

A Representação do Representado

Pedro Janeiro
Arquitecto Assistente da F.A.U.T.L.
pajaneiro@fa.utl.pt

Resumo

O texto que se apresenta pretende fazer uma aproximação à noção de *referente* na leitura das *imagens figurativas* e *não-figurativas*. Abordando a imaginação como a capacidade de produzir imagens que, de um certo ponto de vista, se substituem ao objecto imaginado, entender-se-á, conseqüentemente, a imagem na sua dupla valência de, por um lado, ser um esforço de racionalização da ideia (que aparece ao espírito quase sempre vaga e com contorno pouco definido), e, por outro - ou em simultâneo -, ao ser grafada numa superfície física, se oferecer à percepção como um objecto-simulação da realidade, res, "coisa". Se qualquer imagem faz, inevitavelmente, referência a qualquer "coisa", na medida em que "essa-coisa" pode ser simulada por intermédio de uma imagem, e se, sabêmo-lo, "essa-mesma-coisa" pode ser lida por vários sujeitos de modos diversos (tantos quantos os sujeitos que a lerem), então, uma aproximação a noção de *referente* será, mais do que pertinente, obrigatória.

Assim, a imagem, de uma maneira geral, quer figurativa quer não-figurativa, pode - senão mesmo deve - ser estudada dentro de uma, digamos, epistemologia da representação. É isso que tentaremos fazer neste texto.

Palavras-chave: imagem, representação, referente, semelhança, iconicidade, analogia.

A Noção de Referente na Leitura das Imagens Figurativas e Não-Figurativas

Quando desenhamos, ou provocamos uma qualquer imagem, estamos a representar. Representar, portanto - e deste ponto de vista -, é poder substituir, substituir o *objecto representado* por uma sua *representação*.

Porém, por um lado, podemos reconhecer o *objecto representado* na *representação* sabendo-os *objectos* diferentes - e isto parece ser indiscutível; por outro lado, coloca-se-nos a dúvida: somente reconheceremos o *objecto representado* na *representação* se tivermos um conhecimento prévio desse *objecto* (enquanto actividade da memória) que nos permita ajuizar tendo como critério o da semelhança?

A percepção conduz este processo, a percepção "no limite, pode ser vista como um facto de comunicação, como um processo que só se gera quando, com base em aprendizagem, conferiu significado a determinados estímulos e não

1 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, pp. 101 e 102. Sobre a natureza transaccional da percepção, ver AAVV, *La Psicologia Transazionale*, Milão, Bompiani, 1967; AAVV, *La Preceptione*, P.U.F., 1955; Piaget, J. *Les Mécanismes Perceptifs*, P.U.F., 1961; Umberto Eco, *Modeli e Stutures in "Il Verri"*, 20.

2 "O que significa dizer que o retrato da Rainha Isabel II da Inglaterra, pintado por Annigoni, tem as mesmas propriedades da Rainha Isabel II? O bom senso responde: porque tem a mesma forma dos olhos, do nariz, da boca, o mesmo colorido, o mesmo tom dos cabelos, a mesma estatura, ...Mas o que quer dizer 'a mesma forma do nariz?' O nariz tem três dimensões, ao passo que a imagem do nariz tem duas. Visto de perto, o nariz tem poros e protuberâncias minúsculas, de modo que a superfície não é lisa, mas desigual, diferentemente do nariz do retrato. Finalmente o nariz tem na base dois furos, as narinas, ao passo que o nariz do retrato tem na base duas manchas negras que não perfuram nada." Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 100.

3 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 102.

4 Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 43.

5 Maurice MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 44.

6 Parece evidente que qualidades como o peso, a massa, a textura ou o odor, apenas apareçam de forma intuitiva, enquanto evocação qualitativa.

7 Esta é uma das conclusões que podemos tirar de Fréart da Chambery (1662) quando diz: "Todas as vezes que o pintor afirma imitar as coisas como as vê, está a errar. Representá-las-á segundo a sua defeituosa imaginação e realizará um mau quadro. Antes de empunhar o lápis ou o pincel, ele deve ajustar os seus olhos ao raciocínio segundo os princípios da arte que ensina como ver as coisas, não só como se vêem, mas também como devem ser representadas. Porque às vezes seria um grave erro pintar exactamente como os olhos vêem por mais paradoxal que isso possa parecer." Fréart da CHAMBERY (1662), cit. por Manfredo MASSIRONI, *Ver Pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 20.

8 "Ainda uma vez, o critério de similaridade se baseia em REGRAS precisas que tornam pertinentes certos aspectos, relegando outros à irrelevância. Porém, uma vez que a regra foi aceita, julga-se certa uma motivação que ligue entre si dois lados equivalentes, já que sua

a outros.¹¹ De facto, os signos icónicos que compõem a representação não possuem as mesmas propriedades, características ou atributos do representado², “mas reproduzem algumas das condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais e seleccionando os estímulos que - eliminando os estímulos restantes - podem permitir-me construir uma estrutura perceptiva que possua - com base nos códigos da experiência adquirida - o mesmo ‘significado’ da experiência real denotada pelo signo icónico”³, dirá Eco.

Esta reprodução de algumas das condições perceptivas age na construção da imagem e estabelece o clima para a descodificação do signo icónico que a constrói. Uma conclusão provisória: somente reconhecemos o *representado na representação* porque temos um conhecimento prévio, enquanto actividade da memória. Mas, de modo diverso de Eco, Merleau-Ponty - reconhecendo o “papel das recordações na percepção”⁴ -, esclarece: “É que, para vir completar a percepção, as recordações precisam ser tornadas possíveis pela fisionomia dos dados. Antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores. Assim, o apelo às recordações pressupõe aquilo que ele deveria explicar: a colocação em forma dos dados, a imposição de um sentido ao caos sensível. No momento em que a evocação das recordações é tornada possível, ela se torna supérflua, já que o trabalho que se espera dela já está feito.”⁵ Então, daqui concluímos reformulando: o conhecimento prévio, as *experiências anteriores*, da coisa não contribuem para o reconhecimento da evocação da coisa, uma vez que quem impele para a recordação é a evocação, que pela conjugação ou organização dos seus dados, faz suscitar a recordação da coisa que pretende substituir.

