

O QUE É UMA IMAGEM?<sup>1</sup>

What's an image?

**W. J. T. Mitchell<sup>2</sup>**

Houve épocas em que a questão “O que é uma imagem?” era um assunto premente. Na Bizâncio dos séculos VIII e IX, por exemplo, sua resposta o identificaria imediatamente como partidário da luta entre imperador e patriarca, como um iconoclasta radical que procura purificar a Igreja da idolatria, ou um iconófilo conservador que procura preservar as práticas litúrgicas tradicionais. O conflito sobre a natureza e o uso de ícones, na superfície uma disputa sobre pequenos pontos do ritual religioso e o significado dos símbolos, era realmente, como Jaroslav Pelikan aponta, “um movimento social disfarçado” que “usava vocabulário doutrinário para racionalizar um conflito essencialmente político”.<sup>3</sup>

Na Inglaterra do meio do século XVII, a conexão entre movimentos sociais, causas políticas e a natureza das imagens era, por contraste, bastante indisfarçada.

<sup>1</sup> [N. do T.] O presente texto, intitulado *What is an image?*, foi originalmente publicado em 1984 na revista *New Literary History* (v. 15, n. 3, p. 503-537), com a temática *Image/Imago/Imagination*. Posteriormente, em 1986, a Editora da Universidade de Chicago publicou o livro *Iconology: image, text, ideology*, de W. J. T. Mitchell, em que o autor aplica revisões ao texto original e o republica como primeiro capítulo do livro (p. 7-46), sendo esta a versão utilizada como base para a presente tradução.

<sup>2</sup> Universidade de Chicago, Chicago, Illinois, EUA; [wjtm@uchicago.edu](mailto:wjtm@uchicago.edu).

<sup>3</sup> Ver Jaroslav Pelikan, *The christian tradition* (Chicago, 1974), Vol. 11, Cap. 3, para um relato da controvérsia iconoclasta na cristandade oriental.

Talvez seja um pouco exagerado dizer que a Guerra Civil Inglesa foi travada sobre a questão das imagens, e não apenas a questão das estátuas e de outros símbolos materiais no ritual religioso, mas questões menos tangíveis, como o “ídolo” da monarquia e, além disso, os “ídolos da mente” que pensadores da reforma procuraram purgar em si mesmos e nos outros.<sup>4</sup>

Se as apostas parecem um pouco mais baixas ao perguntar o que são as imagens hoje, não é porque elas perderam seu poder sobre nós, e certamente não porque sua natureza agora é claramente entendida. É um lugar-comum da crítica cultural moderna que as imagens tenham um poder em nosso mundo nunca sonhado pelos antigos idólatras.<sup>5</sup> E parece igualmente evidente que a questão da natureza das imagens ficou em segundo lugar apenas em relação ao problema da linguagem na evolução da crítica moderna. Se a linguística tem Saussure e Chomsky, a iconologia tem Panofsky e Gombrich. Mas a presença desses grandes sintetizadores não deve ser tomada como um sinal de que os enigmas da linguagem ou das imagens estão finalmente prestes a ser resolvidos. A situação é precisamente o contrário: a linguagem e as imagens não são mais o que prometeram ser para críticos e filósofos do Iluminismo, uma mídia perfeita e transparente através da qual a realidade pode ser representada para o entendimento. Para as críticas modernas, a linguagem e as imagens tornaram-se enigmas, problemas a serem explicados, prisões que afastam a compreensão do mundo. O lugar comum dos estudos modernos de imagens, de fato, é que eles devem ser entendidos como um tipo de linguagem; em vez de fornecer uma janela transparente para o mundo, as imagens são agora consideradas como o tipo de sinal que apresenta uma aparência enganosa de naturalidade e transparência, ocultando

<sup>4</sup> Veja o capítulo de Christopher Hill sobre “*Eikonoklimes and idolatry*”, em *Milton and the english revolution* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 171-81, para uma introdução a esse problema.

<sup>5</sup> Susan Sontag dá uma expressão eloquente a muitos desses lugares comuns em *On photography* (New York, 1977), um livro que seria mais precisamente intitulado “Contra a fotografia”. Sontag abre sua discussão sobre fotografia, observando que “a espécie humana permanece irremediavelmente na caverna de Platão, ainda revelando seu hábito antigo em meras imagens da verdade” (p. 3). As imagens fotográficas, conclui Sontag, são ainda mais ameaçadoras do que as imagens artesanais que Platão enfrentou porque são “meios potentes para virar a mesa sobre a realidade – para transformá-la em sombra” (p. 180). Outras críticas importantes da imagem e da ideologia modernas incluem “The work of art in the age of mechanical reproduction”, de Walter Benjamin, em *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), 217-251; The image, de Daniel J. Boorstin (New York: Harper & Row, 1961); Roland Barthes, com “The rhetoric of the image”, em *Image/music/text*, tradução Stephen Heath (New York: Hill & Wang, 1977, 32-51); e Bill Nichols, *Ideology and the image* (Bloomington: Indiana University Press, 1981).

um mecanismo de representação opaco, distorcido e arbitrário, um processo de mistificação ideológica.<sup>6</sup>

Meu objetivo neste capítulo<sup>7</sup> não é promover o entendimento teórico da imagem, nem acrescentar mais uma crítica da idolatria moderna à crescente coleção de polêmicas iconoclásticas. Meu objetivo é examinar alguns do que Wittgenstein chamaria de “jogos de linguagem” que brincamos com a noção de imagens e sugerir algumas perguntas sobre as formas históricas de vida que sustentam esses jogos. Não me proponho, portanto, a produzir uma definição nova ou melhor da natureza essencial das imagens, ou mesmo examinar quaisquer figuras ou obras de arte específicas. Meu procedimento será examinar algumas das maneiras pelas quais usamos a palavra imagem em vários discursos institucionalizados – particularmente crítica literária, história da arte, teologia e filosofia – e criticar as maneiras como cada uma dessas disciplinas faz uso de noções de imagens emprestadas de seus vizinhos. Meu objetivo é abrir para investigação os caminhos pelos quais nossa compreensão “teórica” das imagens se baseia em práticas sociais e culturais e em uma história fundamental para nossa compreensão, não apenas do que são imagens, mas do que a natureza humana é ou pode tornar-se. As imagens não são apenas um tipo particular de sinal, mas algo como um ator no cenário histórico, uma presença ou uma personagem com *status* lendário, uma história que se assemelha e participa das histórias que contamos a nós mesmos sobre nossa evolução de criaturas “feitas à imagem” de um criador para criaturas que fazem a si mesmas e seu mundo à sua imagem.

## 1. A família das imagens

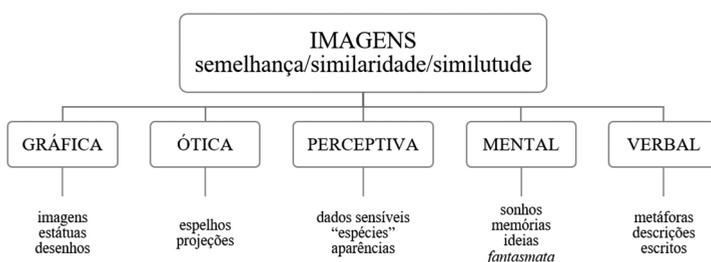
Duas coisas devem chamar imediatamente a atenção de quem tenta ter uma visão geral dos fenômenos chamados pelo nome de imagem. A primeira é simplesmente a grande variedade de coisas que levam esse nome. Falamos de imagens, estátuas, ilusões de ótica, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, espetáculos, projeções, poemas, padrões, lembranças e até ideias como imagens, e a grande diversidade dessa lista nos parece impossível de levar a um entendimento sistemático e unificado. A segunda coisa que pode nos surpreender é que cha-

<sup>6</sup>Para um compêndio de trabalhos recentes dedicados à noção de que as imagens são um tipo de linguagem, ver *The language of images*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

<sup>7</sup>[N. do T.] O autor se refere ao capítulo 1, *What is an image?*, de seu livro *Iconology: image, text, ideology*, ora aqui traduzido.

mar todas essas coisas pelo nome de *imagem* não significa necessariamente que todas elas têm algo em comum. Talvez seja melhor começar pensando nas imagens como uma família longínqua que migrou no tempo e no espaço e sofreu profundas mutações no processo.

Se as imagens são uma família, no entanto, pode ser possível construir algum sentido de sua genealogia. Se começarmos a procurar, não por alguma definição universal do termo, mas nos lugares em que as imagens se diferenciaram entre si com base nos limites entre os diferentes discursos institucionais, criamos uma árvore genealógica como a seguinte:



Cada ramo desta árvore genealógica designa um tipo de imagem que é central para o discurso de alguma disciplina intelectual: a imagem mental pertence à psicologia e à epistemologia; imagens ópticas para a física; imagens gráficas, esculturais e arquitetônicas para o historiador da arte; imagens verbais para o crítico literário; as imagens perceptivas ocupam um tipo de região fronteira onde fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores da arte e estudantes de óptica se encontram colaborando com filósofos e críticos literários. Essa é a região ocupada por várias criaturas estranhas que assombram a fronteira entre relatos físicos e psicológicos das imagens: as “espécies” ou “formas sensíveis” que (segundo Aristóteles) emanam dos objetos e se imprimem nos receptáculos cerâmicos de nossos sentidos como um anel de sinete;<sup>8</sup> os *fantasmata*, que são versões revividas daquelas impressões invocadas pela imaginação na ausência dos objetos que originalmente as estimulavam; “dados dos sentidos” ou “percepções”, que desempenham um papel análogo na psicologia moderna; e, finalmente, aquelas “aparências” que (em linguagem comum) se intrometem entre nós mesmos e a realidade, e a que tantas

<sup>8</sup> *De Anima* II.12.414a; tradução W. S. Hett (Cambridge: Harvard University Press, 1957), p. 137.

vezes nos referimos como “imagens” – desde a imagem projetada por um ator habilidoso até a criada para produtos e personagens por especialistas em publicidade e propaganda.

A história da teoria óptica está repleta dessas agências intermediárias que estão entre nós e os objetos que percebemos. Às vezes, como na doutrina platônica do “fogo visual” e na teoria atomística da *eidola* ou *simulacra*, elas são entendidas como emanções materiais de objetos, imagens sutis, mas mesmo assim substanciais, propagadas por objetos e que se imprimem à força em nossos sentidos. Às vezes as espécies são consideradas apenas entidades formais, sem substância, propagadas por um meio imaterial. E algumas teorias até descrevem a transmissão como se movendo na outra direção, dos nossos olhos para os objetos. Roger Bacon forneceu uma boa síntese dos pressupostos comuns da teoria óptica antiga:

Toda causa eficiente age por meio de seu próprio poder, que exerce sobre a matéria adjacente, enquanto a luz [*lux*] do sol exerce seu poder sobre o ar (que poder é luz [*lúmen*]) difundida em todo o mundo a partir da luz solar [*lux*]). E esse poder é chamado de “semelhança”, “imagem” e “espécie” e é designado por muitos outros nomes [...] produz toda ação no mundo, pois age no sentido, no intelecto e em toda matéria do mundo para a geração das coisas.

Every efficient cause acts through its own power, which it exercises on the adjacent matter, as the light [*lux*] of the sun exercises its power on the air (which power is light [*lumen*]) diffused through the whole world from the solar light [*lux*]). And this power is called “likeness,” “image,” and “species” and is designated by many other names [...] This species produces every action in the world, for it acts on sense, on the intellect, and on all matter of the world for the generation of things.<sup>9</sup>

Deveria ficar claro, a partir do relato de Bacon, que a imagem não é simplesmente um tipo particular de sinal, mas um princípio fundamental do que Michel Foucault chamaria de “ordem das coisas”. A imagem é a noção geral, ramificada em várias semelhanças específicas (*convenientia*, *aemulatio*, *analogia*, *simpatia*), que mantém o mundo unido às “figuras do conhecimento”.<sup>10</sup> Presidindo todos os casos especiais de imagens, localizo um conceito parental,

<sup>9</sup> Citado em David C. Lindberg, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), p. 113.

<sup>10</sup> Ver Foucault, *The order of things: an archaeology of the human sciences* (New York: Random House, 1970), Cap. 2.

a noção de imagem “como tal”, o fenômeno cujos discursos institucionais apropriados são Filosofia e Teologia.

Agora, cada uma dessas disciplinas produziu uma vasta literatura sobre a função das imagens em seu domínio, uma situação que tende a intimidar quem tenta obter uma visão geral do problema. Existem precedentes encorajadores no trabalho que reúne diferentes disciplinas relacionadas às imagens, como os estudos de Gombrich sobre imagens pictóricas em termos de percepção e óptica, ou as investigações de Jean Hagstrum sobre as artes irmãs da poesia e da pintura. Em geral, contudo, relatos de qualquer tipo de imagem tendem a relegar os outros ao *status* de um “fundo” não examinado para o assunto principal. Se existe um estudo unificado das imagens, uma iconologia coerente, ela ameaça se comportar, como advertiu Panofsky, “não como a etnologia em oposição à etnografia, mas como a astrologia em oposição à astrografia”.<sup>11</sup>

Discussões sobre imagens poéticas geralmente se baseiam em uma teoria da imagem mental improvisada a partir dos fragmentos das noções da mente<sup>12</sup> do século XVII; as discussões sobre imagens mentais dependem, por sua vez, de um conhecimento bastante limitado das imagens gráficas, em geral partindo da suposição questionável de que existem certos tipos de imagens (fotografias, imagens em espelho) que fornecem uma cópia direta e não mediada do que elas representam;<sup>13</sup> as imagens no espelho ignoram resolutamente a questão de que tipo de criatura é capaz de usar um espelho; e discussões sobre imagens gráficas tendem a ser isoladas pelo paroquialismo da história da arte do contato excessivo com questões mais amplas da teoria ou da história intelectual. Parece útil, portan-

<sup>11</sup> Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1955), p. 32.

