

O signo linguístico e as imagens: sobre representar e desvendar

pg 163 - 171

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães¹

Resumo

O presente artigo utilizando-se da revisão bibliográfica busca saber o que envolve os signos linguísticos e a pluralidade das imagens representativas. Para isso, discorre acerca do desenvolvimento da língua e da linguagem, bem como sobre a imagem acústica e o objeto. A arte apresenta diversas nuances de expressão da imagem, sendo ela: a fotográfica, a pintura, a expressiva e a abstrata. Qualquer imagem é uma representação da realidade, ou um aspecto da realidade.

Palavras-chave: Signo linguístico; linguagem; imagem; representação.

THE LANGUAGE SIGN AND THE IMAGES: ON REPRESENTING AND DESVENDING

Abstract

This article uses the literature review and seeks to know what involves the linguistic signs and the plurality of representative images. To do this, he discusses the development of language and language, as well as the acoustic image and the object. The art presents several nuances of expression of the image, being: the photographic, the painting, the expressive and the abstract. Any image is a representation of reality, or an aspect of reality.

Keywords: Linguistic sign; language; image; representation.

Introdução

Este estudo pretende avaliar as contribuições de Saussure (1999), Pinto (1995) e Barthes (2003), acerca do desenvolvimento da língua e da linguagem, tendo como referencial o significante e o significado; a imagem acústica e o objeto. Como exemplos de como a linguagem é carregada de sentidos e de signos linguísticos, vale-se de Veríssimo (1983) e Swift (1971). O filme “O enigma de Kaspar Hause” (1974), do cineasta alemão Werner Herzog, será analisado a fim de ser observado como a personagem reinventa e decifra seu novo universo.

A arte da era estética possibilitou a cada mídia oferecer seus efeitos, assumir seus papéis “redespertando” novas possibilidades de metamorfoses (RANCIÈRE, 2012a). A obra de arte sempre foi um princípio reproduzível, sempre foi possível imitar aquilo feito por pessoas.

¹ Doutoranda em Letras, pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: anarosa.psi@hotmail.com

O signo linguístico

Para Saussure (1999), a língua, para certas pessoas, corresponde a uma nomenclatura, isto é, por exemplo, supõe-se haver ideias complementares feitas, preexistentes à palavra, como o vínculo que une um nome a uma coisa, pressupondo, com isso, uma operação muito simples. Contudo, tais concepções são criticáveis e tal visão simplista mostra que a unidade linguística é uma concepção dupla, constituída da união de dois termos: o conceito e a imagem acústica.

O signo linguístico não une uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica, que estão unidos e um depende do outro. A imagem acústica não é o som material, ou seja, o seu caráter puramente físico, no entanto, seria a impressão psíquica desse som – a imagem sensorial captada pelos sentidos é o “material”, o conceito, geralmente, mais abstrato. Portanto, a imagem acústica é a representação natural da palavra enquanto fato da língua virtual, fora de toda realização pela fala. O fundamento psíquico das imagens acústicas aparece quando observamos a nossa fala: à ideia de ação vocal, à palavra falada, à realização da imagem interior do discurso.

O signo, dessa forma, apresenta a combinação do conceito e da imagem acústica, porém, no uso recorrente, designa a imagem acústica apenas, por exemplo, uma palavra – *arbor*. O conceito e a imagem acústica podem ser substituídos pelos termos significado e significante, respectivamente. Estes dois termos assinalam a oposição que os separa: entre si ou do todo de que fazem parte.

O primeiro princípio do signo linguístico, segundo Saussure (1999), é a arbitrariedade, a qual une o significante ao significado. Como exemplo, a ideia de “mar” não está ligada por relação alguma interior, a sequência de sons m-a-r que lhe serve de significante, poderia ser representada por outra cadeia, comprovando, por isso, as diferenças

entre as línguas e a própria existência de línguas diferenciadas: “o significado da palavra francesa *boeuf* (“boi”) tem por significante *b-ö-f* de um lado da fronteira franco-germânica, e o-k-s (*Ochs*) do outro” (SAUSSURE, 1999, p. 82).

