

## DESENHO E ESCRITA (DRAWING AND WRITING)

Maria Lucília Marcos (ICNOVA)  
marialuciliamarcos@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5832-9237>

**Resumo:** A criação de imagens e a criação de histórias «humanizam» o homem. Vagueando pelas contingências da vida, o desenho e a narrativa abrem potencialidades inesperadas, definem a alteridade e a identidade subjetiva.

Entre *bios* e *praxis*, a vida humana interpreta-se a si própria, num processo mimético e figurativo. O conhecimento procede por ligações, num jogo laborioso entre transparência e opacidade, onde o traço do desenho e o traço da letra animam o mundo e iluminam a experiência.

Este texto, seguindo a inspiração de Richard Kearney (1984 e 2002) e Marie-José Mondzain (2007), detém-se na narrativa da Torre de Babel; na lenda egípcia narrada por Sócrates a Fedro (à luz do embaraço erótico provocado por Lísias); no nascimento do espectador registado nas grutas de Chauvet e nas *Meninas* pintadas por Paula Rego e escritas por Agustina Bessa-Luís (2001).

**Palavras-chave:** Desenho, Escrita, Histórias, Imagens, Ligações

**Abstract:** The creation of images and the creation of stories «humanize» man. Wandering through the contingencies of life, drawing and narrative open unexpected potentialities, defining alterity and subjective identity.

Between *bios* and *praxis*, human life interprets itself, in a mimetic and figurative process. Knowledge proceeds by establishing connections, in a laborious game between transparency and opacity, where the trace of drawing and the tracing of letters animate the world and illuminate experience.

This text, inspired by Richard Kearney (1984 and 2002) and Marie-José Mondzain (2007), focuses in the narrative of *The Tower of Babel*; in the Egyptian legend narrated by Socrates to Phaedrus (in the light of the erotic embarrassment caused by Lysias); in the birth of the spectator recorded in the Chauvet caves and in *As Meninas* painted by Paula Rego and written by Agustina Bessa-Luis (2001).

**Keywords:** Connections, Drawing, Images, Stories, Writing.

## Introdução

«Contar histórias é tão básico como comer – as histórias fazem a nossa condição *humana*» escreve Richard Kearney no início de *On stories* (2002, p. 3). O livro *Homo Spectator* (2007), de Marie-José Mondzain, segue com firmeza esse percurso básico.

Encenando uma ficção verosímil, Mondzain pretende abordar o espectador como um sujeito nascente, não adotando o olhar da paleontologia, mas preferindo a forma de um relato, de um relato de uma história feita pela mão do homem para compreender quem nos tornámos hoje. A paleontologia e a antropologia interrogam a significação ritual, religiosa e xamânica presentes e latentes nas

operações simbólicas das gravuras pré-históricas. A «*phantasia*» de Mondzain procura antes o cenário inaugural que instaurou o homem enquanto espectador numa relação de alteridade com o mundo. Marie-José Mondzain afirma que

O autor das imagens deixadas atrás de si para que delas pudéssemos recolher algo relativo à nossa própria definição é o primeiro espectador, isto é, o homem que entra na história que ele pode inscrever, narrar, partilhar. .... Há trinta e dois mil anos, uns homens hominizados designaram-se a si próprios a espécie encarregada da tarefa singular que lhes incumbia: *humanizar-se* (Mondzain, 2007, p. 17 e 32).

Contar histórias, diz Kearney (2002), citando Aristóteles e Hannah Arendt, oferece-nos um mundo partilhável, primeiro indício de uma comunidade. Na verdade, na passagem da natureza (*physis*) à história, o homem sempre precisou de mediações e de uma série de dispositivos: gestos, desenhos, palavras, histórias, imagens, utensílios, deuses, crenças, rituais, arte, técnica, conceitos. E também guerra e leis. E é a isso que chamamos História.

