



METÁFORA E MONTAGEM (OU: DO PROCESSO METAFÓRICO COMO ACOPLAGEM ANALÓGICA)

METAPHOR AND MONTAGE (OR: FROM METAPHORICAL PROCESS AS ANALOG COUPLING)

Vinicius Portella Castro¹

Recebido em: 02 jul. 2019

Aceito em: 26 nov. 2019.

DOI 10.26512/aguaviva.v4i3.25527

RESUMO: Neste trabalho, tento propor uma compreensão do processo metafórico como montagem analógica e desdobramento relacional de uma acoplagem do corpo com um meio material. Para tanto, apresento o conceito de montagem na filosofia de Gilbert Simondon e no pensamento especulativo de Aby Warburg, assim como na prática artística de Jean-Luc Godard. No final, desdubro essa compreensão de montagem material a partir de três dimensões formais do processo metafórico: a recursão, a compressão e a transdução.

Palavras-chave: Metáfora. Montagem. Gilbert Simondon. Aby Warburg.

ABSTRACT: In this work, I try to propose an understanding of the metaphoric process as a type of analogical montage, a relational coupling of the body and a material medium. In order to do so, I present the concept of montage in the philosophy of Gilbert Simondon as well as in the speculative thinking of Aby Warburg and the artistic practice of Jean-Luc Godard. Finally, I unfold this understanding of metaphoric montage through its three formal dimensions: recursion, compression and transduction.

Keywords: Metaphor. Montage. Gilbert Simondon. Aby Warbug.

“O ato automático é aquele cuja montagem é automática. Na realidade todos os atos são automáticos — as montagens é que podem ser inovadas”.

Paul Valéry

“Metaphor is a device for seeing something in terms of something else. It brings out the thisness of a that, or the thatness of a this”.

Kenneth Burke

¹ Possui graduação em Direito pela Universidade de Brasília (UnB), 2011. Mestrado em Literatura Comparada - *Dartmouth College* (2013) e Doutorado em literatura comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada; e-mail: viniciusportella@gmail.com



Introdução

Há muito que a metáfora não recebe a mesma desconfiança e desprezo que já recebeu na modernidade. Mesmo um analítico rígido como Quine (1978, p. 188) admite a importância de metáforas para criar novos campos de pensamento e experimento científico, reconhecendo nela uma tendência a “extensão criativa por meio da analogia”.

Mas a metáfora tende a ser vista hoje como operação de representação e identificação, o que depõe contra a sua importância estratégica (ou, para dizer de maneira um pouco mais cínica, contribui na sua já longa baixa na bolsa de valores conceituais). Tentarei construir aqui uma visão da metáfora que não parte da representação e da identificação, mas a considera índice de um processo mais geral e mais difuso de montagem e de criatividade transindividual. Como diz o antropólogo Roy Wagner (1987, p. 173): o tropo pode ser considerado germe de uma tendência processual vasta da cultura como um todo.

O processo metafórico será visto, portanto, nos termos da emergência interativa de uma cópula figural e de uma acoplagem analógica, em vez de ser apresentado como grande cume ou ponto focal da produção de sentido discursivo e de produção de identidade por via da semelhança.

A minha definição favorita de metáfora é a da teórica dos meios Wendy Chun (2011, p. 56), que a define como “uma transferência que transforma”. O curioso dessa definição é que ela parece descrever algo muito mais geral do que um ato linguístico. Uma transferência que transforma me parece quase uma versão espacializada da definição de Gregory Bateson (1972, p. 453) para informação como “uma diferença que faz diferença”. Por isso, depois de explicar melhor o que quero dizer com “montagem” e “acoplamento corpo-meio”, tentarei dividir as propriedades do processo metafórico em três formas distintas de processamento de informação (recursividade, compressão e transdução)².

² O uso emprestado desse vocabulário não quer dizer uma equivalência simples entre poética e teoria da informação. Até onde entendo, linguagens formais não contêm margem de ambiguidade, então não podem produzir metáforas. Um objeto bem definido em uma linguagem formal não pode ser mais de uma coisa ao mesmo tempo, já linguagens naturais trabalham com uma margem considerável de redundância, ruído, erro e ambiguidade. Os mesmos motivos que tornam a nossa comunicação dificultosa, ruidosa e imprecisa tornam a poesia possível.



O conceito de ‘montagem’ a que estou me reportando parte da montagem cinematográfica, mas é consideravelmente mais amplo do que ela. Ao longo do século XX, o ato de montagem veio se consolidando enquanto procedimento central tanto da arte moderna quanto da sua teorização. Desde as colagens e fotomontagens surrealistas e dadaístas, o acoplamento de materiais heterogêneos e a apropriação de objetos artísticos ou industriais pré-existentes tornaram-se parte integral da gramática artística modernista. Se Kuleshov e Eisenstein foram os primeiros a dar um tratamento teórico mais robusto à montagem cinematográfica, Walter Benjamin tentou oferecer um protótipo, na sua obra “As Passagens”, de um método histórico próprio de montagem dialética a partir do acúmulo de detritos da modernidade.

Carregar o princípio de montagem para dentro da história, como ele diz, quer dizer: “montar construções de larga escala a partir dos menores componentes, cortados da maneira mais precisa”, de modo a conseguir em um pequeno momento o cristal do evento todo (BENJAMIN, 2002, p. 72). Isto é, deter-se na singularidade, nos detalhes, como Aby Warburg, mas também *acumular* esses detalhes em grupos e populações de células rítmicas, de modo que se remonte uma imagem sinóptica do coletivo.

A recente recuperação da figura brilhante e errática de Warburg e de seu “Atlas Mnemosyne” por autores como Didi-Huberman e Philippe Henry Michaud passa pelo reconhecimento do seu método de montagem como uma forma legítima de pensamento, o que dificilmente aconteceria sem toda essa bagagem vanguardista da primeira metade do século, que também influenciou — principalmente por meio da incongruência onírica surrealista — a formulação de Lévi-Strauss da bricolagem como lógica composicional do pensamento mítico.