Sendo assim, todo meio de expressão acolhida em uma sociedade repousa em um princípio: o hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na conversão, como signos de cortesia, como os chineses que saúdam seu imperador prosternando-se nove vezes até o chão. Como signo de cortesia há certa expressividade natural, não menos fixados por uma regra, e tal norma que obriga a emprega-los, não no seu valor intrínseco.

Os signos são inteiramente arbitrários e realizam o ideal do procedimento linguístico, pois a língua como o mais completo e mais difundido sistema de expressão, também é o mais característico de todos. Assim, a Linguística é construída em padrão de toda Semiologia, contudo, a língua não é senão um sistema particular. Saussure (1999), ainda destaca que o símbolo como atributo não é completamente arbitrário, pois ele não está vazio, existe o vínculo natural entre o significante e o significado, como o símbolo da justiça – a balança não poderia ser substituída por qualquer objeto, como um carro, por exemplo. Entretanto, a palavra “arbitrário” requer uma observação, visto que o significante é imotivado, ou seja, é arbitrário em relação ao significante, com o qual não há nenhum laço na realidade.

Porém, existem duas objeções a respeito do primeiro princípio: a onomatopeia e a exclamação. Nas onomatopeias a escolha do significante nem sempre é arbitrária e jamais são elementos orgânicos de um sistema linguístico. Seu número é menor do que se acredita, como as palavras francesas *fouet* (“chicote”) ou *glas* (“dobres de sinos”) podem sugerir uma sonoridade, contudo, ao remontar às suas formas latinas (*fouet* deriva de *fāgus*, “faia”, *glas* = *classicum*); a qualidade dos sons atuais é resultado

fortuito da evolução fonética. As onomatopeias autênticas, como, por exemplo, *tic-tac*, são a imitação aproximativa e já convencional de certos ruídos.

Já as exclamações são bastante próximas das onomatopeias, que são expressões espontâneas da realidade, como que ditadas pela natureza. Em sua maior parte, pode-se negar o vínculo entre significado e significante. Tais expressões variam de uma língua para a outra, como no francês *aié!*, que corresponde em alemão *au!* e em português *ai!*. As onomatopeias e as exclamações são de importância secundária, e sua origem simbólica é em parte contestável.

O segundo princípio proposto por Saussure (1999), corresponde ao caráter linear do significante que, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo e apresenta as características que toma do tempo: a representação é uma extensão, que é mensurável em apenas uma dimensão – uma linha. Sua importância é igual a primeira lei – a arbitrariedade do signo.

Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos (SAUSSURE, 1999, p. 84).

A língua não pode igualar-se a um contrato puro e simples, porque em qualquer época rememorada, a língua aparece como uma herança da época precedente. O nome atribuído às coisas teria um contrato estabelecido entre os conceitos e as imagens acústicas, considerando a língua como o produto de fatores históricos, os quais explicam o signo linguístico como imutável. Dessa forma, o fator histórico da transmissão da língua a domina e exclui toda transformação repentina e geral. Os sujeitos, em grande maioria, não têm a consciência das leis da língua e assim, não poderiam modificá-la.

A língua forma um todo com a vida social, sendo naturalmente inerte. Seu caráter rígido não é somente por conta da coletividade, mas, também, devido ao tempo – a solidariedade com o passado. Portanto, para Saussure (1999), as leis da língua abarcam os seguintes aspectos: o caráter arbitrário do signo; a multidão de signos necessários para constituir qualquer língua; o caráter demasiado complexo do sistema e a resistência da inércia coletiva a toda renovação linguística.

O tempo, que assegura a continuidade da língua, tem um outro efeito, em aparência contraditório com o primeiro: o de alterar mais ou menos rapidamente os signos linguísticos e, em certo sentido, pode-se falar, ao mesmo tempo, da imutabilidade e mutabilidade do signo (SAUSSURE, 1999, p. 89).

