínua na história da Poesia serão fenômenos ainda presos principalmente à percepção visual? Ou, mesmo, às andanças do devaneio pré-onírico? Por acaso, o discurso poético se reduz ao que Taine, falando da inteligência, chamava “um polipeiro de imagens”? Por acaso, as efígies do cotidiano, as ficções da vigília e os fantasmas do sonho com todo o seu tesouro de um saber sensível teriam entrado para o patrimônio da experiência cultural, se não os trabalhasse um processo novo, transubjetivo, de expressão — a *palavra*?

“Sem a língua” — disse Hegel —, as atividades da recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas” (4)

O fenômeno verbal é uma conquista na história dos modos de franquear o intervalo que medeia entre corpo e objeto.

Os estudiosos de pré-história têm confirmado a intuição genial de São Gregório de Nyssa que, no *Tratado da Criação do Homem* (379 d.C.), associa o gesto à palavra: desenvolvendo as mãos e os instrumentos que estendem o seu uso, os homens puderam exercer mais eficazmente a sua ação sobre o mundo exterior. O resultado foi a liberação dos órgãos da boca (outrora só ocupados na apreensão dos alimentos) para o serviço da palavra. Em posição ereta e com a face distanciada do solo, o homem pode, mediante a voz, criar uma nova função e codificar o ausente (5).

A Semiótica hoje tem esmiuçado as diferenças entre o ícone e o processo sógnico verbal. É preciso tirar todas as consequências dessas distinções quando se fala do discurso poético.

O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.

A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem.

Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora “in praesentia”, ora “in absentia”.

(4) *Filosofia da História*.

(5) Cf. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, 1964, I, pp. 41-56.

A linguagem indica os seres ou os evoca. Karl Bühler, fenomenólogo, explorou em um estudo vigoroso (6) as riquezas do campo demonstrativo da linguagem assumidas pelas formas dêicticas: artigos, demonstrativos, advérbios de lugar e de tempo, recursos anafóricos da sintaxe... Mas o que importa apreender é a diferença específica dos modos imagético e lingüístico de acesso ao real; diversidade que se impõe apesar da semelhança do fim: presentificar o mundo.

A seqüência fônica articulada não tem a natureza de um simulacro, mas a de um substituto. "Um signo é algo que está para alguém no lugar de alguma outra coisa sob algum aspecto ou capacidade" (Pierce, *Coll. Pap.*, 2.228). Formando-se com o apoio exclusivo da corrente de ar em contacto com os órgãos da fala, a linguagem se vale de uma tática toda sua para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar. Dizer, como faz o poeta,

"Qualquer que seja a chuva desses campos
devemos esperar pelos estios;
e ao chegar os serões e os fiéis enganos
amar os sonhos que restarem frios" (7),

nunca será o mesmo que transmitir a outrem, por meio de ícones aglomerados, a mensagem da situação global vivida e das relações internas pensadas pelo falante ao significar o período dado. O modo encadeado de dizer a experiência renunciou, por certo, àquela fixidez, àquela simultaneidade, àquela forma-dada-imediatamente do modo figural de concebê-la. A frase desdobra-se e rejunta-se, cadeia que é de antes e depois, de ainda e já não mais. Existe no tempo, no tempo subsiste. Para o emissor que a profere, para o receptor que a ouve, sílaba após sílaba.

A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. E entre a cadeia das frases e a cadeia dos eventos, vai-se urdindo a teia dos significados, a realidade paciente do conceito.

Mediação e temporalidade supõem-se e necessitam-se.

A expressão social do pensamento depende da possibilidade do discurso. Não se pode ignorar nem baratear esse árduo e longo itinerário em direção ao ato simbolizador que o homem tem percorrido desde que lhe foi dado significar mediante a articulação sonora.

(6) *Teoría del Lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, §§ 6-9.

(7) Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, XXVI.