Ainda que pese sempre a nossa vontade de enxergar no passado prenúncio proféticos dos nossos próprios problemas, o Atlas de Warburg de fato constitui uma tentativa de reproduzir na sua lógica composicional fragmentada os processos ontogenéticos que ele mesmo tentava capturar.

Lidemos brevemente com o Atlas de Warburg e com as “História(s) do Cinema” de Jean-Luc Godard como protótipo dos termos de montagem crítica que serão propostos nesse texto.

O Atlas de Warburg (2015, p. 366) se propõe como um inventário das pré-cunhagens clássicas que possibilitaram a aparição do dinamismo de movimento que caracteriza a arte



renascentista, com seu recorte de análise delimitado no mediterrâneo, mas com as linhas possíveis de contágio se estendendo além desse perímetro.

Com os seus painéis compostos de reproduções fotográficas de quadros, estátuas e objetos arqueológicos dispostos em tamanho variado contra um fundo preto, o Atlas é um ato radical de reinvenção metodológica e retórica tanto para a historiografia da arte quanto para a produção de pensamento sobre o mito.

Com a sua “Iconologia do intervalo” (*Ikonologie des Zwischenraumes*), Warburg queria arranjar um meio de mostrar movimentos figurais que estavam invisíveis aos instrumentos usuais, queria capturar espectros e deuses nos espaços entre as imagens, no ruído que deixa o rastro histórico de qualquer sinal.

O Atlas empreende uma tentativa notável de reproduzir na sua lógica composicional fragmentada os processos ontogenéticos que ele tenta capturar. É, afinal, um conjunto de imagens para mostrar “como agem as imagens”, como diz Didi-Huberman (2018, p. 276).

Toda fórmula de *pathos* para Warburg carrega consigo uma tensão entre afeto e estrutura que é derivada de experiências traumáticas coletivas reais. Mas, se Warburg dispunha no Atlas os painéis em cima de um pano de fundo preto, isso é porque, para ele, objetos de arte não só funcionam como inscrição temporal de polaridades passionais, mas também como instrumentos para orientação cósmica. Enquanto Benjamin nos oferece a possibilidade de pensar em ideias configuradas como constelações, Warburg nos apresenta seus conjuntos de obras como “grupos cinéticos”.

Isso fica claro no painel B, onde vemos um apanhado de figurações do corpo humano em relação com o cosmos. São três colunas com três quadros em uma configuração mais simétrica do que o normal do Atlas, com o homem de Vitruvius de Leonardo da Vinci — imagem paradigmática da relação do homem renascentista com o universo — posta bem no meio. A partir desse painel, que se situa no início do Atlas, podemos considerar todos os painéis subsequentes como desdobramentos desse campo mais extenso de relação, estabelecendo sempre uma relação figural microcosmo-macrocosmo singular.

A experiência artística e a experiência do crítico de arte seriam ambas carregadas dessa oscilação entre polos de identificação passional imersiva e distância racional emersiva.



A tentativa de Warburg, então, era a de criar um espaço de pensamento (*Denkraum*) com um dispositivo mnemotécnico associado. Percorrer o traçado histórico dessas transformações de modo que esse percurso “se fizesse sentido em toda sua amplitude oscilatória”. Ou seja, inventar uma forma de montagem crítica que tentasse lidar, na sua própria configuração, com a carga rítmica de sentimento histórico polarizado que se inscreve materialmente nos registros gestuais da arte. É um protótipo daquilo que Jean-Luc Godard empreenderia com fôlego e displicência nos vários episódios de sua “História(s) do Cinema”, que relata, por meio de uma colcha de retalhos de citações visuais, a história do século XX em sua mistura prática e simbólica com a indústria cinematográfica numa obra enorme e enciclopédica feita para a televisão.

No Atlas, Warburg conjuga vários dinamogramas num diagrama onde várias durações distintas coexistem num esquema relacional que geralmente supõe parentesco ou contaminação. Um quadro de transformações, como em Lévi-Strauss, ainda que apresentado com intenções elucidativas radicalmente diversas. Warburg parece querer nos dizer, com seu circuito didático, que a expressividade corporal de toda figura tem uma genealogia afetiva (somos nós que preenchemos os espaços entre as imagens que ele nos dá)³.

Já Godard, até pelo meio com que está trabalhando, age como o mestre controlador do tempo nas suas Histórias, o misturador que transforma no fim do século a história da fita de celuloide em vídeo manipulável e omnidirecional. Nós não escolhemos com que rapidez e com que lentidão vamos tomar cada detalhe, quem decide é ele.

Godard encena a relação entre a guerra e o cinema com uma profusão de citações e junturas, distorções e repetições de imagem e de texto diagramado na tela de forma explosiva. Ele também está lidando com repetições de traumas coletivos, como Warburg, mas de uma maneira bem mais acelerada (o que faz todo sentido).

Se a colagem já foi anunciada por muitos como o procedimento básico das vanguardas, pelo seu caráter de fusão incongruente, choque dinâmico de itens heterogêneos, a montagem, por sua vez, já foi descrita por Eisenstein como um procedimento básico a toda forma de arte⁴. O húngaro Béla Balázs (2010, p. 125) diz que o ritmo da montagem imita o tempo original do

³Retomaremos a importância dos dinamogramas de Warburg e da combinatória surrealista de Lévi-Strauss para uma perspectiva comparatista materialista contemporânea, brevemente.