As alterações, isoladas ou combinadas, levam sempre ao deslocamento da relação entre o significante e o significado. A língua é situada, simultaneamente, na massa social e no tempo, ninguém pode modificá-la e, de outro lado, existe a arbitrariedade dos signos, o que implica em uma liberdade de estabelecer a relação entre a matéria fônica e as ideias: “[...] o tempo altera todas as coisas; não existe razão para que a língua escape a essa lei universal” (SAUSSURE, 1999, p. 91). O princípio da continuidade anula a liberdade, porém, a continuidade alude em uma alteração e um deslocamento mais ou menos considerável das relações.

De acordo com Pinto (1995), a concepção peirceana de signo está combinada com a ideia de terceridade, que significa que algo está no lugar de outra coisa para alguém, isto é, representa. A terceridade do signo apresenta um lugar-entre, um algo-entre. É algo circulante, repassado para outrem, não pertencendo a ninguém ou à duração de tempo, de seu uso. A primeiridade refere-se a uma abstração pura; a secundidade é a referência a um correlato, sendo, portanto, uma relação de representação – a relação entre o signo, o objeto

e a interpretante. A terceridade, então, é definida pela capacidade de representar (terceridade), se algo existe (secundidade) e é primeridade. O terceiro corresponde a conexão entre a qualidade e o fato, entre o primeiro e o segundo. Considerar algo como um terceiro é tê-lo como signo. O terceiro não é uma somatória, mas exerce a ideia de que um signo é outras coisas além do signo. O qualissigno é o caráter formal e uma qualidade do signo. Apresenta a virtualidade de algo ainda não atualizado, como também determina, por exemplo, na verificação de identidade cópias ou réplicas com um determinado original.

O signo cria significação, em vez de passivamente esperar que o sujeito o invista de sentido em outras palavras, o sujeito interpreta o signo à sua maneira e gera nesse processo seus próprios interpretantes, mas o signo não é vazio, e o sujeito não o preenche através de um *fiat* divino (PINTO, 1995, p. 50).

O signo pode ser alcançado pela representatividade de uma lei, uma regularidade, um hábito, uma convenção, uma previsão ou conceitos parecidos. Para Pinto (1995), o símbolo não reflete tais conceitos, pois ele é propriamente a lei, a regularidade, o hábito e assim por diante. Qualquer símbolo controla seu significado, enquanto um nome próprio e indicial. Representado como um objeto em algum aspecto ou capacidade, o signo revela algum aspecto do objeto, o interpretante, que se refere do mesmo modo que o signo àquilo que ele menciona.

O ícone é caracterizado como aquele signo que é determinado por seu objeto, por compartilhar as particularidades dele. É o responsável pela revelação de interpretantes inesperados. O signo deve compartilhar de uma única propriedade monádica do objeto, isto é, um traço para que possa ser visto pelo objeto como ícone daquele objeto. Já o índice se define em contraposição com o ícone. Ele aponta para fora de si na direção do objeto.

Barthes (2003) destaca que o mito é definido pela maneira com que se profere a mensagem, isto é, ele não tem limites formais, contudo não substanciais. Toda unidade comunicativa visa transformar os próprios objetos em fala, se significarem alguma coisa. A linguagem comum, que exprime o significado, é considerada em um todo, uma correlação, pois abarca o significante, o significado e o signo que é associativo dos dois primeiros termos.

O significante do mito, para o autor (2003), se apresenta de uma maneira ambígua, porque, é simultaneamente sentido, pleno de um lado e vazio do outro. O sentido passa a ser concebido enquanto uma reserva instantânea de história, assim como uma riqueza submissa, visto ser necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes nele e daí se nutrir. O significado engloba a forma e o conceito; o conceito irá absorver a forma e ele será, simultaneamente, histórico e intencional – a força motriz que faz proferir o mito.