Nesse contexto, a história da construção da Torre de Babel, feita no *Livro do Genesis*, para além de encenar a origem mítica da diversidade das línguas e das culturas, é muito inspiradora para o entendimento de algumas características estruturantes da experiência humana, como decisões arcaicas que ainda hoje nos condicionam: movimento e viagem (extra-vagância, êx-odo, ex-ótico, ex-orbitar); habitar (marca, inscrição, traço, território, ligação, mapa, ficar, casa, partir); fazer (transformar, tecer, construir, destruir); usar (matéria, materiais, coisas, utensílios, instrumentos, objetos); nomear (identificar, chamar, apropriar); celebrar (vida, glória, morte, festa); distinguir (planos, mun-

dos, estatutos, separações, interrupções, relações). Mito de origem, de uma origem sem mácula a uma mácula fundadora: os homens olham para cima, para o alto, ambicionam chegar aos céus, desafiam os deuses, são punidos, soltam-se diferentes línguas, divergem as culturas, nasce a diversidade, instala-se a confusão. Tradução / *Lost in translation*. Dispersão, viagem, peregrinação, procura. Mas como a terra é finita, a dispersão dita novos encontros e alguns reencontros. História. Política. Guerra. Cosmopolitismo.

Kearney inspira-se em Sócrates para afirmar que só compreendemos a vida que vivemos através das histórias que contamos e que uma vida não contada não vale a pena ser vivida (Kearney, 2002, p. 14). Vida em termos individuais, a vida de cada um – que é sempre também uma vida e um tempo com outros, mesmo que seja marcada por ausências. Mas também vida em termos de experiência coletiva com ressonâncias e contingências individuais. Tensionalmente e singularmente.

Este nosso capítulo segue essa inspiração em três pontos, cada um deles condensado numa secção do presente texto, centrado no tema da imagem e no tema da escrita. Em modo narrativo e laboratorial.

## **1 – A escrita *pharmakon***

No diálogo *Fedro*, de Platão, a propósito de um discurso escrito com uma declaração de amor de Lísias para Sócrates, este, muito embaraçado, desenvolve com Fedro um diálogo sobre o tema, terminando com um mito egípcio: Thoth, o Deus inventor da escrita, apresenta ao soberano a escrita como um remédio para a memória, mas Amon ou Thamouz rejeita-a por ser antes um convite ao esquecimento. O tema da escrita aparece aqui como

*pharmakon*, remédio e veneno – o que está em jogo nessa aporia é uma avaliação da técnica, como recurso exterior ao logos, extensão material, afastada da verdade, prescindindo da presença do autor e impondo nessa exterioridade o diferimento entre o momento da produção e o momento da recepção. E Sócrates acrescenta ainda: «O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos, mas se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos.» (Platão, s/d, p. 128).

Neste diálogo, a oposição estabelece-se entre a oralidade e a escrita, mas esta, a escrita, assemelha-se à pintura. Ambas silenciosas e, por isso, mortas. Desvalorizadas. Thoth é, de resto, apresentado como o inventor não só do alfabeto egípcio, mas também dos números, do cálculo, da geometria e da astronomia, bem como do jogo das damas e dos dados. Atividades que associamos a inscrições diagramáticas (desde os caracteres gráficos da escrita às notações cartográficas) e que estudadas hoje à luz de uma teoria dos media e das tecnologias culturais representam ligações entre pensamento e intuição, entre *noiesis* e *aisthesis*. «Por meio deste *mundo gráfico intersticial*» (Krämer, 2009, s/p), os conceitos e as imagens, o perceptível e o inteligível constituem-se e intersejam-se.

Hoje, as imagens são reconhecidas como um objeto legítimo de pesquisa em epistemologia e em filosofia da ciência, e não apenas para ilustrar e popularizar o conhecimento. Podemos dizer que o mal-estar de Sócrates indiciava uma suspeita sobre as possibilidades exponenciais da *tekné* – que o desenvolvimento da ciência viria a confirmar e a explorar, resgatando a iconicidade e o sensorial como meios de acesso «ao invisível, ao abstrato, ao hipotético e ao imaginário» (*ibid.*).

Este tema reflete, assim, um binómio conceptual antigo: a diferenciação entre linguagem e pintura, discurso e imagem, dizer e

mostrar, representar e presentificar, arbitrariedade e semelhança, digital e analógico, como se fosse possível separar radicalmente as várias dimensões da experiência humana, e não só o verbal e o visual. Essa «pureza» não existe de facto no campo da arte, como não existe na ciência ou na filosofia.

Platão, citando-o de novo, desenvolve em *A República* a «analogia da linha dividida» («*simile of the divided line*», Krämer, 2009, s/p) para ordenar a estrutura ontológica do mundo – a imagem da linha que vai dividindo e separando secções e sub-secções por graus de cognoscibilidade. O desenho dessa linha é uma escrita do mundo platónico, no plano metafísico (das imagens das coisas às formas superiores) e no plano epistemológico (da imaginação ao entendimento). E é curioso pensar que esta filosofia logocêntrica por excelência, hostil para com as imagens, a mesma que se serve da escrita para separar a *episteme* da *tekné*, dá a ver esses dois mundos através de uma analogia, virtualmente através do desenho de linhas. Aliás, o conceito original de teoria remete justamente para «visão». «A capacidade para produzir imagens – e com isso a visualidade – constitui a essência da ontologia platónica» numa linguagem de formas originais e de graus de cópias (Krämer, 2009, s/p).