A conquista do signo verbal pode ser tida como um gesto a mais na gesta da diferenciação. Todo e qualquer pensamento, ensina Pierce, é sempre um signo, e é essencialmente de natureza lingüística (*Coll., Pap.*, 5.420). Vimos como a imagem (visual ou onífrica) já se apartava do conhecimento assimilativo do paladar, do olfato, do tacto. O olho já é mais livre do que os demais sentidos aos quais sempre se atribui maior carga de passividade e sensualidade. O fantasma, por seu turno, pode transformar-se ao longo do devaneio, embora, enleando-se sobre si mesmo, costuma preservar a sua identidade. É nessa altura que Freud, Bachelard e outros mineradores do Id se põem a construir um ponte entre a imaginação “ativa” e o poema. Mas não é lícito, epistemologicamente, saltar da imagem (mesmo se elaborada pelo devaneio) ao *texto* sem atravessar o curso das palavras, o seu discurso.

A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença.

No entanto, a poesia, toda grande poesia nos dá a sensação de fraquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecência. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a “semelhança” de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.

Karl Bühler, falando da onomatopéia, e revendo com extrema agudez o velho problema da iconicidade da linguagem, comenta: “. . .o homem que aprendeu a ler e interpretar o mundo silabando vê-se, pelo instrumento mediador que é a linguagem e suas leis próprias, apartado da plenitude imediata do que os olhos podem ver, os ouvidos escutar, a mão “apreender”, e busca o caminho de volta, trata de lograr uma apreensão plena do mundo concreto, salvando o silabeio, no que é possível” (*grifo n'osso*) (8).

Na poesia coexistem as sombras da matriz e o discurso feito de temporalidade e mediação.

O discurso acha meios de trazer a matriz à tona, de explorar as suas entranhas, de comunicá-la. Os meios (no caso, procedimentos) visam a compensar a perda do imediato, perda fatal no ato de falar.

(8) *Teoría del Lenguaje*, cit., § 13.

A pergunta fundamental é: como a série temporal do discurso persegue o imediato, o simultâneo, o “finito” da imagem? Como se comporta o tempo à procura da matriz atemporal?!

Por hipótese, a resposta seria esta:

O discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências.

A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade. Implica sempre um mínimo de expansão, de diferenciação. Se assim não fosse, toda linguagem morreria logo depois de proferido o “grito original”, a interjeição, a onomatopéia. Mas a verdade é que mesmo a poesia mais primitiva, do esconjuro à palavra ritual e à narração mítica, já exhibe todas as estruturas diferenciais da série fonológica, da morfo'ogia, da sintaxe (atribuição, predicação...). Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los e arrumá-los em uma sequência fono-semântica.

Agora que a Gramática Racional retoma o seu prestígio, explorar a serialidade básica do discurso é aceder a uma teoria da predicação. Dizer algo de alguém ou de alguma coisa supõe uma estrutura profunda que se atualiza na série verbal. Sem predicação, o discurso emperra. Sem discurso, a predicação perde o seu melhor apoio para suste-se. Sobreviriam o silêncio ou o gesto quase-figurativo com todos os seus limites.

Pre(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso da experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista.

Quanto à forma da predicação: ela se perfaz e se “vê” no desenho da frase, na sintaxe, cujo diagrama aponta para uma ordem que só “imita” o espaço do visual através da temporalidade. A disposição dos sintagmas, sobre que assenta todo discurso, diz o quanto a linguagem humana é, ao mesmo tempo, sequência e estrutura, movimento e forma, curso e recorrência. A sua estratégia de ir e vir é, por força, mais lenta e mais sinuosa do que a armada pela percepção visual ou pelo devaneio.

Nessa complexidade está a força e está a fraqueza do discurso. E' é forte, é capaz de perseguir, supreender e abraçar relações inerentes ao objeto e ao acontecimento que, de outro modo, ficariam ocultas à percepção. Ele é capaz de moda'izar, de pôr em crise, e até mesmo *negar* a visão inicial do objeto.

Mas o discurso é frágil se comparado ao efeito do ícone que seduz com a sua pura presença, dá-se sem tardança à fruição do olho, guardando embora a transcendência do objeto. A imagem impõe-se, arrebatando. O discurso pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e a virtude da esperança.

A predicação vai dando o justo relevo às diferenças que se estabelecem entre o antes e o depois, o causal e o casual, o possível e o impossível e, às vezes, o verdadeiro e o falso. Mas a imagem e o devaneio se formam aquém do juízo de verdade.