⁴ Sendo mais preciso: o trabalho mútuo de enquadramento e montagem seria, para ele, um aumento em escala de um processo que se encontraria, microscopicamente, em todas as artes (EISENSTEIN, 1997, p. 04).



processo de associação de imagens (já que demora mais para ler uma descrição do que para perceber uma imagem e Nam-June Paik (1976, p. 98) compara a montagem com o próprio processamento de informação do nosso sistema nervoso.

Benjamin (2002, p. 72) entendia que o objetivo do seu processo de montagem crítica nas “Passagens” seria “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do evento total”.

O que podemos fazer desse cristal como figura de uma totalidade social? Cabe aqui invocar descrição que Karen Barad faz desse processo:

Cristalização é um processo onde átomos — com partes positivamente carregadas e partes negativamente carregadas — tornam-se mais lentos a medida em que a temperatura cai e encontram maneiras muito específicas de se configurar de acordo com as forças interatômicas baseadas na polarização específica da configuração carregada. Forças externas também contribuem para as formas que se criam a partir dessa ‘configuração prenha de tensões’ (BARAD, 2007, p. 33).

A tomada de forma cristalina pode ser compreendida, portanto, como resultado de uma “configuração prenha de tensões”. Pois o mesmo pode ser dito de todo gesto histórico de montagem artística.

Os experimentos de composição crítica de Warburg, Benjamin e Godard nos servem de protótipo, mas o conceito de montagem que tentarei formular aqui parte menos da montagem crítica de citações ou imagens, ou da manipulação do eixo-temporal que você tem numa moviola ou em um *software* de edição, e mais da ação situada de um corpo no engajamento acoplado com o meio⁵.

Merleau-Ponty apresentou no seu *Fenomenologia da Percepção* o conceito de “esquema corporal” como nosso modo de abertura e de revelação do mundo a partir de um engajamento com seu ambiente. Aquilo que chamamos de subjetividade não é, para ele, um teatro ou um filme passando na cabeça de um homúnculo, mas ação corporal situada e orientada a uma plasticidade concreta, propriocepção do próprio corpo num dinamismo relacional com o

⁵ Não que o gesto de montagem audiovisual não seja, também, o gesto de um corpo acoplado a um meio, como se demonstra nos curtas “Interface” e “Expressão das mãos”, de Harum Farocki, que se dão a partir do raio de ação da mão na mesa de montagem.



meio. Não quero entrar até o pescoço na empreitada fenomenológica de Merleau-Ponty, mas só me valer de seu conceito como ferramenta. Partindo dessa compreensão da experiência como desdobramento de um esquema corporal situado, quero tentar apresentar um conceito de montagem que seja apto para descrever todo processo artístico (de composição ou de decomposição) como “desdobramento rítmico de um agenciamento acoplado corpo-meio”.

Se o cinema empreende uma reconstituição técnica da duração para sincronização afetiva em massa com a recriação do contínuo a partir do descontínuo, a montagem é o que permite o entrelaçamento desses feixes ou fibras de duração em uma trama⁶. O ato a que damos geralmente o nome de montagem (de composição de uma trama cinética de figuras díspares) seria, nos termos que proponho, uma instância tecnicamente recursiva da problemática gestual geral da montagem como manutenção metaestável e problemática do corpo no meio.

Como propõe Gilbert Simondon (2013, p. 204): “O estado de um vivente é como um problema a ser resolvido para o qual o indivíduo vem a se tornar a solução por meio de montagens sucessivas de estruturas e funções”.

Todo corpo vivo, portanto, é uma montagem cinética de sentido (pensado aqui como vetor ou tropismo antes que efeito discursivo), procedendo pela manutenção rítmica de uma problemática continuada que se amplifica desde o seu nascimento, incorporando as resoluções anteriores nos seus desdobramentos subsequentes.

A montagem pode ser pensada como o recorte do contínuo e a sobreposição descontínua de diferentes quadros motores que permitem o engajamento de um corpo com o meio e os limites e as oportunidades que se lhes desdobram. Pensada, então, como forma de recorte do contínuo e sobreposição do descontínuo, de fato toda forma de arte procede também por meio da montagem material do acoplamento de um corpo a um circuito de informação.

Este é o protótipo mínimo de todo gesto de montagem artística e, portanto, para nós, também do pensamento crítico a seu respeito. Esse presente trabalho, ele próprio, tentando repetir o desdobramento ontogenético de seus objetos de estudo, procede na sua composição e

⁶ Mesmo se pensarmos num filme onde a montagem seja quase nula, como *Wavelength*, de Michael Snow, um filme quase todo construído a partir da modulação da duração, a montagem ainda pode ser compreendida como o conjunto de gestos materiais de composição e inscrição do filme em um circuito (com esse título, por esse autor, etc.).



apresentação por montagem enciclopédica (por isso as citações antes de cada capítulo tentando prefigurar, em miniatura, alguns dos desdobramentos que vêm a seguir).

Já Raymond Ruyer (1958, p. 76) entende que a montagem do agenciamento acoplado seria a *performance* orgânica essencial. Nesse sentido, a montagem, se o compreendo, constitui o constrangimento criativo que precede e permite qualquer canalização viva de energia. O nosso corpo já nasce com determinados quadros motores (o bebê sabe se acoplar a um seio para mamar muito antes de conseguir reconhecer a figura de um mamilo), assim como cada forma de vida carrega consigo seus canais de informação e assimilação energética já instalados, seus tropismos e seus gradientes sensíveis já parcialmente configurados. A montagem para Ruyer, no entanto, não é exclusividade dos seres vivos.

Como explica Anne Sauvagnargues (2016, p. 07), a consciência para Ruyer, antes de ser domínio de representação mental, é atividade formadora, genética, que engloba o microfísico e o vital, assim como as culturas humanas.