## 2 – *Homo Spectator*

O poder cognitivo da linha é muito inspirador para uma reflexão filosófica. E, numa perspectiva antropológica, andar, tecer, contar histórias, cantar, desenhar, escrever... procedem por linhas, traços, novelos de linhas e novelos de traços que transformam as superfícies num jogo de texturas tecidas e de textos escritos.

O grafismo emerge com o *sapiens* doseando intuição e entendimento. A linguagem das inscrições pré-históricas, dessa

«escrita» anterior à escrita (lembremos que a história se separa da pré-história precisamente pela aquisição da escrita), tem um efeito performativo de alteração do estado de coisas. Desenhar um mamífero, uma ave, folhas de árvores em rochas nos leitos dos rios, é já um ato de interiorização da exterioridade e simultaneamente de exteriorização da interioridade; são linhas que desenham mapas do e no território, assinalam roteiros e movimentos do grupo – mas são também iniciativa, gesto e marca progressiva de individuação, valor como assinatura de autor, hierarquização social, reconhecimento de cada um por si e pelos outros. O desenho de figuras produz uma ação que se revelará exterior ao próprio ato de desenhar, ao mesmo tempo que o desenho é um sistema de notação e codificação de um ato performativo: estratégias projetuais e representativas de uma ação ou transferência de ações, uma vez que a performatividade do desenho faz espelho entre um acto-imagem e uma imagem-ato. É nos aspetos semióticos da figura desenhada que se pode aceder à dimensão somática do gesto de inscrição – inscrever na pedra, transformando objetos em movimento e a três dimensões num traço estático a duas dimensões, exige um investimento pesado, vigoroso da trilogia cérebro-olhos-mão e o uso de um qualquer utensílio tornado técnico. Simultaneamente, um gesto concreto e abstratizante.

Neste tema, o filme *A Gruta dos Sonhos Perdidos* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010), do realizador alemão Werner Herzog, sobre as Grutas Chauvet, é um documento notável. Durante mais de 20 000 anos, as Grutas Chauvet estiveram completamente seladas por uma enorme pedra, escondendo o seu interior incrustado a cristal, do tamanho de um campo de futebol e recheado com os restos de gigantescos mamíferos da Idade do Gelo. Em 1994, um grupo de cientistas espeleólogos descobriu as grutas e encontrou centenas de desenhos e pinturas cristalinas, espetacu-

lares obras de arte datando de há mais de 30 000 anos – quase o dobro de outra qualquer descoberta do género – uma era onde os Neanderthal ainda habitavam a Terra, e ursos das cavernas, mamutes e leões da Idade do Gelo eram a população dominante da Europa. Desde então, poucas pessoas tinham tido acesso às Grutas Chauvet, e o verdadeiro significado do seu conteúdo permaneceu desconhecido – até que Werner Herzog conseguiu autorização para lá fazer um filme, depois de Pierre Lévy ter realizado um primeiro documentário (*Dans le silence de la grotte Chauvet*, 1999-2003). Filmando em 3D, Herzog capta a beleza de um lugar inspirador e secreto, ao mesmo tempo que divaga, no seu inimitável estilo, sobre os seus habitantes originais e o nascimento da arte. Entre linhas e contornos, nascera ali uma arte da luz, da figura, do movimento e do tempo, uma arte e uma escrita como pré-história do cinema.

Marie-José Mondzain, filósofa francesa contemporânea, pensa o uso político das imagens, narrando a história do «sujeito que vê» e dos «gestos que fizeram nascer juntos o homem e a imagem» (2007, p. 29). Em *Homo Spectator*, escreve:

Vou entregar-me a um exercício de filosofia elementar: dizer aquilo que o homem da gruta de Chauvet ... dá a ver a si próprio em primeira instância e à humanidade inteira que lhe sucede, e isto, não para interpretar o significado de objetos, mas para receber o sentido de um gesto «que nos diz alguma coisa porque diz coisas sobre nós» (Mondzain, 2007, p. 31).