A última observação vale por um sinal de alerta quando se lida com o poema. No momento em que o discurso, fiel à sua lei interna de contínuas diferenciações, atinge o limiar da Lógica, estará ultrapassando o ponto de união franca e amorosa com a fantasia. Um passo adiante e esvai-se a substância mesma do processo mitopoiético. Não é, pois, nessa via empedrada de renúncias (a diferença é sempre espinho) que devemos seguir o discurso, mas pelas sendas nas quais persegue o encanto da simultaneidade.

Ora, é forçoso voltar à natureza própria, isto é, linguística, dessa perseguição. Não se desmancham os sulcos que a alternidade do signo verbal vem há milênios traçando e retrazendo no solo dúctil do pensamento.

O discurso é sempre arranjo de enunciados que se comportam como processos integradores de níveis diferentes, cujos extremos são o simbólico e o sonoro. Já se comparou a formação do enunciado a um trabalho de encaixamento, mas a metáfora, o seu tanto volumétrica, traduz mal o caráter a um só tempo fluido e saturado do discurso.

Roman Jakobson, grande mestre, denso, posto que ameno, disse coisas fecundas a respeito do discurso poético, e abraçou-o com uma fórmula cortante, de linguista: projeção do eixo das semelhanças no eixo das contiguidades. Isto é: subordinação do serial às leis da analogia. É uma definição que dá conta das *reiteraões*: do metro, da rima, das aliterações, das regularidades morfo-sintáticas, da sinonímia, da paronímia, das correspondências semânticas. Numa palavra, é o triunfo do paradigma, da matriz, a deleitação em um universo curvo que se fecha e se basta no seu círculo de ressonâncias. É a imitação do Paraíso ainda não machucado pela dor da ruptura e do contraste.

A força de persuasão de que dispõem algumas leituras formalistas, nas quais tudo é espelho de tudo, provém, quem sabe, de um desejo intenso de eludir a mediatidade do discurso e gozar, sem demoras, da supressão do diferente.

Que a fórmula de Jakobson seja lida em um registro dinâmico, e não paralisada em compulsiva ecolalia. Um modo de automatizá-la é fazer certa análise ana-(para-/hipo-) gramática que me lembra um trecho das Viagens de Gulliver:

“Mas se o método falhasse” (fala-se da interpretação de certos papéis poéticos). “poderia haver recurso para outros mais eficientes, chamados pelos entendidos acrósticos ou anagramas.

Em primeiro lugar, deveriam descobrir-se homens hábeis e de espírito penetrante, capazes de compreender que todas as letras do alfabeto são suscetíveis de significação política. Assim, *N* poderia significar uma conspiração, *B*, um regimento de cavalaria, *L*, uma esquadra. Ou, secundariamente, transpondo-se as letras do alfabeto, em qualquer papel suspeito, poderiam descobrir-se os mais profundos desígnios de qualquer partido descontente. Assim, por exemplo, se eu disser numa carta a um amigo “O nosso irmão Tomás está com um ataque de hemorróides”, um homem perito nesta arte poderá descobrir que as mesmas letras, que formam a sentença, podem ser analisadas nas palavras seguintes: “Resista... conspiração em tal lugar... a hora”. Este é o método anagramático.” (9)

Ao poema, enquanto contínuo simbólico-verbal, não quadra a estrutura simples de espelho de uma natureza “tota simu”. E a recorrência, sonora, mórfica ou sintática, não quer dizer fusão, *synopsis*. Se assim fosse, como entender a fluidez da frase? E como entender os graus diferenciados da sensação, percepção e articulação simbólica que marcam a história do indivíduo e o desenvolvimento do homo loquens? Puro espelhamento é tautologia. Para desenhar a mais perfeita e mais “harmoniosa” das figuras, o círculo, não se superpõem no mesmo espaço pontos a pontos, mas traça-se uma linha curva que percorrerá pontos diferentes no plano.

De qualquer modo, só por metáfora redutora se dirá que é “círculo” um poema onde há ressonância e retorno. Frases não são linhas. São complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais lastreados de som-significante.