No livro *Néo-finalismo* (1952), Ruyer distingue entre consciência primária e secundária. A consciência discursiva humana, assim como a de todos os seres dotados de sistema nervoso, seria uma forma secundária que dependeria de processos mais básicos de uma consciência primária, mais geral, e presente em todo o cosmos. Essa consciência primária seria uma consciência dinâmica organizadora de estruturas espaço-temporais, e não um ato cognitivo.

Como diz Sauvagnargues, Ruyer pensa as montagens formadoras dessa consciência primária no mesmo plano que as montagens culturais e técnicas humanas, como uma “colonização” de funcionamentos adjacentes⁷.

Elizabeth Grosz encontra um fio comum entre esses autores:

Uexküll⁸ Simondon e Ruyer oferecem uma nova compreensão da biologia como um processo de tomada-de-forma-corpórea que depende das qualidades

⁷ Sauvagnargues faz uma crítica muito pertinente da extensão conceitual que Ruyer faz do termo “colônia”, mostrando como Ruyer em momentos descreve a formação de complexidade biológica como atividade de um empreendedorismo colonizador. Pode-se dizer que o imaginário conceitual de Ruyer é epistemologicamente revolucionário e politicamente conservador.

⁸ Para o biólogo Jakob von Uexküll, os animais não seriam meros autômatos, como Descartes entendia. Pelo contrário, cada animal seria um sujeito com valores derivados do seu aparato sensorial e do engajamento que este permite com o seu ambiente, formando assim o seu *Umwelt* (“mundo circundante”). Cada aparato perceptivo desdobra um mundo próprio, ultravioleta é visível para abelhas, a superfície de um lago funciona como chão para um inseto que seja leve o bastante para deslizar na sua tensão, um carrapato permanece indiferente ao ruído do



tomadoras de forma da existência inorgânica. A vida prolonga, estende e transforma algumas das qualidades da matéria inorgânica nas suas próprias condições orgânicas; e, por sua vez, a vida adiciona à materialidade as condições de virtualidade ou de tornar-se-outro que o universo material já contém, mas não pode expressar diretamente (GROSZ, 2012, p. 02).

É possível olhar para todo o repositório de produção artística antiga e moderna como tropismos diversos do espectro sensível e interativo do corpo coletivo em relação ao seu meio, com os artistas e suas redes técnicas respondendo a estímulos ambientais históricos, modulando gradientes do sensível, atando apetições materiais em feixes e montando todos esses elementos heterogêneos em tramas. É também nesse sentido de um meio-termo entre o orgânico e o técnico que Donna Haraway (1988, p. 594) propõe o seu termo “atores materiais-semióticos” para os nódulos geradores que poemas e pessoas podem compor com seu meio.

Importante deixar claro que Simondon e Ruyé usam a palavra “montagem” sem atribuir a ela a carga conceitual específica que estou dando aqui. No caso de Ruyé, ele ainda deixa a entender que, para a consciência secundária, a montagem teria um caráter automático. Neste trabalho, embora também baseado na atividade normal do vivente no meio, uso a palavra “montagem” chamando atenção para a sua potência “de invenção a partir de uma configuração pregnante de tensões materiais”. É nesse sentido que pretendo partir da montagem para chegar à metáfora.

Até agora, falei mais da montagem como elemento de um acoplamento material corpo-meio do que do processo metafórico como cópula figural. Vamos agora, antes, nos deter um pouco mais nas características formais da metáfora linguística para depois produzir uma versão inteligível da metáfora como acoplagem figural corpo-meio.

Como diz Black (1993, p. 28), uma metáfora “seleciona, enfatiza, suprime e organiza” traços de uma imagem primária aplicando a ele declarações isomórficas com membros do “complexo implicativo” da imagem secundária. Toda figura, então, tem um complexo de implicações que podem ou não ser ativadas na sua cópula com outra figura (a metáfora produzindo então dois subconjuntos figurais funcionalmente sobrepostos).

meio que não se acopla a um de seus poucos canais sensoriais. Uexküll foi talvez o primeiro europeu a perceber que a etologia é também uma forma de semiótica.



Para o grupo μ^9 , a metáfora seria na verdade o produto de duas sinédoques. Formalmente, eles a definem como “um sintagma onde aparecem contraditoriamente a identidade de dois significantes e a não-identidade de dois significados correspondentes” (GRUPO μ , 1970, p. 106). A redução metafórica, como eles chamam, se realiza quando o leitor descobre “o terceiro termo, virtual”, entre os dois termos postos em conjunção (GRUPO μ , 1970, p. 107).

Cada leitor fará seu próprio trajeto, mas o importante é estabelecer o itinerário mais curto que possa juntar dois objetos (e o percurso se persegue até que as diferenças entre os dois termos se esgotem).

Essa me parece uma boa descrição para metáforas novas usadas num campo mais controlado de produção de sentido, onde a metáfora serve para juntar campos distintos, mas onde a tendência das ambiguidades não é a de se proliferar. Mas, no caso da fruição estética deliberada de uma metáfora num contexto poético, o esforço geralmente não é de encontrar o caminho mais curto que esgote as diferenças, mas sim o de prolongar aquele deferimento de sentido, expandir o circuito para que ele possa se fechar da maneira mais expansiva possível (o que não quer dizer, aqui, se encerrar, mas antes começar a correr).

Quando E. E. Cummings diz que “ninguém, nem a chuva, tem mãos tão pequenas”, a metáfora implícita de que gotas de chuva são pequenas mãos não se produz em nós por meio da erradicação da diferença entre uma mão e uma gota d’água. Pelo contrário, essa diferença continua presente, e tende a não se esgotar, não importa o quanto nos demoremos na junção.

Para o grupo μ , o percurso entre o termo de partida e o termo de chegada se dá por meio de um termo intermediário, I (ausente do discurso, mas agindo como “intersecção sêmica”, (GRUPO μ , 1970, p. 108).

$$D \rightarrow (I) \rightarrow A \quad (1)$$

Decomposta, então, a metáfora se revela produto de duas sinédoques (I sendo sinédoque de D e A uma sinédoque de I).