<sup>12</sup> A entrada sobre “imagens” na *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1974) começa com uma definição que poderia ter vindo diretamente de Locke: “Uma imagem é uma reprodução na mente de uma sensação produzida por uma percepção física”.

<sup>13</sup> Terei mais a dizer sobre a falácia da “teoria da cópia” das imagens mentais a seguir. Por enquanto, pode ser útil observar que tanto os críticos quanto os defensores das imagens mentais caíram nessa falácia quando ela servia aos propósitos de seus argumentos. Os defensores das imagens mentais veem a teoria da cópia como uma garantia da eficácia cognitiva das imagens mentais; as ideias verdadeiras são consideradas cópias fiéis que “refletem” os objetos que representam. Os opositores usaram essa doutrina como um espantalho para desmascarar imagens mentais, ou para afirmar que as imagens mentais devem ser bem diferentes das “imagens reais”, que (segundo o argumento) “se assemelham” ao que representam. Para uma boa introdução ao debate entre iconófilos modernos e iconófobos em psicologia, veja Imagery, ed. Ned Block (Cambridge: MIT Press, 1981). A melhor crítica da teoria da cópia é fornecida por Nelson Goodman, em *Languages of art* (Indianapolis: Hackett, 1976), discutida no capítulo 2 do livro *Iconology: image, text, ideology*.

to, tentar uma visão geral da imagem que examina as linhas de contorno que traçamos entre diferentes tipos de imagens e critica as suposições que cada uma dessas disciplinas faz sobre a natureza das imagens em campos vizinhos.

Nós claramente não podemos falar sobre todos esses tópicos de uma só vez, então a próxima pergunta é por onde começar. A regra geral é começar com os fatos básicos e óbvios e trabalhar a partir daí para o duvidoso ou problemático. Podemos começar, então, perguntando quais membros da família de imagens são chamados por esse nome em um sentido estrito, apropriado ou literal, e quais tipos envolvem algum uso estendido, figurativo ou impróprio do termo. É difícil resistir à conclusão de que a imagem “adequada” é o tipo de coisa que encontramos no lado esquerdo do nosso diagrama em árvore, as representações gráficas ou ópticas que vemos exibidas em um espaço objetivo e publicamente compartilhável. Podemos querer discutir sobre o *status* de certos casos especiais e perguntar se pinturas abstratas e não representativas, desenhos ornamentais ou estruturais, diagramas e gráficos são entendidos como imagens. Mas quaisquer que sejam os casos limítrofes que desejemos considerar, parece justo dizer que temos uma ideia aproximada sobre o que são as imagens no sentido literal da palavra. E junto com essa ideia grosseira, há uma sensação de que outros usos da palavra são figurativos e impróprios.

As imagens mentais e verbais no lado direito do nosso diagrama, por exemplo, pareceriam ser imagens apenas em algum sentido metafórico e duvidoso. As pessoas podem relatar imagens em suas cabeças enquanto leem ou sonham, mas temos apenas a palavra delas para isso; não há como (de acordo com o argumento) verificar isso objetivamente. E mesmo se confiarmos nos relatos de imagens mentais, parece claro que eles devem ser diferentes das imagens reais e materiais. As imagens mentais não parecem estáveis e permanentes, como são as imagens reais, e variam de uma pessoa para outra: se eu digo “verde”, por exemplo, alguns de vocês podem ver verde nos olhos da mente, mas outros verão uma palavra, ou nada. E as imagens mentais não parecem ser exclusivamente visuais, como são as imagens reais; envolvem todos os sentidos. Ademais, as imagens verbais não envolvem todos os sentidos, mas podem não envolver nenhum componente sensorial, às vezes sugerindo nada além de uma ideia abstrata recorrente como justiça, graça ou mal. Não é de admirar que os estudiosos da literatura fiquem muito nervosos quando as

peças começam a interpretar a noção de imagens verbais muito literalmente.<sup>14</sup> E não surpreende que um dos principais impulsos da psicologia e da filosofia modernas tenha sido desacreditar ambas as noções de imagens mentais e verbais.<sup>15</sup>

Por fim, argumentarei que todos esses três contrastes comuns entre imagens “apropriadas” com seus filhos ilegítimos são suspeitos. Ou seja, espero mostrar que, contrariamente à crença comum, as imagens “apropriadas” não são estáveis, estáticas ou permanentes em nenhum sentido metafísico; elas não são percebidas da mesma maneira pelos espectadores mais do que as imagens dos sonhos; e não são exclusivamente visuais em nenhum sentido prioritário, mas envolvem apreensão e interpretação multissensorial. Imagens reais e adequadas têm mais em comum com seus filhos ilegítimos do que gostariam de admitir. Mas, por enquanto, tomemos essas propriedades pelo valor aparente e examinemos a genealogia dessas noções ilegítimas, imagens na mente e imagens na linguagem.

## 2. A imagem mental: uma crítica de Wittgenstein

Agora, as imagens da alma pensante substituem as percepções diretas; e quando afirma ou nega que são bons ou ruins, evita ou persegue. Portanto, a alma nunca pensa sem uma imagem mental.

Now for the thinking soul images take the place of direct perceptions; and when it asserts or denies that they are good or bad, it avoids or pursues them. Hence the soul never thinks without a mental image.

Aristóteles, *De Anima* III. 7.431a

Uma noção que tenha a autoridade arraigada de trezentos anos de pesquisa institucionalizada e especulações por trás dela não vai desistir sem luta. As imagens mentais têm sido uma característica central das teorias da mente, pelo menos desde *De Anima*, de Aristóteles, e continuam a ser pedra

<sup>14</sup> Para o caso mais exaustivo contra a adequação da noção de imagem literária, ver P. N. Furbank, *Reflections on the Word “Image”* (Londres: Secker & Warburg, 1970). Furbank desmascara todas as noções de imagens mentais e verbais como metáforas ilegítimas e argumenta que devemos nos limitar ao “sentido natural da palavra ‘imagem’ como significando semelhança, imagem ou simulacro” (p. 1).

<sup>15</sup> As imagens mentais, no entanto, estão voltando. Como Ned Block observa: “Após cinquenta anos de negligência durante o auge do behaviorismo, as imagens mentais são novamente um tópico de pesquisa em psicologia” (*Imagery*, p. 1).

angular da psicanálise, estudos experimentais de percepção e crenças populares sobre a mente.<sup>16</sup> Parece justo dizer que o *status* da representação mental em geral, e a imagem mental em particular, tem sido um dos principais campos de batalha das teorias modernas da mente. Um bom índice dos pontos fortes dos dois lados dessa questão é o fato de que o crítico mais formidável das imagens mentais de nossa época desenvolveu uma “teoria da imagem” do significado como a pedra angular de seus primeiros trabalhos, e depois passou o resto do tempo de sua vida lutando contra a influência de sua própria teoria, tentando expulsar a noção de imagens mentais junto com toda a sua bagagem metafísica.<sup>17</sup>

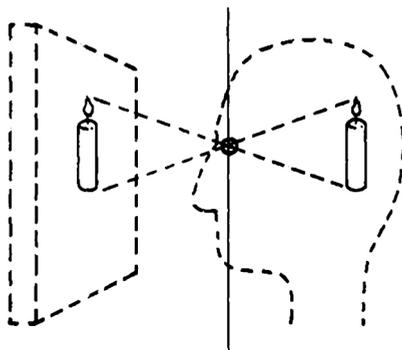
O modo de Wittgenstein atacar as imagens mentais não é, no entanto, a estratégia direta de negar sua existência. Ele admite livremente que podemos ter imagens mentais associadas ao pensamento ou à fala, insistindo apenas que essas imagens não devem ser consideradas entidades privadas, metafísicas e imateriais, assim como não são as imagens reais. A tática de Wittgenstein é desmistificar a imagem mental, trazendo-a para o campo aberto, onde podemos vê-la: “Imagens mentais de cores, formas, sons etc. etc. etc., que desempenham um papel na comunicação por meio da linguagem, nós colocamos na mesma categoria de manchas de cores realmente vistas, sons ouvidos”.<sup>18</sup> É um pouco difícil, no entanto, ver como podemos colocar imagens mentais e físicas “na mesma

<sup>16</sup> Platão compara imagens de memória a impressões em um tablete de cera no *Theaetatus*, e sua teoria das formas é frequentemente invocada em apoio a imagens inatas ou arquetípicas da mente. Estudos empíricos de imagens mentais geralmente seguem a tradição aristotélica, inaugurada em *De Anima*: “Sentido é o que é receptivo da forma de objetos sensíveis sem a matéria, assim como a cera recebe a impressão do anel de sinete sem o ferro ou o ouro” (II.12.424a). A imaginação de Aristóteles é o poder de reproduzir essas impressões na ausência de estímulos sensoriais pelos objetos, e é dado o nome de “phantasia” (derivada da palavra luz) porque “a visão é o sentido mais desenvolvido” e serve como modelo para todos os outros. Enquanto várias características desse modelo foram questionadas, suas suposições fundamentais permaneceram em vigor até o século XVIII. Hobbes, por exemplo, desmascara a noção aristotélica das “espécies visíveis”, que desempenha o papel do anel de sinete nas impressões sensoriais, mas aceita a noção de imaginação como um sentido decadente (ver *Leviathan*, cap. 1 e 2). Locke reconhece a semelhança entre seus pontos de vista da percepção e os de Aristóteles em seu *Examination of P. Malebranche’s opinion* (1706). O primeiro oponente real das imagens mentais, o filósofo escocês Thomas Reid, considerou a doutrina de fantasma de Aristóteles como o começo (para citar o resumo de Richard Rorty) da “descida da ladeira escorregadia que levou a Hume”. Ver, de Rorty, a obra *Philosophy and the mirror of nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), p. 144.

<sup>17</sup> Wittgenstein elaborou a teoria da imagem em seu *Tractatus logico-philosophicus* (primeira edição alemã, 1921), e comumente considera-se o abandono dessa teoria no trabalho que levou às *Philosophical investigations* (New York, 1953). Meu argumento aqui será que a teoria da imagem de Wittgenstein é bastante compatível com sua crítica das imagens mentais, e que ele estava preocupado principalmente em corrigir interpretações errôneas da teoria da imagem, particularmente do tipo que a vinculava ao relato empirista das imagens perceptivas ou à noção positivista de uma linguagem ideal.

<sup>18</sup> Ludwig Wittgenstein, *The blue and brown books* (New York: Harper & Brothers, 1958), p. 89.

categoria”. Certamente não podemos fazer isso abrindo a cabeça de alguém para comparar imagens mentais com as imagens que estão em nossas paredes. Uma estratégia melhor, e mais no espírito wittgensteiniano, seria examinar as maneiras como colocamos essas imagens “em nossa cabeça” em primeiro lugar, tentando imaginar o tipo de mundo em que esse movimento faria sentido. Eu ofereço a figura seguinte como apenas um retrato.



A figura deve ser lida como um palimpsesto, exibindo três relações que se sobrepõem: (1) entre um objeto real (a vela à esquerda) e uma imagem refletida, projetada ou representada desse objeto; (2) entre um objeto real e uma imagem mental em uma mente concebida (como em Aristóteles, Hobbes, Locke ou Hume) como espelho, câmara escura ou superfície para desenhar ou imprimir; (3) entre uma imagem material e uma mental. (Pode ajudar aqui imaginar o diagrama como três transparências sobrepostas, a primeira mostrando apenas as duas velas, a esquerda real, a direita uma imagem; a segunda adicionando a cabeça humana para mostrar a introjeção mental da vela representada ou refletida; a terceira adicionando o quadro ao redor da vela “real” para refletir o *status* imaginário da vela à direita. Suponho, por simplicidade, que todas as inversões ópticas foram retificadas.) O que o diagrama mostra como um todo é a matriz de analogias (particularmente as metáforas oculares) que governam as teorias representativas da mente. Em particular, mostra como as divisões clássicas da metafísica ocidental (matéria mental, sujeito-objeto) se transformam em um modelo de representação, a relação entre imagens visuais e os objetos que representam. A própria consciência é entendida como uma atividade de produção, reprodução e representação pictórica governada por mecanismos como lentes,

superfícies receptivas e órgãos para imprimir, impressionar ou deixar traços nessas superfícies.

Esse modelo está claramente sujeito a uma ampla variedade de objeções: ele absorve toda percepção e consciência no paradigma visual e pictórico; postula uma relação de simetria absoluta entre a mente e o mundo; e afirma a possibilidade de uma identidade ponto a ponto entre objeto e imagem, fenômenos mundanos e representação na mente ou em símbolos gráficos. Apresento esse modelo graficamente, não para argumentar por sua correção, mas para tornar visível a maneira como dividimos nosso universo no linguajar comum, especialmente no linguajar que toma a experiência sensorial como base para todo o conhecimento. O modelo também nos fornece uma maneira de seguir literalmente o conselho de Wittgenstein de colocar imagens mentais e físicas “na mesma categoria” e nos ajuda a ver a reciprocidade e a interdependência dessas duas noções.