Um significando pode ter vários significantes, como é o caso dos significados linguísticos, psicanalíticos e míticos. O mito é recebido diante da necessidade de voltar-se para à duplicidade do seu significante: o sentido e a forma. Sua função específica é a de usurpar a linguagem, transformando uma intenção histórica em natureza, como também, é um instrumento da comunicação humana e da utilidade das ideologias.

Em “Porta de Banheiro”, de Veríssimo (1983), observa-se a movimentação dos signos linguísticos, estes adequados aos sentidos sociais produzidos, como, por exemplo, nos banheiros públicos, a porta para homens e para mulheres podem ser definidas por Homem e Mulher; Damas e Cavalheiros; Mickey e Minnie; Adão e Eva. O conceito (as imagens acústicas) e o objeto (os significantes) são gerados diante do contexto e acompanham as mudanças sociais.

Swift (1971), na abertura de “Viagens de Gulliver”, aponta para a maneira de três professores de línguas se aperfeiçoarem. Consistia em abreviar o discurso, visto que todas as coisas inimagináveis seriam apenas substantivos. O segundo projeto era o de abolir completar todas as palavras, para entoar brevidade. Os eruditos e sábios aderiram ao movimento de se expressarem por meio de coisas, entretanto, os assuntos longos teriam de ser carregados nas costas como um fardo. A vantagem de tal prática seria vinculada à língua universal e o homem poderia guardar debaixo dos braços o número suficiente de instrumentos necessários.

Outro exemplo acerca da linguagem é o filme “O enigma de Kaspar Hause” (1974), do cineasta alemão Werner Herzog, é uma história ambientada em Nuremberg, por volta de 1833, e explana que até aos 18 anos, Kaspar não havia tido nenhum contado humano. O filme apresenta-se fragmentado e desnaturaliza o real.

A linguagem, como consideram Saussure (1999), Pinto (1995) e Barthes (2003) envolve uma complexidade e uma diversidade de enfrentamentos e entendimentos, fundada a partir do significado e significante. A língua como um sistema constituído por uma rede de signos exprime seu valor funcional, sintático e semântico em uma cadeia elementar – um conjunto de convenções sociais adotadas pela sociedade, a fim de que seus membros interajam de forma com que todos se compreendam. Para Saussure (1999), a língua é a parte social da linguagem.

Nesse sentido, Kaspar até os seus 18 anos não tinha conhecimento acerca do que estava além da caverna em que morava. A principal forma com a qual o ser humano se comunica é por meio da linguagem verbal, ou seja, a fala, propiciada pelo meio. Quando um sujeito apresenta algum problema na fala, como, por exemplo, as afasias, ele sofre um deslocamento e uma marginalização por parte da sociedade. Com isso, Kaspar por não

ter aprendido a linguagem humana, não conseguiu até o seu resgate, desenvolver suas habilidades cognitivas mais importantes para a socialização e para a comunicação. Estava isolado e era a forma com que tinha aprendido e se acostumado a viver. Não havia outros referências.

Os processos linguísticos envolvem não somente a emissão do som, mas a ativação de vários órgãos que em conjunto com a articulação do ar criam os fonemas e a construção da língua, que colabora com os processos de funcionamento mental. Kaspar Hause não conseguiu desenvolver suas habilidades cognitivas, pois não teve em seu ambiente de crescimento e maturação alguém com que o fizesse, através de estímulos, desenvolver a sua fala e a sua linguagem verbal.

Apesar de explicado pela linguagem, pelas palavras, por signos linguísticos, enfim, a paisagem em que foi colocado Kaspar Hause permanece turva e indecifrável. Tão turva quanto as sombras que se movem nos desertos de seus pesadelos. Conhecer o mundo pela linguagem, por signos linguísticos, parece não bastar para dissolver o permanente mistério e a perplexidade do olhar de Kaspar Hause. Talvez porque a significação do mundo deve irromper antes mesmo da decodificação linguística com que o recordamos: os significados já vão sendo desenhados na própria percepção/cognição da realidade (BLINKSTEIN, 1995, p. 17).