Se algum símile adere à natureza da frase, o mais justo não parece vir do desenho feito a régua e a compasso, mas de artes que dão corpo ao movimento, à ação. Assim, a dança que, na sutil descrição de Arnheim, produz o efeito figural mediante uma seqüência

(9) Jonathan Swift, *As Viagens de Gulliver*, Terceira Parte (Viagem à Lapúcia, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbudribb e ao Japão), cap. VI. Tradução de José Maria Machado, S. Paulo, Clube do Livro, 1956, pp. 267-268.

dirigida de gestos: e um gesto só se dá por inteiro à nossa percepção quando já passou, e foi seguido de outros.

“E os compassos de abertura de uma dança já não são os mesmos depois de termos visto o resto da composição. O que sucede durante a execução não é simplesmente um acréscimo de novas contas ao colar. *Tudo o que já ocorreu é modificado pelo que ocorre depois* (10).

Depois que o enunciado se compôs e chegou a termo, no poema, pode-se, em tempo de análise, abstrair a duração e espacializar o texto. Basta ir à cata de reiterações e simetrias, traçando uma linha que una todas as ocorrências de algum modo afins (quanto ao som, à função, à posição, ao significado). A idéia de estrutura espacial ganha, nessa fase do trabalho, uma solidez imponente. Parece, afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma; e que e'a se torcesse, se contraísse e se dobrasse sobre si mesma até se sobrepor sem sobras ao estrato ósseo das correlações. Mas não foi bem isso o que aconteceu. O metro regular, os ecos, as rimas, as simetrias dispuseram-se no interior de um fluxo verbal que foi adensando com a pressão acumulada dos signos. E enquanto o poema prosseguia, ia nos desvendando novos perfis e novas relações da existência. A imagem final, a *imagem produzida*, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre a sua linearidade: essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de *operações* mediadoras e temporais.

Em outros termos: a frase parece resultar de um processo antropológico novo de significação. Como diz Wittgenstein, ela é um modelo da realidade “como nós a imaginamos” (*Tractatus*, 4.01); como nós, sintaticamente, podemos concebê-la.

Toca-se aqui um ponto essencial: o da “imagem” frásica como um momento de chegada do discurso poético. O que lhe dá um caráter de produto temporal, de efeito (*ex-factum*) de um longo trabalho de expressão, e a diferencia do ícone, do fantasma, imagens primordiais por excelência.

É em face desse processo inteiro de significação que se deve repensar o sistema das repetições e os paradigmas que a análise descobre no poema. O sistema cumpre uma função eminentemente estética, é a marca que leva à forma nítida. Arma da memória, conforto da sensibilidade (*bis repetita placet*), imagem da imagem, efí-

(10) *Arte y percepción visual*. B. Aires, Eudeba, 1962, pág. 305.

gie remota do eterno retorno, a recorrência faz o que pode para nos distrair das penas que inflige a consciência do tempo e da contradição.

É preciso entender na prática dos retornos o desejo de recuperar, através do signo, o que Husserl designava como a *camada pré-expressiva do vivido* (*Ideen*, I, § 124). Esse estrato, que tem o seu lugar na sensação anterior ao discurso, é perseguido pe'o trabalho poético que, no entanto, opera na base de um distanciamento em relação à mesma camada. O paradoxo do instinto que, para melhor realizar-se humanamente, se nega ou se sublima (para Freud, o super-ego desentranha do Id) está na sabedoria do camponês que poda a árvore para obter melhores frutos. O discurso, inflectindo-se para apanhar a figura da vida, tenta perfazer a quadratura do círculo. Os radicais do Imagismo, impacientes com as tardanças do pensamento, hostis a todo processo que levasse ao conceito, clamavam pelo retorno ao ícone ou pelo silêncio. A visão do relâmpago que tudo iluminasse em um átimo, ou a entrega ao Nirvana do não-discurso seriam as opções coerentes de renúncia à expressão verbal.

Lendo Octavio Paz extrai-se o sumo desse desespero em face do enunciado —

“los objetos están más allá de las palabras” — sem que se perca a lucidez ao admitir a necessidade do verbo. Que este, porém, se reduza à *música callada* de San Juan de la Cruz e ao haikai diáfano e veloz de Bashô, é a concessão e o projeto estético do escritor mexicano.

Na verdade, ver o discurso como um obstáculo no interior do poema é dar à relação entre o vivido e o expresso a fórmula do impasse. Aut imago aut verbum. Então, a poesia, que é feita de verbum e só de verbum, deveria negar a sua estrutura ôntica para ser realmente poesia? “La expresión poética es irreductible a la palabra y no obstante sólo la pa'abra la expresa”.