Deixe-me colocar isso de uma maneira um pouco diferente. Se a metade do diagrama aqui representada como “mente” – ou seja, minha mente, sua, toda a consciência humana – tivesse um caráter ilustrado, tende a supor que o mundo físico continuaria a existir muito bem sem nós. Mas o inverso não seria o caso: se o mundo fosse aniquilado, a consciência não continuaria (a propósito, é isso que engana a simetria do modelo). Quando tomamos o modelo, no entanto, como um relato da maneira como falamos sobre imagens, a simetria não é tão enganosa. Se não houvesse mais mentes, não haveria mais imagens, mentais ou materiais. O mundo pode não depender da consciência, mas imagens no mundo (para não dizer *do* mundo) claramente dependem. E isso não acontece apenas porque são necessárias mãos humanas para fazer uma foto, um espelho ou qualquer outro tipo de simulacro (os animais são capazes de apresentar imagens em algum sentido quando se camuflam ou se imitam). É por isso que uma imagem não pode ser vista *como tal* sem um truque paradoxal de consciência, uma capacidade de ver algo como “lá” e “não lá” ao mesmo tempo. Quando um pato responde a um engodo, ou quando os pássaros bicam as uvas nas pinturas lendárias de Zêuxis, eles não estão vendo imagens: estão vendo outros patos, ou uvas reais – as coisas em si, e não as imagens das coisas.

Mas se a chave para o reconhecimento de imagens reais e materiais no mundo é nossa curiosa capacidade de dizer “lá” e “não lá” ao mesmo tempo,

devemos perguntar por que as imagens mentais devem ser vistas como mais – ou menos – misteriosas do que as imagens “reais”. O problema que os filósofos e as pessoas comuns sempre tiveram com a noção de imagens mentais é que elas parecem ter uma base universal em experiências reais compartilhadas (todos sonhamos, visualizamos e somos capazes, em graus variados, de representar sensações concretas para nós mesmos), mas não podemos apontá-las e dizer “ali, aquela é uma imagem mental”. Exatamente o mesmo tipo de problema ocorre, no entanto, se eu tentar apontar para uma imagem “real” e explicar o que é para alguém que ainda não sabe o que é uma imagem. Aponto para a pintura de Zêuxis e digo “aí está uma imagem”. E a resposta é: “Você quer dizer aquela superfície colorida?” ou “Você quer dizer aquelas uvas?”.

Quando dizemos, então, que a mente é como um espelho ou superfície de desenho, postulamos inevitavelmente outra mente para desenhar ou decifrar as figuras nele. Mas deve-se entender que a metáfora corta o outro lado ao mesmo tempo: a “lousa em branco” física na parede da sala de aula, o espelho no meu vestíbulo, a página à minha frente são o que são, porque a mente os usa para representar o mundo e a si próprio. Se começarmos a falar como se a mente fosse uma tábua rasa ou uma câmera obscura, não demoraria muito para que a página em branco e a câmera passassem a ter uma mente própria e se tornassem locais de consciência por si só.<sup>19</sup>

Isso não deve ser tomado como uma afirmação de que a mente é realmente uma lousa em branco ou um espelho – apenas que essas são maneiras pelas quais a mente é capaz de se imaginar. É possível imaginar de outras maneiras: como um edifício, uma estátua, como um gás ou fluido invisível; como um texto, uma narrativa ou uma melodia; ou como nada em particular. Pode se recusar a ter uma imagem de si mesmo e recusar toda a autorrepresentação, assim como podemos olhar para uma imagem, uma estátua ou um espelho e não a ver como um objeto representacional. Podemos olhar os espelhos como objetos verticais brilhantes, pinturas como massas de cores em superfícies planas. Não há regra de que a mente tenha que se imaginar, ou ver imagens em si mesma,

<sup>19</sup> Esse tipo de reciprocidade entre a imagem dos signos materiais e a nossa atividade mental é descrita por Aristóteles quando ele diz que “o que a mente pensa deve estar nela no mesmo sentido em que as letras estão em uma tábua que não contém nenhuma escrita real” (*De Anima* III.4.430a). Ideias, imagens, “o que a mente pensa” (ou o que “pensa em”) não estão mais “na” mente do que as palavras nesta página estão “nela” antes de serem impressas lá.

assim como não existe uma regra de que devemos entrar em uma galeria de imagens ou que, uma vez lá dentro, devemos olhar para as figuras. Se eliminarmos a noção de que há algo necessário ou natural ou automático na formação de imagens mentais e materiais, podemos fazer o que Wittgenstein sugere e colocá-las “na mesma categoria” que os símbolos funcionais, ou, como em nosso modelo, no mesmo espaço lógico.<sup>20</sup> Isso não elimina todas as diferenças entre imagens mentais e físicas, mas pode ajudar a desmistificar a qualidade metafísica ou oculta dessa diferença e atenuar nossa suspeita de que as imagens mentais sejam de alguma maneira impróprias ou ilegitimamente modeladas na “coisa real”. O caminho da derivação do modelo original para a analogia ilegítima poderia ser facilmente rastreado na direção oposta. Wittgenstein pode dizer que “poderíamos perfeitamente substituir [...] todo processo de imaginação por um processo de olhar para um objeto ou qualquer pintura, desenho ou modelagem; e todo processo de falar consigo mesmo falando em voz alta ou escrevendo”,<sup>21</sup> mas essa “substituição” também poderia (e pode) se mover na outra direção. Poderíamos facilmente substituir o que chamamos de “manipulação física dos sinais” (pintura, escrita, fala) por locuções como “pensar no papel, em voz alta, em imagens”, e assim por diante.

Uma boa maneira de esclarecer a relação entre imagens mentais e físicas é refletir sobre como acabamos de usar um diagrama para ilustrar a matriz de analogias que liga as teorias da representação às teorias da mente. Podemos ficar tentados a dizer que uma versão mental desse diagrama estava em nossa cabeça o tempo todo, antes de desenhá-lo na página, e que estava governando a maneira como discutimos a fronteira entre imagens mentais e físicas. Bem, talvez fosse; ou talvez isso tenha ocorrido a nós apenas em um certo ponto da discussão, quando começamos a usar palavras como limite e domínio. Ou talvez nunca nos tenha ocorrido ao pensar sobre essas coisas ou anotá-las, e foi apenas mais tarde, depois de muitas revisões, que me ocorreu. Isso significa que o

<sup>20</sup> Meu argumento aqui é paralelo ao de Jerry Fodor, em *The language of thought* (New York: Crowell, 1975). Fodor discute os muitos argumentos decisivos contra a “doutrina” da imagem mental no empirismo, concentrando-se particularmente na noção de que “pensamentos são imagens mentais e se referem a seus objetos apenas na medida em que (e justamente pelo fato de) assemelham-se a eles”. Como Fodor aponta, o fato de haver fortes argumentos contra essa doutrina não contraria outras hipóteses que não fundamentariam a noção de imagens mentais em uma teoria da “cópia”, mas considerariam as imagens como sinais convencionais que devem ser interpretados em uma estrutura cultural. Veja p. 174 e seguintes do livro *Iconology: image, text, ideology* para a discussão de Fodor sobre essas questões.

<sup>21</sup> Wittgenstein, *Blue and Brown books*, p. 4.

diagrama mental esteve lá o tempo todo, como uma espécie de estrutura profunda inconsciente que determina o uso da palavra imagem? Ou é uma construção posterior, uma projeção gráfica do espaço lógico implícito em nossas proposições sobre imagens? Em ambos os casos, certamente não podemos considerar o diagrama como algo mental no sentido de “privado” ou “subjetivo”; é algo que surgiu na linguagem, e não apenas na minha língua, mas em um modo de falar que herdamos de uma longa tradição de falar sobre mentes e imagens. Nosso diagrama poderia muito bem ser chamado de “imagem verbal” como uma imagem mental, o que nos leva a esse outro ramo notoriamente ilegítimo da árvore genealógica das imagens, a noção de imagens na linguagem.

### 3. Uma breve história das imagens verbais

Pensamentos são imagens de coisas, assim como palavras são pensamentos; e todos sabemos que imagens e figuras são tão verdadeiras quanto representações verdadeiras de homens e coisas. [...] Tanto para os poetas quanto para os pintores pensar que é tarefa deles tirar a semelhança das coisas de sua aparência.

Thoughts are the images of things, as words are of thoughts; and we all know that images and pictures are only so far true as they are true representations of men and things... For poets as well as painters think it their business to take the likeness of things from their appearance. – Joseph Trapp, *Lectures on poetry* (1711)<sup>22</sup>

Não é mais essencial para a compreensão de uma proposição que alguém deva imaginar algo relacionado a ela, do que fazer um esboço dela.

It is no more necessary to the understanding of a proposition that one should imagine anything in connexion with it, than that one should make a sketch from it. – Wittgenstein, *Philosophical investigations*, n. 396<sup>23</sup>

Em contraste com as imagens mentais, as imagens verbais parecem imunes à acusação de serem entidades metafísicas desconhecidas trancadas em um espaço privado e subjetivo. Afinal, textos e atos de fala não são simplesmente assuntos de “consciência”, mas são expressões públicas que existem por aí com

<sup>22</sup>Joseph Trapp, *Lectures on poetry*, tradução William Clarke e William Bowyer (Londres, 1742), Palestra VIII, “Of the beauty of thought in poetry”; citado de *Eighteenth-century critical essays*, ed. Scott Elledge (Ithaca, N. Y.: Corwell University Press, 1961), I, 230-31.

<sup>23</sup>Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, tradução G. E. M. Anscombe (New York, 1953), p. 120.

todos os outros tipos de representações materiais que criamos – figuras, estátuas, gráficos, mapas, e assim por diante. Não precisamos dizer que um parágrafo descritivo é exatamente como uma imagem para ver que eles têm funções semelhantes aos símbolos públicos que projetam estados de coisas sobre os quais podemos chegar a acordos primários e provisórios.

Uma das reivindicações mais fortes para a adequação da noção de imagem verbal aparece ironicamente na afirmação de Wittgenstein, de que “uma proposição é uma imagem da realidade [...] um modelo de realidade como a imaginamos” e que isso não é metáfora, mas uma questão de “senso comum”:

À primeira vista, uma proposição – apresentada na página impressa, por exemplo – não parece ser uma imagem da realidade com a qual ela está preocupada. Porém, nem as notas escritas parecem à primeira vista uma imagem de uma peça musical, nem nossa notação fonética (o alfabeto) uma imagem de nossa fala. E, no entanto, essas linguagens de sinais provam ser figuras, mesmo no sentido comum, do que elas representam.

At first sight a proposition – one set out on the printed page, for example – does not seem to be a picture of the reality with which it is concerned. But neither do written notes seem at first sight to be a picture of a piece of music, nor our phonetic notation (the alphabet) to be a picture of our speech. And yet these sign languages prove to be pictures, even in the ordinary sense, of what they represent.  
– *Tractatus*, 4.01

Esse “senso comum” acaba sendo exatamente isto: Wittgenstein continua afirmando que uma proposição é “uma semelhança do que é significado” (*Tractatus*, 4.012) e sugere que “para entender a natureza essencial de uma proposição, devemos considerar o script hieroglífico, que retrata os fatos que descreve” (4.016). Agora, é importante perceber que as “figuras” que residem na linguagem, ameaçando (na visão de Wittgenstein) nos prender com seus falsos modelos, não são exatamente a mesma coisa que essas semelhanças e esses hieróglifos. Os retratos do *Tractatus* não são forças ou mecanismos ocultos de algum processo psicológico. São traduções, isomorfismos, homologias estruturais – estruturas simbólicas que obedecem a um sistema de regras de tradução. Às vezes Wittgenstein os chama de “espaços lógicos”, e o fato de vê-los como aplicáveis à notação musical, à escrita fonética e até ao ritmo de um registro de gramofone indica que não devem ser confundidos com imagens gráficas no sentido estrito. A noção de Wittgenstein de imagens verbais pode ser ilustrada, como vimos,

pelo modelo que construímos para mostrar a relação entre imagens mentais e materiais em modelos empíricos de percepção. Não é que esse modelo corresponda a alguma imagem mental que necessariamente temos ao pensarmos nesse tópico. É apenas que o modelo exhibe no espaço gráfico o espaço lógico determinado por um conjunto típico de proposições empiristas.

E, no entanto, toda a questão de saber se as imagens verbais são adequadamente chamadas de “imagens” nos dá o que Wittgenstein chamaria de “câibra mental” porque a própria distinção que assume entre expressões literais e figurativas é, no discurso literário, emaranhada com a noção que queremos explicar: a imagem verbal. A linguagem literal é geralmente entendida (pelos críticos literários) como expressão direta, sem adornos e não pictórica, livre de imagens verbais e figuras de linguagem. Linguagem figurativa, por outro lado, é o que normalmente queremos dizer quando falamos de imagens verbais.<sup>24</sup> A frase *imagem verbal*, em outras palavras, parece ser uma metáfora da própria metáfora! Não é de admirar que muitos críticos literários tenham sugerido retirar o termo do uso crítico.

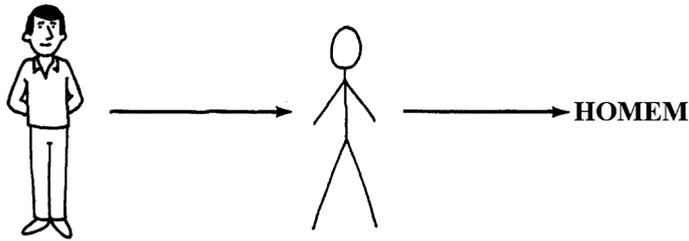
Antes de aposentarmos o termo, contudo, devemos submetê-lo à reflexão crítica e histórica. Podemos começar percebendo que temos aplicado a noção de imagem verbal a dois tipos de práticas linguísticas muito diferentes, talvez antitéticas. Falamos de imagens verbais como, por um lado, linguagem metafórica, figurativa ou ornamentada, uma técnica que desvia a atenção do assunto literal do enunciado e em direção a outra coisa. Mas também falamos disso à maneira de Wittgenstein, como a maneira como uma proposição “como um *tableau vivant*”<sup>25</sup> – apresenta um estado de coisas” (*Tractatus*, 4.0311). Essa visão das imagens verbais as trata apenas como o sentido literal de uma proposição, aquele estado de coisas que, se obtido no mundo real, tornaria a proposição verdadeira. Na teoria poética moderna, essa versão da imagem verbal recebeu sua formulação mais clara por Hugh Kenner, que afirma que uma imagem verbal é apenas “o que as palavras realmente nomeiam”, uma definição que leva a uma visão da linguagem poética como expressão literal e não metafórica.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Este é o segundo significado (depois de “imagens produzidas na mente pela linguagem”) para imagens verbais citadas pela *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, p. 363.