Tarefa singular, de facto: «humanizar-se», desviar o corpo e os gestos da pura sobrevivência e conservação para olhar a vida e para a pensar. Criador de signos e de uma temporalidade nova, inventando um espaço de tempo intermitente entre o nascimento



e a morte, este sujeito imagético dá à luz e à sombra um sujeito espectador. Como que «ecranizando» as paredes da gruta e «ecranizando» uma experiência doravante duplamente simbólica: do desenho à palavra, em operações simbólicas de leitura e inscrição, de memória e de animação do mundo. Todo este jogo simbólico (aliás, qualquer jogo simbólico) separa e liga, ata e desata, criando um cenário tensional de uma alteridade arrancada à indiferenciação primitiva. Mondzain inventa uma «*phantasia*» (inspirada parcialmente em Leroi-Gourhan): narra um novo nascimento do homem, como causa de si próprio, de se trazer ao mundo e de aí se manter, através de um comércio de signos, numa luz que não é já a do sol, mas a de «uma tocha que se acendeu com as suas próprias mãos, diante de um muro na noite cuja claridade foi produzida por ele» (Mondzain, 2007, p. 37).

Na gruta, a distância é medida pelo braço que se estende e afasta do muro e os olhos veem apenas o que pode ser tocado pela mão. Fora da gruta, há um horizonte que escapa ao alcance da mão e cuja inacessibilidade convoca o desejo de conquista e domínio. Dentro da gruta, porém, impõe-se um corpo-a-corpo, entre o corpo do homem e o corpo da parede, mas este, o da parede, mantém-se fixo diante do homem e só da mão do homem pode nascer uma figura nova. «O gesto dentro da gruta cria o homem à imagem da sua própria mão. É o autorretrato de um sujeito que só conhece de si e do mundo a marca que as suas mãos aí irão deixar» (Mondzain, 2007, p. 41).

No escuro iluminado, este homem fabrica um novo horizonte e faz-se nascer como espectador de uma alteridade que, sendo a sua própria alteridade, advém afinal de uma imagem feita pelas suas próprias mãos (contrariamente à imagem de Narciso, aparecida naturalmente na água). Mondzain narra esta «*phantasia*» olhando as gravuras de Chauvet e vendo aí o nascimento de uma nova relação constituinte com o mundo.

### 3 – *As Meninas*

Continuemos a falar de escrita e de imagem. De literatura e de pintura. A propósito do belíssimo, soberbo livro *As Meninas* de Paula Rego e Agustina Bessa-Luís (2001). Quase a abrir o livro, escreve a escritora:

O que mais me impressiona é o desenho. Os limites são traçados como fronteiras no espaço, e acho isso muito difícil. São raros os pintores que o conseguem fazer. A tradição inglesa trata o desenho como uma disciplina, um tratado de boa educação. Não se deve ultrapassar uma certa medida, não se pode ganhar espaço no papel, porque isso seria *shocking*. ... O desenho de Paula é uma escrita. Paciente, determinada, barroca e condescendente ao mesmo tempo. É uma escrita que se aprende na solidão. ... Onde nasce a arte? Que caminhos percorreu até chegar a essa hábil construção sobre os abismos do nada, colhendo de passagem as formas, as variações, as presenças? Já estava pronta e acabada nas grutas de Lascaux e nas abóbadas de Altamira. Não era uma tribo quem pintou aqueles bisontes e gazelas. Era alguém dotado, que se escondia no negror da caverna para pintar, levando com ele uma lâmpada de óleo e sujando os dedos de fuligem e de sangue para desenhar o que vira num relance, quase só um vislumbrar agudo da realidade. A realidade era a sua obra e não o que acontecia à luz da manhã, quando as feras voltam da caçada indo beber aos lagos e deixando na areia remota a marca da garra vermelha, pesada e ainda fumegante de morte (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p).

Haverá enunciado mais subtilmente performativo do que marcar no mundo a presença do autor da marca? No filme de Herzog, vemos uma mão que se repete ao longo da gruta, percebe-se que é sempre a mesma mão porque vemos a marca de um mesmo dedo que se repete. Iterativo como uma assinatura.

Sobre o livro *As Meninas*: Primeiro, mencione-se o objeto. O objeto-livro. «Com capa cartonada, miolo em papel PopSet, 170 gr. e composto com caracteres Variex Regular para os títulos e Modern MT Wide para o texto». (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p).