Que o paradoxo não empoce em morta conclusão. Sirva, antes, de acicate ao pensamento. Um caminho é procurar entender a razão de ser estética daqueles procedimentos que a análise tem valorizado como inerentes à mensagem poética. A *recorrência* e a *analogia*.

Pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pe'o peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras.

A crítica de língua inglesa costuma designar com o termo “image” não só os nomes concretos que figurem no texto (casa, mar, sol,

pinheiro...), mas todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopéia à comparação.

Tal uso, extensivo, do termo "imagem" supõe claramente que se admite em caráter motivado nos processos semânticos em jogo. Será um critério válido para acentuar as virtudes miméticas ou expressivas da onomatopéia e da metáfora, mas sempre discutível enquanto parece confundir a natureza lingüística das figuras com a matéria mesma, visual ou onírica, da imagem.

Analogia não é fusão, mas enriquecimento da percepção. O efeito ana'ógico se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado.

Uma das mais agudas teorias da metáfora, a proposta por Max Black (11), vê na *interação de signos diversos*, e não na analogia em si, o traço distintivo dessa figura-chave, tantas vezes definida em termos de enlace de palavras que já teriam algo em comum.

Max Black analisa a metáfora "homens são lobos". O enunciado não supõe uma equivalência prévia, dada, entre os termos postos em relação (caso em que a figura seria "natural"), mas institui uma notação semântica nova pela qual a ênfase que a nossa cultura dá a certos atributos do lobo, como a violência e a ferocidade, se transporta para o comportamento humano.

Transferência, palavra que traduz literalmente o grego *metaphorá*: eis a operação constitutiva de uma figura que se tem reduzido à mera semelhança.

Aristóteles: "A metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa, vindo a ser a transferência ou de gênero a espécie, ou de espécie a gênero, ou de espécie a espécie, ou na base da analogia" (*Retórica*, 1457b, 5-10). O núcleo da definição é o conceito dinâmico de transferência. O fator de analogia, o último a ser citado, e que, nos exemplos dados pelo filósofo quer dizer *proporção*, entra apenas como *um* dos alvos a que visa o transporte da predicação. Ex.: se a vida é um dia, a velhice é o entardecer. Vida:dia::velhice:entardecer. Estava na mente de Aristóteles que a metáfora analógica, simulacro da identidade, resulta de um trabalho estético sobre dados reais heterogêneos: "uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes" (*Retórica*, II, 7-10; II, XI, 5).

(11) *Models and Metaphors*, Cornell University Press, 4.^a ed., 1968, pp. 38 e segs.

É necessário não perder de vista a distinção entre efeito imagético e procedimento semântico. Enquanto provém da intuição de semelhanças, a metáfora aparece como *imagem*; mas enquanto enlace lingüístico de signos distantes, ela é atribuição, modo do discurso.

A semelhança aparece como efeito de um movimento pelo qual a linguagem produz um contexto comum a palavras que, até então, eram proferidas em contextos separados.

Quando se percebe a ação mútua entre os significados (homem \rightleftarrows lobo), entende-se melhor a natureza sintático-semântica, e não só imagética, da metáfora. O espaço novo em que se movem as duas flechas (do homem para o lobo, do lobo para o homem) não é um lugar de ícones que convivem e se parecem desde sempre, mas é o “topos” onde o ponto de vista do falante traçou um novo liame entre os dois signos. “A metáfora do lobo suprime alguns detalhes, acentua outros — em suma, organiza a nossa visão do homem” (12). O efeito é figural; o trabalho é de seleção e de combinação predicativa.

Vico, ao definir a linguagem poética dos tempos heróicos, precisou usar de uma fórmula dupla: ela teria sido “um tanto muda, um tanto articulada”. A expressão de co-existência vale muito bem para a metáfora, onde a caça é imagem, o discurso o caçador.

Essa distinção formal reponta com a maior clareza no caso da *recorrência*, outro modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade.

Re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva.

Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim como o movimento se resolve na quietude final. É um modo estritamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório.

Convergem para esse critério de perfeição formal boa parte das poéticas maneiristas, e, em outro nível, o Formalismo e o Estruturalismo literário da década de 60.