Kaspar, portanto, foi prisioneiro em um espaço limitado dos sentidos, das invenções, dos descobrimentos e dos símbolos. Chegando à cidade, seu mundo interno foi invadido por outras paisagens, pessoas, regras e convenções sociais que, de certa forma, o obrigaram a aprender. A aprendizagem da personagem, assim como a de uma criança, seguiu à imitação e a tentativa e erro a fim de que ele conseguisse decifrar e inventar o novo mundo que lhe foi apresentado.

A influência do meio no sujeito diante do mundo e da sociedade possibilita que o signo linguístico, substitua ou represente as coisas, isto é, a realidade (BLINKSTEIN, 1995). Kaspar Hause não dispunha de uma realidade já fabricada, já dada,

por isso, teve que aprender a aprender, porém, de uma maneira muito particular. As crianças de seu meio já tinham aprendido algumas coisas e estavam a aprender outras; os adultos tinham ensinado e ensinavam a estas crianças e elas ensinam a Kaspar.

A imagem

É denominada, inicialmente, a imagem ao enunciado ou ao conjunto de enunciados que os signos linguísticos estão dispostos, a fim de ressaltar os traços do que é constituído como o objeto do discurso. O caminho da escrita desenvolve-se mediante espaços repletos de objetos, com os quais criam um equivalente verbal – as palavras, “num esforço de adequação minuciosa do escrito como o não escrito, da totalidade do dizível com o não-dizível” (GUIMARÃES, 1997, p. 60)

[...] que o texto literário faz não é somente substituir a presença da imagem (essa força que promove a ilusão de que não há brecha alguma entre ela e seu objeto dinâmico) pela sua *re-presentation* no discurso, mas também exibir a distancia que se separa (GUIMARÃES, 1997, p. 60).

De acordo com Aumont (2012), qualquer imagem é uma representação da realidade, ou um aspecto da realidade. E, nesse sentido, Rancière (2012b) destaca que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer seja reconhecida ou não a forma de personagens e espetáculos adaptáveis. Existem dois tipos de imagens, segundo Guimarães (1997), estabelecidas pelo verbal e pelo visual, que não se encontram separadas diante da diferença do material com a qual uma se realiza e pela natureza diferenciadora e constituidora dos signos. A linguagem, tanto da imagem literária, quanto da imagem técnica, visam a dispor das relações entre o visível e o legível, entre o que se vê e o que se lê.

O narrador é o elemento mediador entre as imagens, assim como elas se representam no momento de sua constituição imediata e a

significação que elas ganharão ao longo do texto. Rancière (2012b) pontua que o trabalho da imagem prende ao cotidiano na impessoalidade da arte, retirando-lhe desde a uma simples expressão a um caráter determinado.

Para Sontag (2004), a fotografia não seria apenas uma imagem, assim como a pintura, mas uma interpretação do real, um vestígio e uma pegada, e ainda:

[...] uma foto nunca é menos do que um registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser (SONTAG, 2004, p. 170).

Nesta imagem participativa no mundo-imagem, o registro mostra que o que aconteceu, sempre acontecerá daquela maneira.

A força das imagens fotográficas acontece devido ao fato de que elas são uma realidade material, segundo Sontag (2004), informativas, que deixam rastros do que tenham emitido, ao transformar a realidade em uma sombra. Para Rancière (2012b), a fotografia torna-se uma arte a serviço de seus recursos técnicos de uma poética dupla: testemunhas mudas e detentoras de um segredo que será roubado pela imagem trazida em seu rosto. A dupla do objeto refere-se a uma aproximação e a uma distância.