<sup>25</sup> [N. do T.] Do idioma francês, equivalente a “pintura viva”, em que pessoas representam uma cena de uma pintura usando trajes e posições equivalentes.

<sup>26</sup> Hugh Kenner, *The art of poetry* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1959), p. 38. A estratégia usual com os dois significados das imagens verbais é misturá-los, como C. Day Lewis faz quando fala em uma frase de imagens poéticas como “um epíteto, uma metáfora, um símile” e como uma passagem “puramente descritiva” (Lewis, *The poetic image* [Londres: Jonathan Cape, 1947], p. 18).

A noção modernista de Kenner para imagens verbais como simples objetos concretos de referência tem amplo precedente em um corpo de suposições comuns sobre a linguagem que remonta pelo menos ao século XVII.<sup>27</sup> Essa é a suposição de que o que as palavras significam não são ao menos nossos velhos amigos, as “imagens mentais” que nos foram impressas pela experiência dos objetos. Por essa razão, devemos pensar em uma palavra (como “homem”) como uma “imagem verbal” removida duas vezes do original que ela representa. Uma palavra é uma imagem de uma ideia, e uma ideia é uma imagem de uma coisa, uma cadeia de representação que pode ser representada pela adição de outro *link* ao esboço do modelo empírico de cognição:



Objeto ou impressão original – Ideia ou imagem mental – Palavra

Descrevi o “homem real” (ou a “impressão original” dele) aqui com mais detalhes pictóricos do que a figura que representa a imagem mental ou a “ideia”. Esse contraste poderia ser usado para ilustrar a distinção de Hume entre impressões e ideias em termos de “força e vivacidade”, termos empregados no vocabulário da representação pictórica para diferenciar pinturas realistas (da vida cotidiana) de pinturas rebuscadas, abstratas ou esquemáticas. Hume segue Hobbes e Locke em seu uso de metáforas pictóricas para descrever a cadeia de cognição e significação: ideias são “imagens fracas” ou “sensações decadentes” que se ligam pela associação convencional com as palavras. Hume considera o método adequado de esclarecer o significado das palavras, especialmente os termos abstratos, como uma retração da cadeia de ideias à sua origem:

<sup>27</sup> Confio muito aqui no importante artigo de Ray Frazer, “The origin of the term ‘image’”, *ELH*, 27 (1960), p. 149-161.

Quando admitimos [...] qualquer suspeita de que um termo filosófico seja empregado sem qualquer significado ou ideia (como é muito frequente), precisamos apenas indagar, *de que impressão é essa suposta ideia derivada?*

When we entertain... any suspicion that a philosophical term is employed without any meaning or idea (as is but too frequent), we need but inquire, *from what impression is that supposed idea derived?*<sup>28</sup>

As consequências poéticas desse tipo de teoria da linguagem são, é claro, um pictorialismo completo, um entendimento da arte da linguagem como a arte de reviver as impressões originais dos sentidos. Addison expressou a confiança nessa arte, provavelmente, de maneira mais eloquente:

As palavras, quando bem escolhidas, têm tanta força que uma descrição geralmente nos dá ideias mais vivas do que a visão das próprias coisas. O leitor encontra uma cena desenhada em cores mais fortes e pintada mais para a vida em sua imaginação com a ajuda das palavras do que com uma pesquisa real da cena que eles descrevem. Nesse caso, o poeta parece tirar o melhor da natureza; ele leva, de fato, a paisagem atrás dela, mas lhe dá toques mais vigorosos, aumenta sua beleza e, assim, anima toda a peça, de modo que as imagens que fluem dos próprios objetos parecem fracas e débeis em comparação com as que vêm da expressão.

Words, when well chosen, have so great force in them that a description often gives us more lively ideas than the sight of things themselves. The reader finds a scene drawn in stronger colors and painted more to the life in his imagination by the help of words than by an actual survey of the scene which they describe. In this case the poet seems to get the better of nature; he takes, indeed, the landscape after her but gives it more vigorous touches, heightens its beauty, and so enlivens the whole piece that the images which flow from objects themselves appear weak and faint in comparison of those that come from the expressions.<sup>29</sup>

Para Addison e outros críticos do século XVIII, a imagem verbal não é um conceito metafórico nem um termo para (literalmente) designar metáforas, figuras ou outros “ornamentos” da linguagem comum. A imagem verbal (geralmente explicada como “descrição”) é a pedra angular de toda a linguagem. Descrições exatas e precisas produzem imagens que “provêm das expressões verbais” mais vividamente do que as “imagens que fluem dos objetos”.

<sup>28</sup> David Hume, *An inquiry concerning human understanding* (1748), sec. II; ed. Charles W. Hendel (New York: Bobbs-Merrill, 1955), p. 30. Grifo do autor.

<sup>29</sup> Joseph Addison, *The spectator*, n. 416, 27 jun. 1712 (“The pleasures of the imagination, VI”), em Elledge, *Eighteenth-century critical essays*, I, p. 60).

A “espécie” que Aristóteles postulou fluindo dos objetos para ficar impressa em nossos sentidos é, na teoria addisoniana de escrever e ler, transformada em propriedades das próprias palavras.

Essa visão da poesia e da linguagem em geral, como um processo de produção e reprodução pictórica, foi acompanhada na teoria literária inglesa dos séculos XVII e XVIII por um declínio no prestígio de figuras e tropos retóricos. A noção de “imagem” substituiu a de “figura”, que começou a ser vista como uma característica da linguagem “ornamentada” à moda antiga. O estilo literário das imagens verbais é “simples” e “perspicaz”, um estilo que alcança diretamente os objetos, representando-os (como afirma Addison) ainda mais vividamente do que os objetos podem representar a si mesmos. Isso contrasta com o “ornamento enganoso” da retórica, que agora é vista apenas como uma questão de relações entre signos. Quando as figuras retóricas são mencionadas, elas são descartadas como excessos artificiais de uma era pré-racional e pré-científica ou são redefinidas de maneira a acomodá-las à hegemonia da imagem verbal. As metáforas são redefinidas como “descrições breves”; “alusões e símiles são descrições colocadas em um ponto de vista oposto [...] e hipérbole geralmente não passa de uma descrição levada além dos limites da probabilidade”.<sup>30</sup> Até as abstrações são tratadas como objetos pictóricos, visuais, projetados nas imagens verbais da personificação.<sup>31</sup>

Na poética romântica e moderna, a imagem verbal reteve seu domínio sobre a compreensão da linguagem literária, e a aplicação confusa do termo à expressão literal e figurativa continuou a incentivar um amontoado de noções como descrição, substantivos concretos, tropos, termos “sensoriais” e até motivos semânticos, sintáticos ou fonêmicos recorrentes sob a rubrica de “imagens”. Para fazer todo esse trabalho, no entanto, a noção de imagens teve de ser sublimada e mistificada. Os escritores românticos geralmente assimilam imagens mentais, verbais e até pictóricas no misterioso processo de “imaginação”, que é tipicamente definido em contraste com a “mera” recordação de imagens mentais, a mera descrição de cenas externas e (na pintura) a mera representação de *visibilia* externa, em oposição ao espírito, ao sentimento ou à “poesia” de uma cena.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> John Newberry, *The art of poetry on a new plan* (London, 1762), p. 43.

<sup>31</sup> Ver Earl Wasserman, “Inherent values of eighteenth-century personification”, *PMLA* 65 (1950), p. 435-463.

<sup>32</sup> Os estudos clássicos dessa “sublimação” da imagem poética são Frank Kermode, *The romantic image* (New York: Random House, 1957); e M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York: Oxford University Press, 1953).

Sob a égide da “imaginação”, em outras palavras, a noção de imagem é dividida em duas, e é feita uma distinção entre a imagem pictórica ou gráfica, que é uma forma inferior – externa, mecânica, morta e frequentemente associada ao modelo empirista de percepção –, e uma imagem “superior”, interna, orgânica e viva. Apesar da afirmação de M. H. Abrams de que figuras de “expressão” (como a lâmpada) substituem figuras de mimese (o espelho), o vocabulário das imagens e das figuras continua a dominar as discussões da arte verbal no século XIX. Na poética romântica, no entanto, as imagens são refinadas e abstraídas em noções como o esquematismo kantiano, o símbolo de Coleridge e a imagem não representativa de “forma pura” ou estrutura transcendental. E essa imagem sublimada e abstraída desloca e subsume a noção empirista da imagem verbal como uma representação perspicua da realidade material, assim como essa imagem havia anteriormente subsumido as figuras da retórica.<sup>33</sup>

Essa sublimação progressiva da imagem atinge seu ponto culminante lógico quando todo o poema ou texto é considerado uma imagem ou “ícone verbal”, e essa imagem é definida, não como uma semelhança ou impressão pictórica, mas como uma estrutura sincrônica em algum espaço metafórico – “aquilo que” (nas palavras de Pound) “apresenta um complexo intelectual e emocional em um instante de tempo”. A ênfase dos imagistas em descrições concretas e particulares em sua poesia é, por si só, um resíduo da noção do século XVIII que vimos em Addison de que a poesia se esforça para superar com vivacidade e imediatismo as “imagens que fluem dos próprios objetos” (a concepção de Williams, “nenhuma ideia, mas nas coisas”, parece ser outra versão dessa ideia). Mas a ênfase modernista distintiva está na imagem como uma espécie de estrutura cristalina, um padrão dinâmico da energia intelectual e emocional incorporada por um poema. A crítica formalista é ao mesmo tempo uma poética e uma hermenêutica para esse tipo de imagem verbal, mostrando-nos como os poemas contêm suas energias em matrizes de tensão arquitetônica e demonstrando a congruência dessas matrizes com o conteúdo proposicional do poema.

Com a imagem modernista como pura forma ou estrutura, retorno ao meu ponto de partida neste *tour* da imagem verbal, voltando à afirmação

<sup>33</sup> Veja meu ensaio, “Diagrammatology”, *Critical inquiry* 7:3 (Primavera, 1981), p. 622-633, para uma discussão sobre o interesse de Wordsworth pela geometria e sua tendência a evocar imagens poéticas “desaparecidas” ou “apagadas”.

de Wittgenstein de que a imagem verbal realmente importante é a “imagem” no “espaço lógico” projetada por uma proposição. Contudo, essa imagem foi confundida pelos positivistas lógicos por uma espécie de janela não mediada da realidade, uma realização do sonho do século XVII de uma linguagem perfeitamente transparente que daria acesso direto a objetos e ideias.<sup>34</sup> Wittgenstein passou grande parte de sua carreira tentando corrigir essa leitura errada, insistindo que as imagens na linguagem não são cópias não mediadas de qualquer realidade. As imagens que parecem residir em nossa linguagem, sejam elas projetadas nos olhos da mente ou no papel, são sinais convencionais artificiais, nada menos que as proposições às quais estão associadas. O *status* dessas figuras é semelhante ao de um diagrama geométrico em relação a uma equação algébrica.<sup>35</sup> É por isso que Wittgenstein sugere que desmistifiquemos a noção de imagem mental, substituindo-a por seu equivalente material (“substitua todo o processo de imaginação por um processo de olhar para um objeto ou pintar, desenhar ou modelar”). É por isso que “pensar” não é, para Wittgenstein, um processo oculto e privado, mas “a atividade de trabalhar com sinais”, tanto verbal quanto pictórica.<sup>36</sup>

Podemos ilustrar a força da crítica de Wittgenstein à imagem mental e verbal, mostrando uma nova maneira de ler nosso diagrama das ligações entre palavra, ideia e imagem na epistemologia empírica:

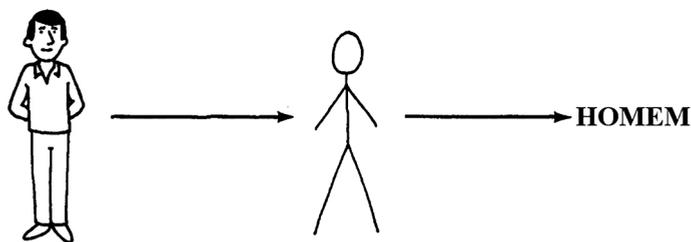


Imagem – Pictograma – Ideograma – Sinal fonético

<sup>34</sup> Esse mal-entendido é geralmente atribuído a um dos primeiros leitores do *Tractatus*, Bertrand Russell, cuja introdução, em 1922, preparou o terreno para sua recepção: “O Sr. Wittgenstein está preocupado com as condições para uma linguagem logicamente perfeita – não que qualquer linguagem seja logicamente perfeita, ou que acreditamos ser capazes, aqui e agora, de construir uma linguagem logicamente perfeita, mas que toda a função da linguagem deve ter significado, e ela só cumpre essa função na proporção em que se aproxima da linguagem ideal que postulamos” (*Tractatus*, p. x).

<sup>35</sup> A esse respeito, as “imagens” de Wittgenstein são muito parecidas com os “ícones” de C. S. Peirce. Ver Peirce, “The icon, index, and symbol”, em *Collected papers*, 8 vols., eds. Charles Hartshome e Paul Weiss (Cambridge: Harvard University Press, p. 1931-1958) 2: 158, sobre a “iconicidade” de diagramas e equações algébricas.