⁹ Grupo suíço de retórica estruturalista inspirado em Saussure e Benveniste.



Ou seja: quando se diz que Ajax é um Leão, não é a figura inteira de Ajax e a figura inteira de um leão que estão em equivalência, mas sim aspectos de Ajax (como sua bravura) e aspectos do Leão (como sua ferocidade) que permitem que as duas figuras sejam acopladas de maneira proveitosa. Pouquíssimas pessoas depreenderiam da frase que Ajax tem uma juba, ou que leões são gregos.

Podemos pensar numa metáfora, então, como junção de duas figuras de parte-pelo-todo (como dois subconjuntos sobrepostos). A fórmula da metáfora como composição de duas sinédoques que uso aqui importa pouco enquanto postulada linguístico a respeito da essencialidade das figuras de linguagem, a ser comprovado ou derrubado por esquemas formais mais robustos¹⁰. O esquema interessa por destrinchar na relação implicada na metáfora um processo figural mais complexo do que o nosso “A é B” inicial, aninhando estruturas suplementares contraídas.

A ideia de duas sinédoques acopladas nos traz duas coisas: a primeira é que cada termo relacional da metáfora é, ele próprio, uma relação, a segunda é que o processo metafórico, enquanto experiência, se dá não só por meio da emergência interativa de aspectos das figuras em cópula, mas por meio da própria junção elíptica, em si, em sua compressão material de propriedades expressivas aninhadas.

Como já foi dito: uma metáfora produz sentido não só a partir das figuras que ela coloca em equivalência, mas através do seu meio material de concreção. A frase “o mundo é uma teia” produz mundos muito diferentes escrita por Joubert num texto escrito ou gritado por um devoto de Indra. Além disso, mesmo participantes de uma mesma comunidade interpretativa podem depreender da frase conexões radicalmente diferentes (do mundo como uma vasta interconexão produzida organicamente ou do mundo como algo frágil, pegajoso e composto principalmente de espaço vazio).

Isso também quer dizer que a concreção analógica de uma cópula figural se dá por meio da atualização — e eventual amplificação ou desdobramento — de um “esquema corporal” (na formulação já citada de Merleau-Ponty).

¹⁰ Tenho exatamente zero interesse de entrar nessa batalha convoluta das figuras de linguagem por eminência conceitual, parece-me perfeitamente possível formular teorias mais ou menos convincentes da figuração a partir da metáfora, da metonímia ou da sinédoque.



Não só palavras que descrevem ações concretas, mas mesmo abstrações podem conter esquemas gestuais implícitos. A obra de Lakoff e Johnson, que nada tem a ver com Derrida, parece inescapável para quem lidar com a base corporificada da nossa cognição metafórica. Partindo da mesma intuição de Vico (a quem eles jamais se reportam), mas com uma visão cognitivista de inspiração pragmática norte-americana, eles argumentam em “Metaphors we live by” que nossa produção de conceitos está baseada em *frames* (quadros ou molduras) metafóricos naturalizados (como “tempo é dinheiro”, “importante é grande”, “mais é pra cima”).

Já em “Philosophy in the Flesh” (1999), uma obra muito mais abrangente e ambiciosa, os dois autores tentam dar conta do caráter encorporado (*embodied*) da produção conceitual como um todo, opondo-se a uma tendência flagrante do pensamento ocidental de pensar na mente e na razão como incorpóreas e apontando como alguns dos quadros metafóricos implícitos aos nossos conceitos são baseados em esquemas motores derivados da nossa experiência corporal. Ao contrário de alguém como De Man, que apontava a metaforicidade nuclear de autores como Kant e Locke para demonstrar uma instabilidade fundacional dos seus discursos de estabilização racional, Lakoff e Johnson entendem que metáforas fundamentam conceitos abstratos através de “mapeamentos que cruzam domínios usando aspectos de nossa experiência encorporada” (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 707). Lakoff e Johnson propõe que mesmo os conceitos mais elementares como os de tempo, estado, substância, causa e categoria se tornam compreensíveis por meio de mapeamentos metafóricos que cruzam domínios da nossa experiência corporal, um processo que seria rastreável por máquinas de MRI (Magnetic Resonance Imaging). Como eles dizem: “Um conceito encorporado é uma estrutura neural que é de fato parte de, ou faz uso do, sistema sensório-motor dos nossos cérebros” (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 20).

Ou seja: não só construímos nossos conceitos a partir dos limites experimentais dos nossos corpos, mas nossos esquemas conceituais são literalmente encorporados em circuitos neurais recorrentes (construtivismo epistemológico baseado na recorrência figural do corpo; mais uma vez: é Vico com neurociência no lugar da filologia)¹¹.

¹¹ E cem vezes menos invenção.



Os autores entendem que há todo um “inconsciente cognitivo” sendo aos poucos revelado pela neurociência, e que não faria sentido continuar a desenvolver edifícios conceituais sem atentar para os termos neurais dessa produção. O essencial do que eles dizem me parece justo e muito pregnante, mas é difícil não sentir um cheiro reducionista em momentos da empreitada dos autores (principalmente nas suas tentativas de encontrar metáforas primárias universais).

Parece-me que existem formas de tentar dar conta do caráter situado e corporal da nossa cognição sem cair numa visão que tenta explicar toda a concreção da mentalidade a partir dos mapeamentos (ainda rudimentares) que conseguimos fazer de nossa atividade cerebral¹².

E com tudo isso em mente façamos agora a pergunta: o que é que se passa na gente quando uma metáfora exige de nós um circuito figural que nossas redes neurais jamais percorreram antes?