Vivemos em uma época remetida ao instantâneo e, simultaneamente, convive-se com o sincretismo, com a compreensão aberta e com o “totalismo”, o qual é fruto do medo. Há o medo da reflexão, o pensamento que se desdobra com a possibilidade de um enigma, como os mistérios das religiões e do inconsciente. Nesse sentido, as metamorfoses da imagem ostensiva, de acordo com Rancière (2012), manifestam-se por meio da dialética contemporânea das imagens.

A metamorfose, de Kafka, revela a transformação, a despersonalização, a perda absoluta da condição de indivíduo – esmagado por todos os processos da contemporaneidade,

perde de tal sorte a alma que deixa de ser ele mesmo. Rompe uma fissura absoluta entre ele e ele. E ele se transforma em uma barata. Quem é que não viveu qualquer coisa semelhante diante deste poder esmagador, desse poder sem face, sem nome, sem código? (GOLDBERG, 2008 p. 141).

No decorrer do século XIX houve uma disputa entre a pintura e a fotografia acerca do valor artístico de seus produtos. Esse embate foi a expressão de uma transformação histórica mundial, da qual nenhuma de ambas as partes estavam conscientes enquanto tal. Para Benjamin (2017), na medida em que a época de seu fundamento cultural apagou-se para sempre a sua aparência de autonomia, o câmbio funcional da arte encontrava-se fora do campo de visão daquele século. Sendo assim, acerca da fotografia, da pintura e do cinema, Aumont (2012, p. 273) destaca:

[...] a invenção da fotografia, depois a do cinema, de alguma forma canalizou, drenou a necessidade de imitação sempre presente na raiz da atividade artística, e a eliminou assim da pintura – a qual podia a partir daí lançar-se na aventura da abstração?

A pluralidade das imagens na esfera artística, para Aumont (2012), pensador crítico moderno, é efetuada por meio das contraposições: entre o realismo e o real e entre a imagem e a semelhança. O mundo das imagens possui várias nuances, de acordo com o autor, como: a invenção, a imagem abstrata, a expressiva e a aurática.

A arte abstrata apresenta uma visão negativa, isto é, é a arte das imagens não representativas (não-figurativas), a arte da perda da representação. O valor abstrato difere da arte representativa.

A imagem representativa ou pura é constituída por sua intenção referencial, ou seja, mostra a realidade, profere sempre um discurso ao menos implícito sobre essa realidade. É a partir da fusão da arte pictórica abstrata que foi possível a elaboração de imagens que minimizam a relação entre a imagem, sendo ela, representativa

ou a realidade. A imagem representativa engloba as artes plásticas, a escultura, as noções de plasticidade, modelabilidade e flexibilidade. “A imagem representativa, sempre, foi também imagem abstrata” (AUMONT, 2012, p. 275).

Esta imagem é composta pela proporção e pelo movimento. A plasticidade remete a algo além do representativo, enquanto técnica. Com isso, a imagem representativa absorve a imediatabilidade do visível:

[...] a forma de valorização de uma presença, concebida como real, atual, efetiva, e não como um substituto representativo, imaginário, virtual. Essa ideia é, no fundo, apenas um prolongamento do que acabamos de expor: cada vez mais sensíveis aos valores específicos do material pictórico e de sua organização plástica, pintores e teóricos acabaram vendo nesse material, plasticamente trabalhado, a única realidade da pintura, ficando a representação relegada à categoria de subproduto, às vezes decididamente indesejável (AUMONT, 2012, p. 285).

A definição realista significa o sentido da realidade e do naturalismo. A obra de arte, como presença direta do mundo visível, efetua-se diante da forma, pois é uma outra transformação da ideologia da presença em sentir.

A imagem expressiva, por sua vez, induz a um estado emocional. Significa expressão singular, “exprimir-se”, “exprimir a si”:

[...] o que exprime a obra caracterizada como expressiva, o que exprime a expressividade? Por quais meios uma obra se torna expressiva, que lhe confere, sua expressividade? E, sempre presente, a pergunta implícita: quem é fiador da expressividade, que a verifica? (AUMONT, 2012, p. 289).