Deste livro fizeram-se dois mil e seiscentos exemplares. Dois mil e cem vão numerados em algarismos árabes. Os restantes estão fora do mercado e constituem edição «Exclusiva da SIC». Todos os exemplares vão rubricados pelas autoras. (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p).

A capa cartonada é revestida a tecido-gaze. Verde, áspero, sendo o interior forrado com repetições do rosto da menina que em *A Prova* (1990) experimenta o vestido de baile, de seda azul e balão em pregas e do rosto de Amélia – a mesma Amélia do *Crime do Padre Amaro* (1997-1998), que Paula Rego trabalhara em *O Embaixador de Jesus* (1987) – que reaparece no quadro *O Anjo* (1988), «empunhando um gládio, verdadeiramente a figura castradora e redentora ao mesmo tempo, pronta a hostilizar e a perdoar, como explica a esponja na mão esquerda» (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p). Estes dois rostos multiplicam-se, sobrepondo festa e luto, claro e escuro, culpa e perdão.

Esta capa é uma crosta que protege o miolo das folhas com as pinturas de Paula Rego e o texto de Agustina Bessa-Luís, cosido em pontos largos e firmes, num amarelado baço, antigo, chamando a memória da infância, levando para casas com sótãos, cozinhas grandes, quintais com galinheiros, rodopio de mães, tias, primas

e criadas, cães e galinhas, roupas e fitas, sapatos, brincadeiras, zangas, amuos, olhares...

A domesticidade, a servidão, o tédio, os segredos em murmúrio, as culpas e as desculpas recomeçando sempre, as sombras nos quartos, os lugares de chegada para ficar e às vezes de chegada para partir. As meninas-mulheres e as meninas-crianças com gestos repetidos, que umas ensinam e as outras aprendem, com manhas, com medos, com mistérios, com esperas.

Em segundo lugar, este objeto-livro parece-se então com a escrita e com os desenhos que nele se imprimiram. «O desenho de Paula é uma escrita. O desenho é uma pronúncia, como a da fala. Tudo aparece no desenho da escrita» (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p), escreve Agustina. Neste livro, lentamente desdobram-se as pregas da vida de menina, das meninas, e as duas, Paula e Agustina, estão lá. Num mundo perverso e encantado, onde as meninas se espreguiçam, sonham, sentem vertigens e cometem maldades, são puras e são cruéis, batem o pé e choram, ouvem falar de pecado e assustam-se. «A obra de Paula é autobiográfica, mas é sobretudo assustadora. Ela é assustadora.» (Rego e Bessa-Luís, s/p). O desenho escreve os sustos com pronúncia de medo, o desenho domestica os riscos tal como as meninas domam o cão, mas eles, os riscos, continuam a existir. É preciso saber as coisas proibidas, é preciso conspirar, é preciso ser perigoso. As meninas são profundamente perigosas.

Em terceiro lugar, que é primeiro e é segundo, concentremo-nos nas meninas. («Não se sabe se alguma vez Paula Rego teve qualquer preferência subjetiva ao ver o quadro de Velázquez *As Meninas*.» (Rego e Bessa-Luís, 2001,s/p)). Elas, as de Paula Rego, pronunciam a tradição, mas com ganas de a exterminar, são corajosas mas não temem ser cobardes, acarinhos o cão mas infligem-lhe torturas, servem e castigam, vão pé-ante-pé e desatam a chorar.

Mas, sobretudo, as meninas têm rostos marcados, olhos imensos, feições fortes, têm pés de homem, grandes e torneados, têm mãos longas, robustas e decididas. Rostos, pés e mãos excessivos, exuberantes. A doçura não lhes vem das formas, mas da desordem em que vivem, da domesticidade que as envolve e do descampado que pisam. Há nas meninas submissão misturada de autoridade, elas estão presas nos limites da casa mas são vigorosas no que fazem. Elas dão ao medo uma face de animação e põem cor de provocação na incerteza dos dias.

Agustina diz que são atrevidas as reflexões que faz sobre Paula Rego, mas que não valeria a pena escrever de outro modo. Mas o autobiográfico é aqui universal, o feminino é aqui também masculino, a infância é aqui também idade madura. A beleza de *As Meninas* está num infinito que excede qualquer dito sobre elas, e que pede um folhear de novo, para as salvar e para as perder. Porque a salvação aqui será sempre perda.