Para Paul Ricoeur (1978, p. 132), a criação de uma nova metáfora dentro dum determinado contexto funciona com uma ficção heurística que redescreve a realidade. A ideia de ficção heurística me parece bastante proveitosa, mas não sei se “redescrever a realidade” é uma boa descrição, acho mais adequada a figura de Clive Cazeaux:

Criar uma metáfora (...) é juntar duas palavras que normalmente são separadas, e, por essa analogia, é comparável com flexionar uma junta que nunca foi exercitada antes. É, portanto, estender o alcance do seu corpo, tornar um novo domínio de experiência disponível (CAZEAUX, 2007, p. 70).

Uma metáfora nova implica a junção de campos distintos de experiência e referência, como flexionar uma junta que nunca foi flexionada antes, aumentar o alcance do próprio corpo. Cazeaux diz que está apresentando uma analogia, mas acho que podemos tomar a sua figura do alcance literalmente se substituimos “corpo” por “esquema corporal” (ou, ainda, para ser mais preciso a respeito de sua configuração técnica, “esquema corporal estendido”).

¹² As obras de Merleau-Ponty e Simondon, em particular, me parecem responder a essa demanda com mais estofamento (assim como o trabalho ainda em curso de Catherine Malabou).



Essa figura de aumento de alcance do corpo nos remete a Spinoza, para quem a nossa mente era capaz de perceber mais coisas quanto mais configurações o corpo fosse capaz de assumir¹³.

Uma metáfora inventiva então pode desdobrar junções entre circuitos que não se juntavam, desdobrando novos movimentos possíveis para nosso esquema corporal estendido.

Na concreção da metáfora “o mundo todo é um palco”, a figura do “mundo” se acopla às propriedades interativas da figura do “palco”, mas esse processo se dá com a montagem de um esquema corporal que atualiza essa junção expressiva por meio de uma composição material (lendo o verso mentalmente, atuando-o numa peça, ouvindo-o num filme, etc.).

Se os dois termos da relação *A é B* já são, eles mesmos, ao se ativarem mutuamente, relações de parte-todo, a produção da equivalência se dá, por sua vez, através da interação de um corpo com um meio. Como diz Schelling: a verdade do *A é B* está na cópula (ou melhor, no caso: na emergência interativa que se dá entre as figuras em cópula).

O sobre movimento metafórico “o mundo é um palco” se dá em paralelo ao sob movimento de um corpo que se acopla a um meio (explicarei a origem desses termos adiante). Há sempre um vaivém quiasmático entre os elementos interativos, não só com uma figura ficando no lugar da outra, na metáfora, mas com o corpo e o seu meio material acoplado trocando de ênfase expressiva como figura e fundo. Nenhum dos elementos consegue ocupar todo o espaço figurativo ao mesmo tempo (salvo em raros encaixes de fase que atravessam escalas), e tampouco a relação de figura-e-fundo esgota todo o campo interativo do esquema corporal, sobrando sempre um espaço não figurado.

O essencial aqui é perceber que, além do plano em que se dá a emergência interativa entre as figuras, temos ainda o plano prefigurativo em que se dá a emergência interativa do corpo com o meio ao qual ele está acoplado (que pode ser, dependendo da dimensão focada, tanto o suporte da linguagem quanto a própria linguagem).

Antes de encerrar, vamos encarar três dimensões formais da metáfora: a recursão, a compressão e a transdução.

¹³ “A mente humana é capaz de perceber muitas coisas, e é tanto mais capaz quanto maior for o número de maneiras pelas quais seu corpo pode ser arranjado” (Parte II, Proposição 14, SPINOZA, 2010, p. 107). Que fique claro, Spinoza não está falando de linguagem, aqui. Mas eu também não estou falando só de linguagem.



Recursão

Para começar, uma piada: para entender recursão, antes é preciso entender recursão.

No sentido mais amplo, recursão quer dizer autorreferência formal, podemos chamar de recursivo qualquer processo que aplica seus próprios termos sobre si mesmo, ou que contenha um passo que invoque de novo o próprio processo. A sequência de Fibonacci é recursiva, e conjuntos e funções podem ser definidos de maneira recursiva (em especial, os conjuntos infinitamente autos semelhantes conhecidos como fractais, descobertos por Benoît Mandelbrot, que demonstram uma persistência de padrão através de todas as escalas).

Em linguagens de programação, uma função recursiva permite solucionar uns problemas criando instâncias menores desse problema (diferindo da iteração, que também repete seus próprios termos). Como define Winkler:

recursão é precisamente definida como a re-aplicação de uma instrução processual em uma variável que é, ela mesma, já o resultado (intermediário) da mesma instrução processual. O valor da variável então muda com cada corrida do loop; recursão combina repetição e variação de modo a trazer algo novo (WINKLER, 1999, p. 235 *apud* ERNST, 2015, p. 60).

Na Linguística, recursão é a propriedade sintática que permite aninhar uma frase em outra, tornando a extensão teórica de uma frase potencialmente infinita¹⁴. A recursividade está presente em quase todas as línguas naturais que conhecemos como organizadora de complexidade e geradora de novidade e invenção. Como já falei, a metáfora pode ser considerada recursiva por repetir o movimento linguístico básico de designar algo com um nome que não é a coisa designada.