<sup>36</sup> Wittgenstein, *The blue and brown books*, p. 4, 6.

Tente ler esse quadro agora, não como um movimento do mundo para a mente e para a linguagem, mas de um tipo de sinal para o outro, como uma história ilustrada do desenvolvimento de sistemas de escrita. A progressão é agora de imagem para um “pictograma” relativamente esquemático até a expressão por sinais fonéticos, uma sequência que pode ser concretizada pela inserção de um novo sinal intermediário, o hieróglifo ou o “ideograma” (lembre-se aqui da sugestão de Wittgenstein no *Tractatus* que uma proposição é como “script hieroglífico” que “retrata os fatos que descreve”):

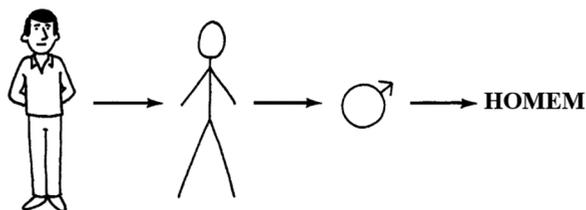


Imagem – Pictograma – Ideograma – Sinal fonético

O que o hieróglifo mostra é um deslocamento da imagem original por uma figura de linguagem, tecnicamente, uma sinédoque ou metonímia. Se lermos o círculo e a flecha como figuras de um corpo e seu falo, então o símbolo é sinódico, apresentando parte para o todo; se o lermos como escudo e lança, será metonímico, substituindo objetos associados pela coisa em si. É claro que esse tipo de substituição também pode prosseguir com trocadilhos verbo-visuais, de modo que o *nome* da coisa mostrada seja associado a outra coisa com um nome semelhante, como no rébus familiar a seguir (em inglês).



Essas ilustrações devem sugerir outro sentido “literal” da noção de imagem verbal – a mais literal de todas, claramente, na medida em que denota a linguagem escrita, a tradução da fala em um código visível. Conforme a linguagem é escrita, ela está ligada a materiais, figuras gráficas e pinturas abreviadas ou condensadas de várias maneiras para formar a escrita alfabética. Mas as figuras da escrita e do desenho são as primeiras inseparáveis das figuras da fala, maneiras

de falar. A imagem de uma águia nos petróglifos do noroeste da Índia pode ser a assinatura de um guerreiro, o emblema de uma tribo, um símbolo de coragem ou apenas a imagem de uma águia. O significado da imagem não se declara por uma referência simples e direta ao objeto que ela representa. Pode representar uma ideia, uma pessoa, uma “imagem sonora” (no caso do rébus) ou qualquer outra coisa. Para saber como lê-lo, precisamos saber como ele fala, o que é apropriado dizer sobre ele e em seu nome. A ideia da “imagem falada”, muitas vezes invocada para descrever certos tipos de presença ou vivacidade poética, por um lado, e eloquência pictórica, por outro, não é meramente uma figura para certos efeitos especiais nas artes, mas reside na origem comum da escrita e da pintura.

Se a figura do pictograma ou hieróglifo exigir um espectador que saiba o que dizer, também terá uma maneira de moldar as coisas que podem ser ditas. Considere ainda o ambíguo emblema/assinatura/ideograma do petróglifo “águia”. Se o guerreiro é uma águia, ou “gosta” de uma águia, ou (mais provavelmente) se “o próprio Águia” for à guerra e voltar a contar sobre isso, podemos esperar que o quadro seja estendido. Águia sem dúvida verá seus inimigos de longe e mergulhará neles sem aviso prévio. A “imagem verbal” de Águia é um complexo de fala, representação e escrita que não apenas descreve o que ele faz, mas também prediz e molda o que ele pode e fará. É seu “caráter”, uma assinatura verbal e pictórica, uma narrativa de suas ações e um resumo do que ele é.

A figura do hieróglifo tem uma história paralela às histórias da imagem verbal e mental. As figuras elaboradas de retórica e alegoria que foram abandonadas como excessos “supersticiosos” ou góticos pelos críticos do século XVII foram frequentemente comparadas aos hieróglifos. Shaftesbury chamou-os de “falsas imitações”, “emblemas mágicos, místicos, monásticos e góticos”, e os contrastou com uma “escrita-espelho” verdadeira e perspicaz que chamaria a atenção para o sujeito do escritor, não para seus artifícios espirituosos.<sup>37</sup> Mas havia uma maneira de salvar hieróglifos para uma era moderna e iluminada: separá-los de sua associação com magia e mistério e vê-los como modelos para uma nova linguagem científica que garantiria comunicação perfeita e acesso perspicuo à realidade objetiva. Essa esperança de uma linguagem científica

<sup>37</sup> Shaftesbury, *Characteristics of men, manners, opinions, times* (1711); citado de Elledge, I, p. 180. As observações de Shaftesbury sobre hieróglifos aparecem em *Second characters or the language of form*, ed. Benjamin Rand (Cambridge, 1914), p. 91.

universal foi associada por Vico e Leibniz à invenção de um novo sistema de hieróglifos fundados em matemática. Enquanto isso, a imagem pictórica estava sendo psicologizada e recebia um papel mediador privilegiado entre palavra e coisa na epistemologia do empirismo e das teorias literárias baseadas no modelo do espelho. E os próprios hieróglifos egípcios foram submetidos a uma interpretação revisionista e anti-hermética (mais notavelmente pelo bispo Warburton no século XVIII) que tratava os símbolos antigos como sinais transparentes e legíveis universalmente que haviam sido ocultados pela passagem do tempo.<sup>38</sup>

A imagem verbal como hieróglifo recuperou grande parte de sua sublimidade e seu mistério na poética do romantismo, como poderíamos esperar, e teve também uma função central no modernismo. O uso de Wittgenstein do hieróglifo como modelo para a teoria imagética da linguagem e o fascínio de Ezra Pound com a imagem-escrita chinesa como modelo para a imagem poética podem ser considerados marcadores dos limites desse papel. E, mais recentemente, vemos a figura do hieróglifo revivida nas críticas pós-modernas na noção de “gramatologia” de Jacques Derrida, uma “ciência da escrita” que remove a linguagem falada de seu lugar dominante no estudo da linguagem e da comunicação e a substitui pela noção geral de *graphein* ou *gramme*, marca gráfica, traço, caractere ou outro sinal que faz da “linguagem [...] uma possibilidade baseada na possibilidade geral de escrever”.<sup>39</sup> Derrida restabelece a figura antiga do mundo como um texto (uma figura que, na poética renascentista, fazia da própria natureza um sistema de hieróglifos), mas com uma nova reviravolta. Como o autor deste texto não está mais conosco, ou perdeu sua autoridade, não há fundamento para o sinal, não há como interromper a interminável cadeia de significação. Essa percepção pode nos levar a uma percepção da *mise en abime*,<sup>40</sup> um vazio nauseante de significantes em que um abandono niilista do jogo livre e da vontade arbitrária parece ser a única estratégia apropriada. Ou pode levar a uma sensação de que nossos signos e, portanto, nosso mundo, são um produto da ação e do entendimento humano, que, embora nossos modos de conhecimento e representação possam ser “arbitrários” e “convencionais”, eles são os constituintes das formas de vida, as práticas e

<sup>38</sup> Para este relato anti-hermético dos hieróglifos, consulte Warburton, em *The divine legation of Moses demonstrated*, Bk. IV, seção 4 (1738, 1754), em *Works of... William Warburton*, ed. Richard Hurd (London, 1811), IV, 116-214.

<sup>39</sup> Jacques Derrida, *Of grammatology*, tradução Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 52.

<sup>40</sup> [N. do T.] Do idioma francês, equivalente a “narrativa em abismo”.

tradições dentro das quais devemos fazer escolhas epistemológicas, éticas e políticas. A resposta de Derrida à pergunta “O que é uma imagem?” indubitavelmente seria: “Nada além de outro tipo de escrita, um tipo de sinal gráfico que se dissemina como uma transcrição direta daquilo que representa, ou do modo como as coisas são, ou do que elas são essencialmente”. Esse tipo de suspeita sobre a imagem parece apropriado apenas em uma época em que a própria visão da janela, muito menos que as cenas exibidas na vida cotidiana e nos diversos meios de representação, parece exigir vigilância interpretativa constante. Tudo – natureza, política, sexo, outras pessoas – chega até nós agora como uma imagem pré-inscrita com uma ilusão que nada mais é do que a “espécie” aristotélica sob uma nuvem de suspeita. A questão para nós agora parece não ser apenas “O que é uma imagem?”, mas “Como transformamos imagens, e a imaginação que as produz, em poderes dignos de confiança e respeito?”.

Uma maneira de responder a essa pergunta foi descartar toda a noção de imaginação e representação mental como uma miragem cartesiana. O conceito de imagens mentais e verbais, e todo o seu maquinário de palco de espelhos e superfícies para escrever, imprimir e desenhar – tudo isso (como argumenta Richard Rorty) deve ser abandonado como o maquinário de um paradigma ultrapassado, a confusão da filosofia com psicologia que dominou o pensamento ocidental sob o nome de “epistemologia” nos últimos trezentos anos.<sup>41</sup> Esse é um dos principais impulsos do behaviorismo, e eu concordo com ele na medida em que se opõe à noção de que o conhecimento é uma cópia ou imagem da realidade impressa na mente. Parece claro que o conhecimento é melhor compreendido como uma questão de práticas sociais, disputas e acordos, e não como propriedade de algum modo particular de representação natural ou não mediada. E, no entanto, há algo curiosamente anacrônico no ataque moderno à noção de imagens mentais como “representações privilegiadas” quando o principal impulso dos estudos modernos de imagens *materiais* tem sido tirar esses privilégios. É difícil desmascarar uma teoria imagética da linguagem quando não temos mais uma teoria da imagem das próprias imagens.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Essa resposta é popular pelo menos desde o ataque de Thomas Reid ao conceito de “ideia”, de Hume, como imagem mental. Na discussão a seguir, recorro à crítica de Richard Rorty, em *Philosophy and the mirror of nature*.

<sup>42</sup> Aqui ecoo o argumento de Colin Murray Turbayne em “Visual language from the verbal model”, *The Journal of Typographic Research*, 3:4 (outubro de 1969), p. 345-354.

A solução para nossas dificuldades, então, não parece ser um abandono de teorias representacionais da mente ou da linguagem. Isso seria tão inútil quanto sempre foram as tentativas iconoclastas de purgar o mundo das imagens. O que podemos fazer, no entanto, é refazer as etapas pelas quais a noção da imagem como uma imagem transparente ou “representação privilegiada” assumiu nossas noções de mente e linguagem. Se pudermos entender como as imagens passaram a ter seu poder atual sobre nós, podemos estar em posição de recuperar a imaginação que as produz.

#### 4. Imagem como semelhança

Chego a este ponto partindo do princípio de que o sentido literal da palavra imagem é uma representação gráfica, pictórica, um objeto concreto e material, e que noções como imagens mentais, verbais ou perceptivas são derivações impróprias desse sentido literal, extensões figurativas da imagem em regiões onde elas não têm nenhum papel real. Agora é hora de reconhecer que toda essa história pode ser contada de outra maneira, do ponto de vista de uma tradição que vê o sentido literal da palavra imagem como uma noção resolutamente não antipictorial. Essa é a tradição que começa, é claro, com o relato da criação do homem “à imagem e semelhança” de Deus. As palavras que agora traduzimos como imagem (o hebraico *tselem*, o grego *eikona* e o latim *imago*) são entendidas corretamente, pois os comentaristas nunca se cansam de nos dizer, não como qualquer imagem material, mas como uma “semelhança”<sup>43</sup> abstrata, geral e espiritual. A adição regular da frase “e semelhança” à “imagem” (a *demuth* hebraica, a grega *homoioosin* e o latim *similitudinem*) deve ser entendida não como acrescentando novas informações, mas como impedindo uma possível confusão: “imagem” deve ser entendida não como “imagem”, mas como “semelhança”, uma questão de semelhança espiritual.

Não deveria surpreender que uma tradição religiosa obcecada por tabus contra imagens esculpidas e idolatria desejasse enfatizar um sentido espiritual e

<sup>43</sup> O comentário de Clarke fornece um resumo típico de Gênesis 1:26, dividindo a proclamação de Deus “Façamos o homem à nossa imagem, à nossa semelhança” em duas partes. “O que é dito acima [‘façamos o homem’] refere-se apenas ao *corpo* do homem; o que é dito aqui [‘à nossa imagem, segundo a nossa semelhança’] refere-se à sua *alma*. Isso foi feito à *imagem e semelhança* de Deus. Agora, como o Ser Divino é infinito, ele não é limitado por partes, nem definível por paixões; portanto, ele não pode ter uma *imagem corporal* após a qual criou o corpo do homem. A imagem e a semelhança devem necessariamente ser intelectuais” (*The Holy Bible... with a commentary and critical notes... by Adam Clarke* [New York: Ezra Sargeant, 1811]. Vol. 1).

imaterial da noção de imagens. O comentário de um estudioso talmúdico como Maimônides nos ajuda a ver os termos precisos nos quais esse sentido espiritual foi entendido: “O termo imagem é aplicado à forma natural, quero dizer à noção em virtude da qual uma coisa é constituída como substância e torna-se o que é. É a verdadeira realidade da coisa, na medida em que este último é esse ser particular”.<sup>44</sup> Deve-se enfatizar que, para Maimônides, a imagem (*tselem*) é literalmente essa realidade essencial de uma coisa, e é somente por um tipo de corrupção que se torna associada a coisas corporais como ídolos: “a razão pela qual os ídolos são chamados de imagens reside no fato de que o que se buscava neles era considerado como subsistindo neles, e não em sua forma ou configuração”.<sup>45</sup> A imagem verdadeira e literal é a mental ou espiritual; a imagem imprópria, derivativa, figurativa, é a forma material percebida por nossos sentidos, especialmente o olho.<sup>46</sup>

De qualquer modo, essa é uma afirmação radical da visão de que uma imagem é uma semelhança, não uma imagem. No uso prático, até mesmo Maimônides admite que a imagem é um termo “ambíguo” ou “anfíbio” que pode se referir à “forma específica” (isto é, a identidade ou a “espécie” de uma coisa) ou à “forma artificial” (a forma corporal).<sup>47</sup> Mas ele é muito claro sobre a diferença entre os dois significados, e muito certo sobre qual é o original e o autêntico, qual é o derivado por aplicação imprópria. Sua tendência de privilegiar a versão abstrata e ideal da imagem resume, eu sugeriria, o pensamento judeu e o cristão sobre esse assunto.<sup>48</sup> Esse sentido de um significado

<sup>44</sup> Moses Maimonides (1135-1204), *The guide of the perplexed*, 2 vols., tradução Shlomo Pines (Chicago: University of Chicago Press, 1963), I:22.