Em Paula Rego e Agustina Bessa-Luís, o desenho e a escrita constituem poéticas ou construções do eu. A questão da autobiografia pode ser pensada na alternativa entre fidelidade e ilusão retrospectiva. Mas, em qualquer caso, há sempre um movimento, linhas e contornos.

## **Ideias finais**

Cada vida humana é sempre uma história implícita, marcada pela finitude de um princípio e de um fim da história, defende Kearney (2002, p. 129), inspirando-se no modelo narrativo da *Poética* de Aristóteles. A narrativa pontua e encadeia a existência temporal – da *bios* à *praxis*, a vida humana tende a interpretar-se a si própria, re-criando-se, num processo de invenção que simultaneamente descobre e cria «o que já é à luz do que ainda não é

(potencialmente)» (Kearney, 2002, p. 132). Entre a contingência da vida vivida e as histórias contadas introduz-se um intervalo de extrapolações e potencialidades, num laborioso processo de *mimesis* ou de «figuração».

Em *Poétique du Possible. Phénoménologie Herméneutique de la Figuration* (1984), livro dedicado a Paul Ricœur, Kearney elaborara uma conceção de «criatividade» não reduzida à «imaginação», mas que se desenvolve em todos os nossos atos intencionais (percebentes, significantes, práticos). Esse conceito é designado por «figuração» e deve situar-se fora dos dualismos tradicionais do «ser e não-ser», da «presença e ausência», do «real e imaginário», com vista à construção de uma «hermenêutica do possível». Essa hermenêutica teria dois sentidos: «o possível como desvelamento do horizonte finito do nosso mundo vivido – do que é» e «o possível como horizonte transcendente do mundo futuro – do que deve ser» (Kearney, 1984, p. 11). Ontologia e ética que se poderiam reencontrar, como tarefa final desse estudo de Kearney, numa relação poética.

Neste quadro de questões, retenha-se o termo «figuração» para mostrar que a criatividade do homem se exprime em todos os domínios. Recorrendo a um método fenomenológico, tentando evitar os preconceitos metafísicos onto-teológicos que fundamentariam os dualismos referidos e obscureceriam tanto a noção de criatividade quanto dificultariam a descrição da experiência, Kearney defende a tese de que a existência humana é sempre figuração, é sempre transcendência ex-tática, pela ultrapassagem temporal do que é dado atualmente com vista a um horizonte possível. Figuramos o nosso mundo como isto ou aquilo: «vemos-como», «significamos-como», «imaginamos-como». O sentido fundamental (se é que existe) nunca é presente, mas possível, permanece como uma possibilidade ausente. Deixe-se aqui em suspenso a leitura heideggeriana deste reenvio para

um sentido ausente – fundamental, para Heidegger, a todos os horizontes possíveis no mundo, como sentido último da morte que totaliza toda a existência e realiza um círculo hermenêutico, em que a estrutura «como se» (*als*) é antes de mais uma estrutura «pré» (*vor*), ou seja, qualquer figuração «como-se» é sempre «pré-figuração» (*als-vor*) temporalizante do seu sentido possível. Importa sim, aqui, perceber que os atos figurativos primários – nas três modalidades da percepção, da imagem e da significação – encadeiam sempre figurações e configurações, um jogo entre interpretantes, uma «semiose ilimitada», como ensinou Peirce. Este processo metafórico e metonímico decorre também da dimensão relacional da linguagem que se exprime na transfiguração do mesmo em alteridade possível. Olhar é ver para além do que se vê, porque a atividade de identificação e reconhecimento faz apelo a categorias anteriores e projeta-se em nomes e expressões diferentes; parecendo repetir é, de facto, de diferenciação que se trata. Imaginar é construir imagens mais do que copiar modelos, sendo que toda a cópia é produção de um outro de si. Significar é desdobrar o verbo «ser» em «ser e não ser», porque a afirmação metafórica «ser como» predica tensionalmente, faz «ser» e «não ser» ao mesmo tempo. O termo figuração presente no modelo hermenêutico «como se» permite entender diferentes modalidades de representação – de discursos de ficção e de discursos sobre a realidade – sem o inconveniente de confundir planos que, de facto, se distinguem. Por exemplo, «a lei da gravidade» teorizada pelos físicos não está no mesmo plano que «um conto de fadas», nem as personagens da história social e política representam ficções idênticas às representadas pelos contos populares ou pelos romances literários.

O carácter figurativo do conhecimento decorre do carácter figurativo da linguagem. Transparência e opacidade, velando e desvelando, a linguagem nunca é literal mas sempre figuração.