(12) Max Black, *op. cit.*, pág. 41.

Mas a verdade dessa posição — ou desse “gôsto” — é uma meia verdade. O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação-para-frente do discurso. Re-iterar, re-correr, re-tomar supõem *também* que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir. A partícula *re* vale não só para indicar que algo se refaz (1.º grau), mas também para dar maior efeito de presença à imagem, e conduzi-la à plenitude (2.º grau). No primeiro caso, estão, por exemplo, “re-atar”, “re-ver”, “re-por”. No segundo: “re-clamar” (clamar com mais força), “re-alçar” (evantar mais alto), “re-buscar” (buscar com insistência), “re-generar” (gerar de novo, salvando) . . . , verbos nos quais o sentido que se produz é antes de intensificação que de mera recorrência.

Entre a primeira e a segunda aparição do signo correu o tempo. O tempo que faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto. A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor.

Os pousos se parecem uns com os outros. São necessários ao fôlego do viajar, mas na marcha cada passo, mesmo o que leva ao pouso, é um novo passo.

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;
É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É um não contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;
É um estar-se preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É um ter com quem nos mata lealdade.
Mas como causar pode o seu favor
Nos mortais corações conformidade
Sendo a si tão contrário o mesmo Amor?

No soneto de Camões, a reiteração do verbo conectivo (é . . . é . . . é . . .), por dez vezes, não se esgota no procedimento retórico de volta a uma palavra-chave. Também impele o período para adiante, clareia a exploração semântica do sujeito comum, Amor, e re-pxa em direções novas o paradoxo inicial do Amor que é fogo e que arde sem se ver.

A repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora agora. Ao contrário da visão fulminea, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento da expectativa. Linguagem, agonia. A repetição me preme a conhecer o signo que não volta: as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso.

Em outro plano: a anáfora põe e repõe continuamente diante do nosso espírito a intencionalidade que anima todo o poema de Camões: o querer-dizer-o-que-é-Amor.

A essa dupla face do procedimento (a repetição em si; a repetição no todo) aplicam-se com justeza as palavras que, em outro contexto, Gilles Deleuze escreveu sobre o *co-senso*:

“A organização da superfície física não é ainda sentido. Ela é, ou melhor, ela *será* co-senso. Isto é: quando esse sentido for produzido sobre uma outra superfície, haverá também aquele sentido” (13).

A “organização da superfície física” é a matéria significante do poema com todos os seus jogos de figuras e retornos, é o conjunto dos procedimentos. A “outra superfície” é a que se nos dará quando apreendermos o sentido pleno do texto. Mas então, será preservado, no nível da memória e da sensibilidade, também aquele primeiro e volteante co-sentido.

Abro a Divina Commedia e leio a primeira tercina:

“Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la via diritta era smarrita”

(*Inf.*, I, 1-3)

Posso começar pela rima, retorno obrigado. *Smarrita* rima com *vita*. É um acorde. Um pouso onde descansa, sonoramente, o terceto.

Mas *smarrita* não dá apenas um eco agradável a *vita*. *Smarrita* é predicativo de *via diritta*

(“che la via diritta era smarrita”), expressão que se opõe, pelo som e pelo significado, a *selva oscura*, e remete à locução englobante *cammin di nostra vita*, que, por sua vez, compreende tanto *via diritta* quanto *selva oscura*.

A pa'avra *vita* não está só: é determinada por *nostra*, coletivo do qual se recorta e se destaca o sujeito singular em *mi ritrovai*, expressão verbal que informa ao mesmo tempo a perspectiva da enun-

(13) *Logique du sens*, Ed. de Minuit, 1969, p. 272.

ciação (*eu*, 1.^a pessoa) e o significado de estranheza (*encontrei-me, dei por mim*), sentimento que *smarrita* adensa com a forte conotação de desvio e de perda: simbolicamente, confusão, pecado, extravio.

Por outro lado, *smarrita* predica *via* mediante uma forma verbal no passado imperfeito, *era* (la *via* diritta *era smarrita*), ao passo que o ato de dar acordo de si (*mi ritrovai*) vem construído pelo passado remoto: de onde, a distância que se cava entre o tempo da perdição (*era smarrita*) e o tempo da consciência (*mi ritrovai*).