<sup>45</sup> *Ibid.*, Maimonides, *Guide*, I:22.

<sup>46</sup> Cf. A análise de Santo Agostinho da idolatria como subordinação da verdadeira imagem espiritual à falsa imagem material: “Aquelas pessoas [...] adoravam a cabeça de uma besta de quatro patas em vez de ti, voltando seu coração para o Egito; imagem (a própria alma) diante da imagem de um bezerro que come feno”. *Confessions*, Bk. VII, cap. 9, tradução William Watts (1631), da Loeb Edition Library, 2 vols. (Cambridge: Harvard University Press, 1977), I:369.

<sup>47</sup> A “forma específica” de Maimônides pode ser contrastada com o uso de “espécies”, por Aristóteles, em seu sentido literal, material e “especular”, como a imagem propagada por um corpo e impressa em nossos sentidos. As “espécies” de Aristóteles são a “forma artificial” de Maimônides.

<sup>48</sup> Um bom índice do poder da noção essencialista da imagem como portadora da presença interior daquilo que ela representa é o fato de que essa suposição foi compartilhada por iconoclastas e iconófilos na batalha por imagens religiosas na Bizâncio do oitavo e nono século. (Há uma semelhança impressionante aqui na tendência dos iconófilos e iconófilos modernos da psicologia de concordar com as teorias da “semelhança natural” da imagem.) Ambas as partes no debate consideraram a Eucaristia, por exemplo, como um dos “verdadeiros e presentes sinais do corpo e do sangue de Cristo” e, portanto, “dignos de adoração” (*The liturgy of basil*, citada por Pelikan, *The christian tradition*, 2:94). A “pergunta entre eles”, como observa Pelikan, “não era [...] a natureza da presença eucarística, mas suas implicações para a definição de ‘imagem’ e para o uso de imagens. Era a presença eucarística a ser estendida a um princípio geral sobre a mediação sacramental do poder divino através de objetos materiais, ou era um princípio exclusivo que impedia tal extensão a outros meios da graça, como imagens?” (2:94).

“espiritual” original para uma palavra e mais tarde uma aplicação “material” derivada pode ser difícil de compreender, principalmente porque nossa compreensão da história das palavras foi orientada em torno da epistemologia empírica que descrevi anteriormente: tende a pensar na aplicação mais concreta e material de uma palavra como seu sentido original e primitivo, porque temos um modelo de derivação de palavras das coisas por meio de imagens. Esse modelo não tem maior poder do que em nossa compreensão da própria palavra *imagem*.

Mas o que exatamente é essa semelhança “espiritual” que não deve ser confundida com nenhuma imagem material? Devemos observar primeiro que parece incluir uma presunção de diferença. Dizer que uma árvore, ou um membro de uma espécie de árvore, é como outra, não é argumentar que elas são idênticas, mas que são semelhantes em alguns aspectos, e não em outros. Normalmente, porém, não dizemos que toda semelhança é uma imagem. Uma árvore é como outra, mas não chamamos uma a imagem da outra. A palavra *imagem* surge apenas em relação a esse tipo de semelhança quando tentamos construir uma teoria sobre a maneira como percebemos a semelhança entre uma árvore e outra. Essa explicação normalmente recorre a algum objeto intermediário ou transcendental – uma ideia, forma ou imagem mental – que fornece um mecanismo para explicar como nossas categorias surgem. A “origem das espécies” não é apenas uma questão de evolução biológica, mas dos mecanismos da consciência conforme são descritos nos modelos representacionais da mente.

Mas devemos observar que esses objetos ideais – formas, espécies ou imagens – não precisam ser entendidos como figuras ou impressões. Esses tipos de “imagens” poderiam ser entendidos como listas de predicados enumerando as características de uma classe de objetos, como, *Árvore*: (1) objeto vertical alto; (2) o topo verde que se espalha; (3) enraizado no chão. Não há possibilidade de confundir esse grupo de proposições com uma imagem de uma árvore, mas, eu afirmo, é o tipo de coisa que queremos dizer quando falamos de uma imagem que não é (apenas) uma imagem. Podemos usar as palavras *modelo* ou *esquema* ou mesmo *definição* para explicar o tipo de coisa que queremos dizer quando falamos de uma imagem que

não é (apenas) uma imagem.<sup>49</sup> A imagem como semelhança, então, pode ser entendida como uma série de predicados listando semelhanças e diferenças.<sup>50</sup> Mas se esse é todo o tipo de imagem “espiritual”, devemos nos perguntar por que ela assumiu o nome de “imagem”, o que a confundiu com a representação pictórica. Certamente não era do interesse dos inimigos da idolatria promover esse uso; só podemos supor que a terminologia da imagem foi o resultado de uma espécie de “desvio” metafórico, uma busca por uma analogia concreta que se tornou literal sob a pressão de tendências idólatras entre os povos vizinhos e entre os próprios israelitas. A confusão entre semelhança e figura também poderia ser útil para um sacerdote preocupado com a educação de um leigo analfabeto. O padre saberia que a “imagem verdadeira” não está em nenhuma imagem material, mas está codificada na compreensão espiritual – isto é, verbal e textual –, enquanto as pessoas poderiam receber uma imagem externa para gratificar

<sup>49</sup> Esse relato verbal ou “descritivo” da imagem é frequentemente invocado por iconóforos da psicologia cognitiva, como Daniel Dennett. “Todas as ‘imagens mentais’”, argumenta Dennett, enfatizando as citações assustadoras, “incluindo ver e alucinar, são descritivas”. Dennett sugere que a cognição é mais como escrever e ler do que pintar ou olhar para figuras: “A analogia da escrita tem suas armadilhas, mas ainda é um bom antídoto para a analogia da figura. Quando percebemos algo no ambiente, não temos consciência de todos os aspectos de manchas de cores de uma só vez, mas em vez disso os destaques da cena, um comentário editado sobre as coisas de interesse” (de “The nature of images and the introspective trap”, em *Imagery*, ed. Ned Block, p. 54-55). A análise de Dennett me parece excepcional, mas mal direcionada. Ele poderia aplicar tão facilmente sua “analogia da escrita” à construção e à percepção de imagens reais e gráficas quanto às imagens mentais; a consciência “de uma só vez”, que muitas vezes postula a cognição pictórica, é simplesmente um espantalho. Vemos imagens gráficas, como tudo o mais, seletivamente e no tempo (o que não significa negar a existência de hábitos e convenções especiais para a visualização de vários tipos de imagens). A afirmação de Dennett de que imagens mentais não são como imagens reais só pode ser sustentada por uma caracterização dúbia de imagens reais como coisas que envolvem alguma cognição holística e instantânea, com exclusão de toda temporalidade, e por uma insistência em que imagens reais, ao contrário de mentais, “devem *assemelharem-se* ao que representam” (p. 52).

<sup>50</sup> Essa noção da imagem como fundamentalmente uma questão de palavras tem seu precedente teológico na afirmação de que a imagem espiritual, a *imago dei*, não é apenas a alma ou a mente do homem, mas também a palavra de Deus. Aqui está o comentário de Clemente de Alexandria sobre essa questão:

Pois “a imagem de Deus” é Sua Palavra (e a Palavra divina, a luz que é o arquétipo da luz, é um genuíno filho da Mente); e uma imagem da Palavra é o verdadeiro homem, isto é, a mente no homem, que por isso se diz ter sido criada “à imagem” de Deus e “à Sua semelhança”, porque através de seu coração compreensivo ele é feito como a Palavra ou Razão divina, e tão razoável. Mas as estátuas em forma humana, sendo uma imagem terrena de homem visível, nascido na terra e longe da verdade, mostram-se claramente apenas uma impressão temporária sobre a matéria.

Clemente também chama estátuas como o Zeus Olímpico “uma imagem de uma imagem” (*Exhortation to the greeks*, tradução G. W. Butterworth, Loeb Classical Library (Cambridge: Harvard University Press, 1979), p. 215.

seus sentidos e incentivar a devoção.<sup>51</sup> A distinção entre imagem espiritual e material, interior e exterior, nunca foi simplesmente uma questão de doutrina teológica, mas sempre uma questão de política, do poder das castas sacerdotais à luta entre movimentos conservadores e de reforma (os iconófilos e iconoclastas), à preservação da identidade nacional (a luta dos israelitas para se purificar da idolatria).

A tensão entre os apelos à semelhança espiritual e à imagem material nunca é expressa com mais tristeza do que no tratamento de Milton a Adão e Eva como a *imago dei* no quarto livro de *Paradise lost*:

Mas dois o atraem mais, que em pé, quais Numes,  
 Mostram maior nobreza e airosos trajam  
 A majestade da inocência pura,  
 Reis parecendo do Universo dignos:  
 De seu glorioso Autor a empírea imagem  
 Nos olhos divinais lhes resplandece;  
 Insculpidos no rosto lhes divisa  
 A verdade, a sabedoria, a santidade  
 Severas, puras, mas de todo livres.<sup>52</sup>  
 Two of far nobler shape erect and tall,  
 Godlike erect, with native Honor clad  
 In naked Majesty seem'd Lords of all,  
 And worthy seem'd, for in thir looks Divine  
 The image of thir glorious Maker shone,  
 Truth, Wisdom, Sanctitude severe and pure,  
 Severe, but in true filial freedom plac'd.

– P. L. 4: 288-93

Milton deliberadamente confunde o sentido visual, pictórico da imagem com uma compreensão invisível, espiritual e verbal dela.<sup>53</sup> Tudo depende

<sup>51</sup> Veja a afirmação de Clemente de Alexandria de que a verdadeira imagem é a palavra de Deus (Exortação, p. 215). Os iconófilos eram bastante engenhosos ao fazer distinções sutis para preservar o uso popular e difundido de imagens e responder à acusação (muito poderosa em face disso) de que estavam praticando idolatria. Foram feitas distinções entre imagens para adoração, veneração e propósitos educacionais (a Eucaristia, a Cruz, as estátuas dos santos e as cenas das Escrituras exemplificam essa escala descendente de “aura” sagrada atribuída às imagens). E o apelo dos iconoclastas aos textos das Escrituras que proíbem o uso de imagens esculpidas foi contra eles por uma lógica de “culpa por associação”: uma vez que essas proibições eram tomadas literalmente e praticadas fielmente apenas por judeus e muçulmanos, os iconoclastas podiam ser caracterizados como conspiradores heréticos contra tradições cristãs imemoriais. Veja Pelikan, *The christian tradition*, vol. 2, cap. 3 para saber mais sobre essas estratégias.

<sup>52</sup> [N. do T.] Texto proveniente da tradução de António José de Lima Leitão, em *Paraiso perdido*, Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1956.

<sup>53</sup> Para uma descrição do uso desse equívoco no projeto maior de Milton para *Paradise lost*, veja Anthony C. Yu, “Life in the garden: freedom and the image of God in *Paradise lost*”, *The Journal of Religion*, 60:3 (julho de 1980), p. 247-71.

da função ambígua da palavra-chave “aparência”, que pode nos remeter à aparência externa de Adão e Eva, sua “forma mais nobre”, nudez e ereção, ou ao sentido menos tangível de “aparência” como a qualidade de seus olhares, o caráter de suas “expressões”. Essa qualidade não é uma imagem visual que se parece com outra coisa; é mais como a luz pela qual uma imagem pode ser vista, mais uma questão de brilho do que de reflexão. E para explicar como essa imagem “brilhou” em “sua aparência divina”, Milton deve recorrer a uma série de predicados, uma lista de atributos espirituais abstratos que Adão e Eva têm em comum com Deus – “a verdade, a sabedoria, a santidade severas, puras” – com uma diferença qualificadora para enfatizar que o homem não é idêntico a Deus: “Grave, mas em verdadeira liberdade filial”. Deus em sua perfeita solidão não precisa de relacionamentos filiais, mas para que sua imagem seja aperfeiçoada na humanidade, a relação social e sexual do homem e da mulher deve ser instituída na “verdadeira liberdade filial”.<sup>54</sup>

O homem é criado à imagem de Deus, então, por se parecer com Deus, ou por podermos dizer coisas semelhantes sobre o homem e Deus? Milton quer ter os dois lados, um desejo que podemos traçar até seu materialismo pouco ortodoxo, ou talvez mais fundamentalmente a uma transformação histórica no conceito de imagens que tendia a identificar a noção de semelhança espiritual – particularmente a “alma racional”, que faz do homem uma imagem de Deus – com certo tipo de imagem material. A poesia de Milton é o cenário de uma luta entre a desconfiança iconoclasta da imagem externa e o fascínio iconofílico por seu poder, uma luta que se manifesta em sua prática de proliferar imagens visuais, a fim de impedir que os leitores se concentrem em qualquer detalhe da imagem ou cena. Para ver como o cenário estava preparado para essa luta, precisamos olhar mais de perto a revolução que identificou as imagens como “semelhanças” (“formas específicas” de Maimônides) com imagens ou “formas artificiais”.