O antropólogo Roy Wagner construiu a sua ambiciosa e original teoria da cultura se utilizando do conceito de tropo como um germe processual recursivo (que se expande no mito e se transforma em outros campos de relação e expressão figural). O tropo, como princípio de transformação que gera o núcleo convencional móvel de uma cultura, seria “holográfico” em

¹⁴ Exemplo notável de recursão linguística é a canção popular “A velha a fiar”, que vai se expandindo a partir de um ato de tessitura até uma cadeia superlativa de relação e predação: “A morte na mulher, a mulher no homem, o homem no boi, o boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar” (adaptada por Humberto Mauro em um proto videoclipe maravilhoso em 1964).



toda sua extensão (WAGNER, 1986, p. 126). Um holograma, ao contrário de uma fotografia convencional, “contém o seu todo em cada uma de suas partes”. Enquanto um ponto de luz em uma fotografia captura luz espalhada a partir de um ponto só, um ponto de luz em um holograma captura, com a ajuda de um *laser*, luz espalhada a partir de “todos seus pontos de referência” (o que torna possível reconstituir a figura inteira a partir de uma parte só, ainda que borrada). Enquanto a superfície de uma fotografia mapeia as relações de luz de uma maneira direta, a superfície de um holograma não parece guardar nenhuma relação com o que ela captura (valendo-se de efeitos de interferência e difração para produzir figuras apreensíveis ao nosso olho).

Haveria, para Wagner (1986, p. 51), dentro do repertório de tropos convencionais de uma cultura, um princípio holográfico de correspondência entre uma metáfora-ponto e uma metáfora-moldura. Sem querer importar aqui o modelo sofisticado e aparatoso de Wagner (até porque não sei se o entendo todo tão bem assim, para ser honesto), quero tomar emprestada essa intuição de que metáforas convencionais têm uma relação holográfica com metáforas de fundo da cultura que as produz, índice do caráter recursivo do processo metafórico.

Podemos muitas vezes encontrar metáforas aninhadas dentro de metáforas. Essa recorrência formal, na expressão já citada de Ricoeur, pode facilmente levar ao tipo de visão *mise en abyme* do processo metafórico. Mas, se não tivermos por trás de nós a ansiedade ou a angústia de um sentido próprio fantasmático como motor da figuração (mesmo que na forma de um espectro a ser derrotado), se encaramos o processo metafórico como recursão figural baseada em uma acoplagem analógica, transferência que transforma, a vertigem labiríntica de um transporte imóvel dá lugar a um esquema corporal estendido que se amplifica ao se desdobrar e se desdobra ao se amplificar por meio de montagens transindividuais¹⁵.

Longe de produzir sempre um mundo de autorreferência ensimesmada ou de iterações fraturadas e obsessivas, como a arte moderna e a academia sabem fazer com tanto virtuosismo, a recursão figural enquanto potência do processo metafórico permite que novas dimensões de montagem e operação se desdobrem a partir de sua composição fractal com o meio e com suas próprias partes.

¹⁵ Como no truque de câmera inventado em *Vertigo* (1958), de Hitchcock, implementado pela câmera da Paramount Irwin Roberts, em que a câmera recua e dá zoom ao mesmo tempo.



Compressão

Tentamos deixar claro que a nossa descrição do processo metafórico se pretende — nos seus elementos essenciais — pré-linguística. Se a base para essa discussão é basicamente o vocabulário de Merleau-Ponty e Simondon para a relação corpo-meio, é importante notar que os termos usuais desse vocabulário não dão conta de um plano de composição imagética que também é pré-linguístico: o onírico. Freud nos mostrou como o processo imagético do sonho funciona por compressão, sobre determinando objetos e figuras na tessitura do sonhador, muitas vezes invocando complexos implicativos contraditórios. O processo de condensação que ele descreve no trabalho do sonho foi relacionada por Jacques Lacan à metáfora (com o deslocamento sendo associado à metonímia). Mas o meu interesse não é de maneira alguma sugerir que o inconsciente se estrutura como uma linguagem (esse gesto estruturalista e pós-estruturalista por excelência), mais o de apontar como elementos do processo metafórico se encontram dispersos em diversos campos da nossa experiência.

Se, desde Quintiliano, a metáfora é considerada um símile suprimida, faz sentido inquirir se a compressão seria uma de suas propriedades formais (o que também se expressa na visão, já discutida, da metáfora como conjunção de duas sinédoques). Sem retomar o mérito técnico dessas discussões, parece certo que uma propriedade do processo metafórico é a de comprimir extensões relacionais¹⁶.

Para Bergson e Lévi-Strauss, a nossa experiência se constrói a partir de um recorte do contínuo bruto do sensível (ou seja: nossa compreensão é sempre uma forma de compressão). Não sei se assino embaixo dessa ideia sem ressalvas¹⁷, mas não há dúvida de que tanto a nossa cognição quanto o processo metafórico dependem amplamente de compressão.

Como formula a grande poeta Laura Riding:

¹⁶ Isso não quer dizer que todo processo de condensação é metafórico: William Empson dá o exemplo brilhante da palavra *buckle* no poema *The Windhover*, de Hopkins, que, pelo contexto, pode atualizar dois sentidos literais e diametralmente opostos da palavra (o ato de amarrar ou apertar um cinto ou fivela ou o ato de desmontar e desfalecer de uma estrutura).

¹⁷ Simondon diria, talvez, que há um jogo de amplificação e compressão envolvido. Há sempre, ao mesmo tempo, “mais e menos” na nossa percepção do que há no ambiente externo.



O elemento metafórico é aquele no qual o sentido é comprimido dentro dos limites de uma sugestão que apenas parcialmente o expressa e, no entanto, serve, porque, nada totalmente expressivo na junção metafórica parecendo verbalmente realizável, a sugestão metafórica engaja o interesse da imaginação, e algo mais do que é dito então aspira sobre a mente em consequência do que foi dito: providencia-se um alcance mental em direção de algo mais (RIDING, 2008, p. 05).

Ou seja: a metáfora nos convida a descomprimir um quadro de relações que se vê apenas parcialmente expresso, ou sugerido, na sua contração figural. Mas a compressão não significa só que um complexo específico de implicações precisa ser desdobrado pelo nosso esquema corporal, mas também que o ato de expansão pode sempre transbordar, no dinamismo de seu movimento, e ir além dos termos explicitamente em jogo. Pois a expansão aponta também para toda a potência relacional da cópula figural em sua dimensão recursiva. Ao amplificar uma extensão relacional compressa, nós desdobramos uma realidade que geralmente evitamos ter em mente: que, se em qualquer evento o universo inteiro está implicado, toda figura pode se desdobrar em qualquer outra.