O vínculo quase sempre estabelecido entre novidade e deformação refere-se a aureola luminosa mais ou menos sobrenatural emanada de certas pessoas ou de certos objetos. A metáfora é a de que: se a obra de arte tem aura, é porque irradia, emite vibrações particulares, não podendo ser vista como objeto comum. Para Aumont (2012), a aura constata em quase todas as sociedades que conheceram o desenvolvimento artístico, que é a

arte dotada de valor especial que confere a suas produções uma natureza fora do comum, um prestígio particular.

Ainda, para Aumont (2012), a definição formal da imagem corresponderia a uma obra de catálogo convencional ou de domínio vivo, que pode ser comparável a de todo organismo vivo: uma concepção que floresceu no século XX. A definição espectral ou pragmática induz certo estado emocional em seu destinatário. Mesmo no cinema, o elemento mais emocional sempre foi à música.

Há pouco em comum entre a linguagem verbal e a cinematográfica. São dois canais distintos ou dois códigos de linguagem diferentes. Abre-se a um novo espaço, do ícone ao símbolo ou do símbolo ao ícone. Guimarães (1997) parte do argumento cinematográfico, que é tido como técnica autônoma e acabada, e não simples mediação entre o texto literário e o filme. A imagem não é uma realidade simples, pois as imagens do cinema são relações entre o dizível e o visível, entre as causas e os efeitos.

De acordo com Rancière (2012b), as operações realizadas mobilizam as funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem.

A imagem do filme, portanto, não se opõe à transmissão televisiva como a alteridade à identidade. A transmissão também tem seu outro: a performance efetiva no palco do estúdio. E o cinema também reproduz uma performance realizada diante de uma câmera (RANCIÈRE, 2012b, p. 15).

Segundo Rancière (2012b), a relação simples produzida pela semelhança de um original, não necessariamente será uma cópia fiel, mas tão somente o suficiente para tomar o seu lugar. O jogo de operações artísticas possibilita a alteração da semelhança. A potência do texto literário media e fornece uma imagem que resiste ao pensamento daquele que a produziu e daquele que procura identificá-lo.

Considerações finais

As imagens em literatura apresentam uma relação com o referente, visto que a imagem é presa ao domínio da referência. Com isso, os textos buscam o regime de signos equivalente à organização dos objetos em uma extensão, utilitária as diferentes estratégias para o preenchimento das páginas.

Desse modo, os signos linguísticos tendem às qualidades sensíveis da imagem, isto é, não as fazem, porém aproximam-se sob o conceito de forma de uma insuficiência ou deficiência. Criado por meio dos signos linguísticos, o visível da narrativa é um elemento de segundo grau resultante do trabalho conceitual. Os signos linguísticos *re-presentam* o objeto do discurso – o enunciado ou o conjunto de enunciados seja fixado pela percepção ou presente na figuração da memória, que estabelece com esse objeto similaridades qualitativas modeladas tanto por traços visíveis quanto acústicos.

Referências

- AUMONT, Jacques. A parte da arte. In: _____. *A imagem*. 4.ed. Trad. Estela dos Santos Abreu; Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Ofício de arte e forma).
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buorngermino, Pedro Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre, RS: L&M, 2017.
- BLINKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- GOLDBERG, Jacob Pinheiro. *Psicologia em curta-metragem*. São Paulo: Novo Conceito Editora, 2008.

GUIMARÃES, César. O que é uma imagem em literatura? In: _____. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

PINTO, Júlio. *1, 2, da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. In: _____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012b.

SONTAG, Susan. O mundo imagem. In: _____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística geral*. Trad. Antonio Chellini, José Paulo Paes e Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 1999.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando. *Porta de Banheiro*. Revista Veja. 28 de setembro, 1983.

Submissão em: 10 de julho de 2018

Aceite em 05 de agosto de 2018