---

<sup>54</sup> O tratamento de Milton para o relacionamento de Adão e Eva e a queda da graça pode ser entendido com muita precisão em termos da dialética entre imagem interna e externa, iconoclastia e iconofilia. Eva é a criatura da imagem externa, seus “olhares” oferecendo uma tentação para si e para Adão. Adão é a criatura da imagem espiritual interior; ele é o ser intelectual e verbal em contraste com o silêncio e a passividade de Eva. Eva é culpada de uma idolatria narcísica, tentada pelo tratamento de Satanás como uma deusa; Adão, por sua vez, faz de Eva a deusa de sua idolatria. O ponto de Milton, no entanto, não é simplesmente denegrir a imagem externa e sensível, mas afirmar sua necessidade na imagem humana de Deus e dramatizar seu apelo trágico e inelutável.

## 5. A tirania da imagem

A revolução em que estou pensando aqui foi, é claro, a invenção da perspectiva artificial, sistematizada pela primeira vez por Alberti, em 1435. O efeito dessa invenção foi nada menos do que convencer uma civilização inteira de que tinha um método infalível de representação, um sistema para a produção automática e mecânica de verdades sobre o mundo material e o mental. O melhor índice para a hegemonia da perspectiva artificial é a maneira como ela nega a própria artificialidade e afirma ser uma representação “natural” da “aparência das coisas”, “a maneira como vemos” ou (em uma frase que veio a Maimônides em sua cabeça) “do jeito que as coisas realmente são”. Ajudada pela ascensão política e econômica da Europa ocidental, a perspectiva artificial conquistou o mundo da representação sob a bandeira da razão, da ciência e da objetividade. Não há contrademonstração dos artistas de que existem outras maneiras de imaginar o que “realmente vemos” que tenha sido capaz de abalar a convicção de que essas imagens têm um tipo de identidade com a visão humana natural e o espaço externo objetivo. E a invenção de uma máquina (a câmera) construída para produzir esse tipo de imagem, ironicamente, apenas reforçou a convicção de que esse é o modo natural de representação. O que é natural é, evidentemente, que podemos construir uma máquina para fazer isso por nós.

Até E. H. Gombrich, que fez tanto para revelar o caráter histórico e convencional desse sistema, parece incapaz de quebrar o feitiço do cientificismo que o circunda, e frequentemente reverte para uma visão do ilusionismo pictórico como fornecendo “chaves para as fechaduras de nossos sentidos”, uma frase que ignora seu próprio aviso de que “nossos” sentidos são janelas através das quais uma imaginação intencional e aculturada está olhando, não uma porta que se abre para uma chave mestra.<sup>55</sup> A compreensão científica de Gombrich sobre a perspectiva artificial é especialmente vulnerável quando é apresentada nesse tipo de afirmação a-histórica e sociobiológica de que “nossos sentidos” ditam certos modos privilegiados de representação. Parece mais plausível, no entanto, quando apresentada na sofisticada terminologia da teoria da informação e nos relatos popperianos da descoberta científica. Gombrich parece salvar a imaginação proposital tratando a perspectiva, não como um cânone fixo

---

<sup>55</sup> E. H. Gombrich, *Art and illusion* (New York, 1960), p. 359.

de representação, mas como um método flexível de tentativa e erro no qual os esquemas pictóricos são comparados às hipóteses científicas testadas contra os fatos da visão. A “elaboração” de hipóteses pictóricas esquemáticas sempre precede, para Gombrich, a “correspondência” delas com o mundo visível.<sup>56</sup> O único problema com essa formulação é que não existe um “mundo visível” neutro e unívoco para comparar as coisas, não são “fatos” não mediados sobre o que ou como vemos. O próprio Gombrich tem sido o expoente mais eloquente da alegação de que não há visão sem propósito, de que o olho inocente é cego.<sup>57</sup> Mas se a própria visão é um produto da experiência e da aculturação – incluindo a experiência de fazer imagens –, o que estamos comparando com representações pictóricas não é nenhum tipo de realidade nua, mas um mundo já vestido em nossos sistemas de representação.

É importante se proteger contra mal-entendidos aqui. Não estou defendendo algum relativismo fácil que abandone “padrões de verdade” ou a possibilidade de conhecimento válido. Defendo um relativismo rígido e rigoroso que considera o conhecimento como um produto social, uma questão de diálogo entre diferentes versões do mundo, incluindo diferentes linguagens, ideologias e modos de representação. A noção de que existe “um” método científico tão flexível e espaçoso que pode conter todas essas diferenças e decidir entre elas é uma ideologia útil para o cientista e um sistema social comprometido com a autoridade da ciência, mas parece equivocado tanto na teoria quanto na prática. A ciência, como Paul Feyerabend argumentou, não é um procedimento ordenado de erguer hipóteses e “falsificá-las” contra fatos neutros e independentes; é um processo desordenado e altamente político, no qual os “fatos” derivam sua autoridade como partes constituintes de algum modelo mundial que parece natural.<sup>58</sup> O progresso científico é tanto uma questão de retórica, intuição e contraindução (isto é, a adoção de suposições

<sup>56</sup> Ibid., p. 116.

<sup>57</sup> Gombrich também foi um dos principais porta-vozes da abordagem linguística das imagens. Ele nunca se cansa de nos dizer que visão, pintura, retrato e visão clara são atividades muito parecidas com leitura e escrita. E, no entanto, nos últimos anos, ele se afastou dessa analogia em favor de um relato naturalista e científico de certos tipos de imagens como contendo garantias epistemológicas inerentes. Veja, por exemplo, sua distinção entre imagens “feitas por homens” e “feitas por máquinas” ou imagens “científicas” em “Standards of truth: the arrested image and the moving eye”, em *The language of images*, ed. Mitchell, p. 181–217. Para um relato mais completo das complexas reversões de Gombrich sobre a questão dos relatos naturais e linguísticos das imagens, veja meu ensaio, “Nature and convention: Gombrich’s illusions”, publicado no capítulo 3 do livro *Iconology: image, text, ideology*.

<sup>58</sup> Paul Feyerabend, *Against method* (New York: Schocken, 1978).

que contradizem os fatos aparentes), quanto de observação metódica e coleta de informações. As maiores descobertas científicas muitas vezes seguiram decisões para ignorar os aparentes “fatos” e procurar uma explicação para uma situação que nunca pode ser observada. “Experiência”, como observa Feysabend, não é apenas observação passiva, mas “a invenção de um novo tipo de experiência” possibilitada pela vontade de deixar “a razão [...] afirmar o que a experiência sensata parecia contradizer”.<sup>59</sup>

O princípio da contraindução, de ignorar os “fatos” aparentes e visíveis, a fim de produzir um novo tipo de experiência, tem uma contrapartida direta no mundo da criação de imagens, e é isto: o artista pictórico, mesmo aquele que trabalha na tradição conhecida como “realismo” ou “ilusionismo”, preocupa-se tanto com o invisível quanto com o mundo visível. Nunca podemos entender uma imagem a menos que compreendamos as maneiras pelas quais ela mostra o que não pode ser visto. Uma coisa que não pode ser vista em um quadro ilusionista, ou que tende a se esconder, é precisamente a própria artificialidade. Todo o sistema de suposições sobre a racionalidade inata da mente e o caráter matemático do espaço é como a gramática que nos permite fazer ou reconhecer uma proposição. Como Wittgenstein afirma: “Uma imagem não pode [...] descrever sua forma pictórica: ela a exhibe”, assim como uma frase não pode descrever a própria forma lógica, mas apenas pode empregá-la para descrever outra coisa (*Tractatus*, 2.172). Essa noção de “imaginar o invisível” pode parecer um pouco menos paradoxal se nos lembrarmos de que os pintores sempre alegaram nos apresentar “mais do que aparenta”, geralmente sob a rubrica de termos como “expressão”. E vimos em nosso breve olhar o conceito antigo da imagem como uma “semelhança” espiritual de que sempre havia um sentido, um sentido primário de fato, no qual as imagens deveriam ser entendidas como algo interior e invisível. Parte do poder do ilusionismo perspectivista era que ele parecia revelar não apenas o mundo exterior visível, mas também a própria natureza da alma racional cuja visão é representada.<sup>60</sup>

Não é de admirar que a categoria de imagens realistas, ilusionistas ou naturalistas tenha se tornado o foco de uma idolatria moderna e secular ligada

<sup>59</sup> Ibid., p. 92, 101.

<sup>60</sup> Como Joel Snyder afirma, “para um amante de pinturas do início da Renascença, a visão dessas imagens deve ter sido extraordinária – algo semelhante a olhar para a alma”. Snyder, “Picturing vision”, em Mitchell, *The language of images*, p. 246.

à ideologia da ciência e do racionalismo ocidentais, e que a hegemonia dessas imagens tenha gerado reações iconoclásticas na arte, na psicologia, na filosofia e na poética. O verdadeiro milagre foi a resistência bem-sucedida dos artistas pictóricos a essa idolatria, sua insistência em continuar nos mostrando mais do que aparenta, com os recursos que puderem reunir.

## 6. Retratando o invisível

Às vezes a melhor maneira de desmistificar um milagre, especialmente quando ele se torna um mistério, é dar uma nova olhada nos olhos de um incrédulo. A noção de que a pintura é capaz de expressar alguma essência invisível causou muito pouca impressão nos olhos céticos de Mark Twain. De pé diante da famosa pintura de Beatrice Cenci, de Guido Reni, ele dizia o seguinte:

Uma legenda boa e legível geralmente vale, para informação, quilos de atitude e expressão significativas em um quadro histórico. Em Roma, pessoas com suas finas naturezas complacentes se levantam e choram na frente da célebre “Beatrice Cenci no dia anterior à sua execução”. Ele mostra o que uma legenda pode fazer. Se não conhecessem a imagem, eles a inspecionariam com indiferença e diriam: “Moça com febre do feno; moça com a cabeça na bolsa”.

A good legible label is usually worth, for information, a ton of significant attitude and expression in a historical picture. In Rome, people with fine sympathetic natures stand up and weep in front of the celebrated “Beatrice Cenci the Day Before Her Execution.” It shows what a label can do. If they did not know the picture, they would inspect it unmoved, and say, “Young Girl with Hay Fever; Young Girl with Her Head in a Bag.” 61

A resposta cética de Twain às coisas mais refinadas da arte é um eco de uma crítica mais sofisticada dos limites da expressão pictórica. Em seu *Laocoon*<sup>62</sup>, Lessing argumentou que a “expressão”, seja de pessoas, ideias ou progressões narrativas, é inadequada ou, na melhor das hipóteses, de importância secundária na pintura. O escultor do grupo Laocoon mostrou os rostos em uma espécie de repouso, não por causa de qualquer doutrina estoica que exigisse a supressão da dor, mas porque o objetivo correto da escultura (e de todas as artes visuais) é a representação da beleza física. Qualquer expressão das fortes emoções atribuídas a Laocoon na poesia grega exigiria deformar o equilíbrio harmonioso da

<sup>61</sup> Mark Twain, *Life on the Mississippi*, cap. 44: “City sights”.

<sup>62</sup> [N. do T.] *Laocoon* em Língua Portuguesa.

estátua e distrair-se do seu objetivo principal. Lessing argumentou de maneira semelhante que a pintura era incapaz de contar histórias porque sua imitação é estática, e não progressiva, e que não deveria tentar articular ideias, porque estas são expressas corretamente na linguagem, e não nas imagens. A tentativa de “expressar ideias universais” em forma pictórica, adverte Lessing, produz apenas as formas grotescas da alegoria; em última análise, pode levar a pintura a “abandonar sua esfera apropriada e degenerar em um método arbitrário de escrita” – o pictograma ou hieroglífico.<sup>63</sup>

Se desconsiderarmos a óbvia hostilidade dos comentários de Twain e Lessing sobre a pobreza da expressão pictórica, encontraremos um relato bastante perspicuo do que se entende pela noção de pintar o invisível. A que *expressão* se refere é o plantio habilidoso de certas pistas em uma imagem que nos permite realizar um ato de ventriloquismo, um ato que dota a imagem de eloquência e, particularmente, de eloquência não visual e verbal. Uma imagem pode articular ideias abstratas por meio de imagens alegóricas – uma prática que, como observa Lessing, aborda os procedimentos notacionais dos sistemas de escrita. A imagem de uma águia pode representar um predador emplumado, mas expressa a ideia de sabedoria e, portanto, funciona como um hieróglifo. Ou podemos entender a expressão em termos dramáticos e oratórios, como fizeram os humanistas renascentistas que formularam uma retórica completa da pintura histórica com uma linguagem de expressão facial e gesto, uma linguagem suficientemente precisa para nos permitir verbalizar o que figuras representadas estão pensando, sentindo ou dizendo. E a expressão não precisa se limitar aos predicados que podemos anexar aos objetos retratados: o cenário, o arranjo de composição e o esquema de cores podem carregar carga expressiva, de modo que podemos falar de humores e atmosferas emocionais, cuja contraparte verbal apropriada pode estar na ordem de um poema lírico.