Voltando agora ao fato da reiteração fônica inicial: *smarrita* rima com *vita*, não há dúvida, mas o faz através de uma estrada rolante cheia de desdobramentos e nexos dos quais se mencionou apenas uma pequena parte.

O que fez a linguagem de Dante com o mundo da imagem? Com o meio do caminho, com a selva, com a reta via? Deu-lhes ato de presença, uma unidade de tom, um ponto de vista. E submeteu a matriz imagética a uma bateria de relações que excitaram as poderes diferenciadores do enunciado. Relações de modo, tempo, número, pessoa, causa; inclusão, oposição, contradição...

Sem a potência expansiva do discurso, que tudo permeia, a imagem, absoluta, poderia dar a sensação de algo empedrado: o meio do caminho o meio do caminho o meio do caminho a selva a selva a selva

Mas na corrente do texto nada existe de já feito, tudo está-se fazendo. Abre-se em cada imagem um vazio — cheio de desejo ou de espera — que reclama a plenitude da relação. “E dopo il pasto ha più fame che pria”.

O fundo, aparentemente concreto, de uma imagem solitária (*mezzo del cammin* ou *selva oscura*) é um fundo falso: se nos contentamos com êle, o que nos resta nas mãos é um fetiche ou, pior, uma pesada alegoria. É preciso empurrar a parede desse fundo, fazê-la abrir-se para o terreno móvel da frase, e o processo reviverá. O caminho passará pelo meio da nossa vida e a selva escura marcará o lugar onde um homem se perdeu e se reencontrou.

A imagem que, quando só, remetia a si mesma — e era ídolo, enigma, autofruição — revelará no processo verbal um poder terrível de antecipação.

E, junto com a analogia, a recorrência e o cruzamento dos sons (rimas, assonâncias, paranomásias) exercerão, ao longo de todo esse processo, uma função mestra de apoio sensorial. Ao lado das

imagens do caminho e da selva, os sons lastreiam com um peso maior a dicção poética: o peso do corpo que se mostra e cai sobre si mesmo.

A carne do signo poético nos aparece quase-em-substância nas imagens da selva e do caminho. Aparece menos espessa, musical quase, no eco "vita-smarrita". Afinada, vasada e transformada pelas operações predicativas que se atualizam nos laços da frase.

As imagens, quando assumidas e recodificadas pelo discurso, dão a este uma textura complexa cujos modos de base, os fantasmas, se põem "entre o puro pensamento e a intuição da natureza" (Hegel). Ao pensamento ("sem imagens") devem-se as operações, algumas narrativas, outras conceituais; à intuição, os materiais substantivos que as imagens trazem à fala: o caminho, a selva, a reta via. . .

O discurso, fiel às relações, contém em si uma tão alta dinâmica que, se deixado a si próprio, poderia abafar, senão abolir a imagem. O pensamento *puro* é negatividade. Mas o dano não se consoma jamais, de todo, no discurso poético. Neste a imagem reponta, resiste e recrudesce, potenciando-se com as armas da *figura*. E como se essas armas não bastassem, é o enunciado mesmo que cede o seu estrato mais sensível: o som. Que o som e todos os seus ecos venham adensar a face concreta do poema.

Se no fim do trajeto a imagem parece ter ultrapassado o discurso, a transcendência se fez também em sentido contrário: para levar a figura à plenitude, foi necessário desatar a corrente das palavras. Goethe: "A idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível."

A realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal.

Pode-se rever agora, *sub specie differentiae*, a proposta de simultaneidade como efeito último do poema. A palavra criativa busca, de fato, alcançar o coração da figura no re'âmpago do instante. Mas, como só o faz mediante o *trabalho* sobre o fluxo da língua, que é som-e-pensamento, acaba superando as formas da matéria imaginária. O poema — *cosa mentale* leonardesca — transforma em duração o que se dava a princípio como um átimo.

Para tanto, o som-pensamento, a que Saussure atribuía o caráter da linearidade, melhor se entenderá como fenômeno ativo e vectorial. Entre as imagens cerradas nos seus limites e a forma em movimento do poema aconteceu passar a flecha do discurso.

ALFREDO BOSI