Além de nos remeter de novo à ideia de recursão, isso nos conduz à nossa próxima dimensão (a transdução).

Transdução

Muitas vezes, é necessário mesclar campos díspares de sentido para que uma metáfora produza o seu. Não só domínios de referência podem ser misturados, mas mesmo campos totalmente distintos da experiência. Tomar uma coisa por outra frequentemente implica atravessar meios diversos de expressão e ordens díspares de grandeza.

Não apenas a metáfora muitas vezes funciona juntando campos sensoriais diferentes na língua, mas ela mesma pode ocorrer por meio de campos sensoriais diferentes. Embora estritamente uma metáfora seja um fenômeno linguístico, podemos pensar em metáforas visuais, sonoras e mesmo auditivas (como aponta Umberto Eco (1983, p. 218)).

Essa necessidade de estender um campo para além dele mesmo para poder fazer o percurso implicado em uma compressão metafórica é o componente transdutor do processo metafórico, que desdobra dimensões estruturantes interativas das dimensões de uma figura em



cópula com uma figura de dimensões díspares. A transdução é a transmissão de um sinal que envolve a conversão de um meio energético em outro e que se desdobra na organização de novas estruturas.

A transdução funciona como “o aumento de um domínio inicialmente muito restrito que toma mais e mais estrutura e extensão” (SIMONDON, 2013, p. 161), e o pensamento transdutivo, para Simondon (2013, p. 119), estabelece uma topologia do real no lugar de uma hierarquização em gênero e espécie. As diferenças entre as distintas fatias do espectro eletromagnético, por exemplo, não são diferenças de espécie, mas compõem a multiplicidade relacional de um domínio transdutivo (o das ondas eletromagnéticas). Mesmo a palavra domínio é perigosa, ele admite, porque uma relação de posse poderia indicar uma relação de participação. Melhor seria dizer uma “pista de transdutividade” recortada em “bandas” e “sub-bandas” (SIMONDON, 2013, p. 119), no lugar de espécie e subespécie.

Mas, enquanto o construtivismo ontogenético rigoroso e generoso de Simondon, com todo seu enciclopedismo filosófico e científico, dispensa as relações de semelhança (como já mencionamos na nota abaixo), o mesmo não deve ser dito de uma ecologia materialista dos meios artísticos (como a que este trabalho subscreve) que mantém a base ontológica transdutiva e diferencial Simondoniana como seu principal mapa de orientação mas não dispensa de antemão nenhuma semelhança de parentesco entre objetos e complexos gestuais mais vastos.

Para o estudo da arte e da mitologia a partir de uma ecologia dos meios materiais, semelhanças de parentesco sempre podem, com uma decomposição histórica minimamente adequada, revelar quadros de transformações proveitosos (sejam de ordem de relação lógica composicional Lévi-Straussianas, sejam de contágio afetivo histórico Warburgiano, etc.).

É certo que existe mentalidade sem linguagem, então, certamente, existe pensamento sem metáfora. Mas sem o processo metafórico, sem transposição figural transdutiva, certamente não existe invenção conceitual.

REFERÊNCIAS

- BALÁSZ, B. *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Tradução de: Rodney Livingstone. CARTER, E. (Ed.). New York/Oxford: Berghahn Books, 2010.
- BARAD, K. *Meeting the Universe Halfway*. Durham: Duke University Press, 2007.



- BATESON, G. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books, 1978.
- BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- BLACK, M. *Models and Metaphors*. New York: Cornell University Press, 1962.
- BLACK, M. More about Metaphor. In: ORTONY, A. (Ed.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- CAZEAUX, C. *Metaphor and continental philosophy*. London: Routledge, 2007.
- CHUN, W. *Programming Visions*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto: O olho da história, III*. Tradução de: Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- EISENSTEIN, S. *Non-indifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- EISENSTEIN, S. *Film Form*. London: Harvest, 1997.
- ERNST, W. Kittler-Time (Getting to Know Other Temporal Relationships with the Assistance of Technological Media). In: IKONIADOU, E.; WILSON, S. (Eds.). *Media After Kittler*. London: Rowman & Littlefield International, 2015.
- GROSZ, Elizabeth. Deleuze, Ruyer and Becoming-Brain: the music of life's temporality. *Parrhesia*, n. 15, p. 1-13, 2012.
- GRUPO μ . *Rhétorique generale*. Paris: Larousse, 1970.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic books, 1999.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metaphors we Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- MICHAUD, P.-H. Aby Warburg e a Imagem em Movimento. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- QUINE, W. V. Postscript on metaphor. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 5, n. 1, p. 161-162, 1978.
- RICOEUR, P. *The Philosophy of Paul Ricoeur*. Boston: Beacon Press, 1978.
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1997.
- RIDING, L. Further on metaphor. *PN Review*, Manchester, v. 34, n. 4, 2008.
- RUYER, R. *La g nese des formes vivantes*. Paris: Flammarion, 1958.



SAUVAGNARGUES, A. Crystals and Membranes: Individuation and Temporality. In: DE BOEVER, A.; MURRAY, A.; ROFFE, J.; WOODWARD, A. (Eds.). *Gilbert Simondon, Being and Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. p. 57-72.

SAUVAGNARGUES, A. L'averse du sable, l'atome et l'embrion. *Critique*, v. 804, n. 5, p. 402-416, 2014.

SAUVAGNARGUES, A. *Artmachines*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

SIMONDON, G. L'Individuation à la lumière des notions de forme et de information. Paris: MILLON, 2013.

WAGNER, R. *Symbols that stand for themselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.