O aspecto expressivo da imagem pode, é claro, tornar-se uma presença tão predominante que a imagem se torna totalmente abstrata e ornamental, representando nem figuras nem espaço, mas simplesmente apresentando seus próprios elementos materiais e formais. A imagem abstrata pode parecer, à primeira vista, ter escapado do domínio da representação e da eloquência verbal,

---

<sup>63</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: an essay upon the limits of poetry and painting* (1766), tradução Ellen Frothingham (1873; reimpr., New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969), p. x.

deixando para trás tanto a mimese figural quanto as características literárias, como narrativa ou alegoria. Mas a pintura expressionista abstrata é, para usar a frase de Tom Wolfe (mas não sua atitude desonesta), uma “palavra pintada”, um código pictórico que requer uma apologética verbal tão elaborada quanto qualquer modo tradicional de pintura, a *ersatz* (substituição) metafísica da “teoria da arte”.<sup>64</sup> As manchas e as estrias coloridas na tela tornam-se, no contexto apropriado – isto é, na presença de declarações ventríloquas adequadas –, sobre a natureza do espaço, da percepção e da representação.

Se pareço estar adotando a atitude irônica de Twain em relação às reivindicações da expressão pictórica, não é porque penso que a expressão seja impossível ou ilusória, mas porque nosso entendimento sobre ela é muitas vezes obscurecido pela mesma mística da “representação natural” que obstrui nossa compreensão da representação mimética. Twain diz que a legenda vale mais, como informação, do que “quilos de atitude e expressão significativas”. Mas podemos perguntar a Twain quanto valeria a legenda, para obter informações ou qualquer outra coisa, sem essa imagem de Guido Reni, ou toda a tradição de representar em imagens pictóricas, dramáticas ou literárias a história de Cenci. A pintura é uma confluência de tradições pictóricas e verbais, nenhuma das quais é aparente aos olhos inocentes de Twain, e assim ele mal consegue ver o que é e muito menos responder a ela.

O ceticismo de Twain e Lessing sobre a expressão pictórica é útil na medida em que revela o caráter necessariamente verbal de imaginar o invisível. É enganador, pois condena essa suplementação verbal da imagem como imprópria ou não natural. Os dispositivos de representação que permitem que pessoas com “finas naturezas complacentes” respondam à pintura de Reni de Beatrice Cenci podem ser arbitrárias, sinais convencionais que dependem do nosso conhecimento prévio da história. Mas os dispositivos de representação que permitem a Twain ver uma “Moça com febre do feno; moça com a cabeça na bolsa” são, embora mais facilmente aprendidos, não menos convencionais e nem menos ligados à linguagem.

---

<sup>64</sup> Veja Tom Wolfe, *The painted word* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975). Wolfe, como Twain e Lessing, considera a dependência da pintura em contextos verbais como algo inerentemente inadequado. Minha opinião aqui é que é inevitável, e que a adequação é uma questão separada que só pode ser resolvida no julgamento estético trazido a imagens particulares.

## 7. Imagem e palavra

O reconhecimento de que as imagens pictóricas são inevitavelmente convencionais e contaminadas pela linguagem não precisa nos lançar a um abismo de significantes infinitamente regressivos. O que isso implica para o estudo da arte é simplesmente que algo como a noção renascentista de *ut pictura poesis*<sup>65</sup> e a irmandade das artes estão sempre conosco. A dialética da palavra e da imagem parece ser uma constante no tecido dos signos que uma cultura tece em torno de si mesma. O que varia é a natureza precisa do tecido, a relação de urdidura e trama. A história da cultura é, em parte, a história de uma prolongada luta pelo domínio entre signos pictóricos e linguísticos, cada qual reivindicando para si certos direitos de propriedade de uma “natureza” à qual somente ele tem acesso. Em alguns momentos, essa luta parece se estabelecer em uma relação de livre comércio ao longo de fronteiras abertas; outras vezes (como no *Laocoon*, de Lessing) as fronteiras são fechadas e uma paz separada é declarada. Entre as versões mais interessantes e complexas dessa luta, está o que pode ser chamado de relacionamento da subversão, no qual a linguagem ou a imagem olha para o próprio coração e encontra à espreita o seu número oposto. Uma versão dessa relação assombra a filosofia da linguagem desde o surgimento do empirismo: a suspeita de que, sob as palavras, sob as ideias, a referência última na mente é a imagem, a impressão da experiência externa impressa, pintada ou refletida na superfície de consciência. Foi essa imagem subversiva que Wittgenstein procurou expulsar da linguagem, que os behavioristas procuraram expurgar da psicologia e que os teóricos da arte contemporânea procuraram expulsar da própria representação pictórica. A imagem pictórica moderna, como a antiga noção de “semelhança”, é finalmente revelada como linguística em seu funcionamento interno.

Por que temos essa compulsão de conceber a relação entre palavras e imagens em termos políticos, como uma luta por território, uma disputa de ideologias rivais? Tento sugerir algumas respostas detalhadas para essa pergunta nos capítulos seguintes<sup>66</sup>, mas uma resposta curta pode ser fornecida aqui: o relacionamento entre palavras e imagens reflete, no âmbito da representação, significação e comunicação, as relações que postulamos entre símbolos e o

<sup>65</sup> [N. do T.] Do idioma latim, equivalente a “como a pintura, é a poesia”.

<sup>66</sup> [N. do T.] Capítulos do livro *Iconology: image, text, ideology*.

mundo, signos e seus significados. Imaginamos que o abismo entre palavras e imagens seja tão amplo quanto o que existe entre palavras e coisas, entre (no maior sentido) cultura e natureza. A imagem é o sinal que finge não ser um sinal, disfarçado de (ou, para o crente, realmente alcançando) imediatismo e presença naturais. A palavra é seu “outro”, a produção artificial arbitrária da vontade humana que interrompe a presença natural ao introduzir elementos não naturais no tempo do mundo, na consciência, na história e na intervenção alienante da mediação simbólica. Versões dessa lacuna reaparecem nas distinções que aplicamos a cada tipo de sinal por sua vez. Há a imagem mimética natural, que parece ou “captura” o que representa; e seu rival pictórico, a imagem artificial expressiva que não pode “parecer” com o que representa, porque essa coisa só pode ser transmitida em palavras. Existe a palavra que é uma imagem natural do que significa (como na onomatopeia) e a palavra como significante arbitrário. E há uma divisão na linguagem escrita entre a escrita “natural” por imagens de objetos e os sinais arbitrários de hieróglifos e o alfabeto fonético.

O que devemos fazer nessa disputa entre os interesses da representação verbal e da representação pictórica? Proponho que a historicizemos e a tratemos não como uma questão de solução pacífica sob os termos de alguma teoria abrangente dos signos, mas como uma luta que transporta as contradições fundamentais de nossa cultura para o coração do próprio discurso teórico. A questão, então, não é curar a divisão entre palavras e imagens, mas ver a quais interesses e poderes ela serve. Essa visão só pode ser entendida, é claro, de um ponto de vista que começa com ceticismo sobre a adequação de qualquer teoria específica da relação de palavras e imagens, mas que também preserva uma convicção intuitiva de que há alguma diferença fundamental. Parece-me que Lessing, por exemplo, está absolutamente certo na medida em que considera a poesia e a pintura como modos de representação radicalmente diferentes, mas que seu “erro” (cuja teoria ainda participa) é a reificação dessa diferença em termos de oposições análogas, como natureza e cultura, espaço e tempo.

Que tipo de analogia seria menos reificada, menos misteriosa, mais apropriada como base para a crítica histórica da diferença entre imagem e palavra? Um modelo pode ser a relação entre dois idiomas diferentes que têm um longo histórico de interação e tradução mútua. Essa analogia está, é claro, longe de ser perfeita. Imediatamente carrega o caso em favor da linguagem e

minimiza as dificuldades em estabelecer conexões entre palavras e imagens. Sabemos como conectar literatura inglesa e francesa com mais precisão do que literatura inglesa e pintura inglesa. A outra analogia que se oferece é a relação entre álgebra e geometria, aquela que trabalha por sinais fonéticos arbitrários é lida progressivamente, e a outra exhibe figuras igualmente arbitrárias no espaço. A atração dessa analogia é que ela se parece com a relação de palavra e imagem em um texto ilustrado, e a relação entre os dois modos é um processo complexo de tradução mútua, interpretação, ilustração e embelezamento. O problema com a analogia é que ela é perfeita demais: parece conter um ideal impossível de tradução sistemática e governada por regras entre palavra e imagem. Às vezes um ideal impossível pode ser útil, no entanto, desde que reconhecamos sua impossibilidade. A vantagem do modelo matemático é que ele sugere a complementaridade interpretativa e representacional da palavra e da imagem, a maneira pela qual o entendimento de um parece inevitavelmente apelar para o outro.

Na era moderna, a direção principal desse apelo parece ser da imagem, concebida como um manifesto, um conteúdo superficial ou “material” para a palavra, concebida como o significado oculto e latente por trás da superfície pictórica. Em *A interpretação dos sonhos*, Freud comenta “a incapacidade dos sonhos” de expressar conexões lógicas e verbais, e pensamentos oníricos latentes, comparando “o material psíquico do qual os sonhos são feitos” ao material da arte visual:

As artes plásticas da pintura e da escultura vivem, a rigor, sob uma limitação semelhante, quando comparadas à poesia, que pode valer-se da fala; e aqui, mais uma vez, a razão de sua incapacidade está na natureza do material que essas duas formas de arte manipulam em seu esforço de expressar alguma coisa. Antes que a pintura se familiarizasse com as leis de expressão pelas quais se rege, ela fez tentativas de superar essa desvantagem. Nas pinturas antigas, pequenas etiquetas eram penduradas na boca das pessoas representadas, contendo, em caracteres escritos, os enunciados que o pintor perdia a esperança de representar pictoricamente.

The plastic arts of painting and sculpture labour, indeed, under a similar limitation as compared with poetry, which can make use of speech; and here once again the reason for their incapacity lies in the nature of the material which these two forms of art manipulate in their effort to express something. Before painting

became acquainted with the laws of expression by which it is governed, it made attempts to get over this handicap. In ancient paintings small labels were hung from the mouths of the persons represented, containing in written characters the speeches which the artist despaired of representing pictorially.<sup>67</sup>

Para Freud, a psicanálise é uma ciência das “leis da expressão” que governam a interpretação da imagem muda. Seja essa imagem projetada em sonhos ou nas cenas da vida cotidiana, a análise fornece o método para extrair a mensagem verbal oculta da superfície pictórica enganosa e inarticulada.

Mas precisamos nos lembrar de que existe uma contradição que concebe a interpretação como indo na direção oposta, de uma superfície verbal para a “visão” que está por trás dela, da proposição para a “imagem no espaço lógico” que dá sentido, da recitação linear do texto às “estruturas” ou “formas” que controlam sua ordem. O reconhecimento de que essas “imagens” que Wittgenstein achou residir na linguagem não são mais naturais, automáticas ou necessárias do que qualquer outro tipo de imagem que produzimos pode nos colocar em posição de usá-las de maneira menos confusa. O principal entre esses usos seria, por um lado, um respeito renovado pela eloquência das imagens e, por outro lado, uma fé renovada na perspicácia da linguagem, uma sensação de que o discurso projeta mundos e estados de coisas que podem ser retratados concretamente e testados contra outras representações. Talvez a redenção da imaginação esteja em aceitar o fato de que criamos grande parte do nosso mundo a partir do diálogo entre representações verbais e pictóricas, e que nossa tarefa não é renunciar a esse diálogo em favor de um ataque direto à natureza, mas ver que a natureza já nos apresenta os dois lados da conversa.

### **Sobre o tradutor**

Tradução realizada por Luiz Alexandre da Silva Rosado, Doutor em Educação pela PUC-Rio, professor adjunto do Departamento de Ensino Superior (DESU/INES) e docente do curso de Mestrado Profissional em Educação Bilíngue (PPGEB/INES). É colíder, com a professora Dr<sup>a</sup>. Cristiane Taveira, do grupo de pesquisa *Educação, Mídias e Comunidade Surda*; alexandre.rosado@gmail.com.

<sup>67</sup> Sigmund Freud, *The interpretation of dreams*, tradução e edição James Strachey (New York: Avon Books, 1965), p. 347.

## Notas sobre a tradução

Em algumas notas de rodapé, adotamos informações contidas no texto de 1984, por considerarmos mais ricas e precisas em alguns casos, assim como as informações complementares de referências bibliográficas adicionadas na versão de 1986, especialmente as editoras de origem de cada obra citada. Também respeitamos a versão de 1986 quanto à migração de conteúdos de algumas notas de rodapé para o corpo do texto, assim como o acréscimo de trechos inéditos e modificações cirúrgicas feitas pelo autor ao longo do texto.

Ainda sobre as notas de rodapé, consideramos manter os títulos em Língua Inglesa, por considerarmos que a referência bibliográfica contém informações específicas, como localização de páginas, números e volumes, daquela versão consultada pelo autor, e não da versão em Língua Portuguesa, caso houvesse. Apesar disso, em algumas citações, especialmente aquelas de conteúdo literário, recorreremos à versão existente em Língua Portuguesa, por se tratar de um processo tradutório diferente daquele adotado com conteúdos da literatura acadêmica, apontado a fonte em nota de rodapé específica.

Algumas expressões estrangeiras (não inglesas) utilizadas pelo autor foram traduzidas para Língua Portuguesa em notas de rodapé específicas, mas mantidas no corpo do texto.

Em todas as citações destacadas com recuo no texto, optamos por manter o original que foi destacado a partir do livro consultado pelo autor, facilitando comparações tradutórias, visto que o autor retoma trechos de suas citações no corpo do texto que poderiam soar estranhos em face da tradução realizada para a Língua Portuguesa.

Da versão de 1984, mantivemos as ilustrações, por considerarmos mais adequadas que aquelas adotadas na versão do texto publicada em livro, em 1986.