O que sucede é uma *transferência* baseada na evocação do fenómeno, ou apropriação de algumas das suas qualidades⁶ susceptíveis de serem transferidas, mediante a experiência (perceptiva) que fazemos dele.⁷

A representação baseada na iconicidade será o resultado de uma multiplicidade de escolhas, de selecção e eliminação de estímulos. A procura da semelhança é baseada em regras, e a essa escolha - na procura da semelhança -, torna pertinente a menção a determinadas qualidades do fenómeno (e condições da experiência perceptiva implícitas à noção de fenómeno), como também pode, ou mesmo deve, excluir outras.⁸

Segundo a Linguística, a representação funda-se num processo que estabelece uma relação entre o fenómeno e a imagem construída. Inventou-se assim a linguagem que permitiu associar, convencionando de modo aparentemente arbitrário, a imagem representada mentalmente a um suporte fónico⁹ - “monemas”¹⁰. “Várias correntes da Linguística contemporânea reconhecem uma dupla articulação da língua. Na língua, articulam-se entre si unidades de *primeira articulação*, unidades essas dotadas de significado (a linguística europeia chama-as “monemas” e a

semelhança não está baseada numa relação puramente arbitrária; mas, para tornar a motivação aceitável, era necessária uma regra.” Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 173.

9 “Quando a reflexão semiológica concerne à imagem, é forçosamente levada, num primeiro momento, a acentuar o que distingue de modo mais manifesto esta imagem dos outros tipos de objecto significantes, e em particular da sequência de palavras (ou morfemas): seu estatuto “analogico” - sua “iconicidade”, como diriam os semióticos americanos - , sua semelhança perceptiva global com o objecto representado. A imagem de um gato parece com um gato, enquanto o segmento fónico (ou segmento escrito “gato”) com ele não se parece” Christian METZ, *Além da Analogia, a Imagem*, in *A Análise das Imagens*, AAVV, Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1973, p. 7.

10 “Sabemos que na língua existem elementos de primeira articulação, dotados de significado (os monemas), que se combinam entre si para formarem sintagmas; e que esses elementos de primeira articulação são analisáveis, ulteriormente, em elementos de segunda articulação que os compõem. Estes são os fonemas, mais limitados que os monemas. De fato, numa língua entra em jogo um número infinito (ou melhor, indefinido) de monemas, ao passo que os fonemas que os compõem são em número limitado.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 122.

11 Tais unidades combinam-se entre si e formam unidades mais vastas chamadas ‘sintagmas’. Mas as unidades de primeira articulação, que podem ser numerosíssimas no interior de uma língua, como o demonstram os dicionários, constroem-se combinando entre si unidades de segunda articulação, os fonemas, dotados de valor diferencial uns em relação aos outros, mas desprovidos de significado. Tanto que um número reduzido de fonemas (algumas poucas dezenas em cada língua) podem-se formar inúmeros monemas; e não passam de todo de pouco mais que quarenta os fonemas que presidem à segunda articulação de toda a língua conhecida.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 32 e 33.

12 “A imagem de um gato parece com um gato, enquanto que o segmento fónico /as/ (ou o segmento escrito ‘gato’) com ele não se parece.” Christian METZ, op. cit., p. 7.

13 Os *ponham-em-código*.

14 *Monemas*, segundo Umberto Eco, em *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 32.

- 15 Christian METZ, *op. cit.*, p.7.
- 16 Claude LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit*, Plon, Dijon, 1985.
- 17 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 123.
- 18 «En effect, la poésie opère tout à la fois sur la signification intellectuelle des mots et des constructions syntactique, et sur des propriétés esthétiques, termes en puissance d'un autre système qui renforce, modifie ou contredit cette signification. C'est la même chose en peinture, où les oppositions de formes et de couleurs sont accueillies comme traits distinctifs relevant simultanément de deux système: celui des significations intellectuelles, hérité de l'expérience commune, résultant du découpage et de l'organisation de l'expérience sensible en objets; et celui des valeurs plastique, qui ne devient significatif qu'à la condition de moduler l'autre en s'intégrant à lui. Deux mécanismes articulés s'engrènent, et entraînent un troisième où se composent leurs propriétés.» Claude LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, pp. 28 e 29.
- 19 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 123.
- 20 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 102.
- 21 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 33.
- 22 «Entretanto permanece verdadeiro que a maior parte das imagens, consideradas em geral, 'parecem' com o que representam; e o caso das artes visuais 'não-figurativas' não constituem de modo algum – ao menos a este nível do problema – a objecção que aí se poderia ver: pois o quadro abstracto ou o 'plano' do cinema puro, como as outras imagens, parece com qualquer coisa (silhueta esboçada, contorno sugerido, forma geométrica, etc.); é o estatuto desta 'qualquer coisa', e não o fato da semelhança, que distingue a imagem não figurativa daquela em que o representado é reconhecido como um objecto usual.» Christian METZ, *op. cit.*, p. 8.
- 23 «On comprend alors pourquoi la peinture abstraite, et plus généralement toutes les écoles qui se proclament 'non figuratives', perdent le pouvoir de signifier: elles renoncent au premier niveau d'articulation et prétendent se contenter du second pour subsister.» Claude LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 29.
- 24 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 123 e 124.
- 25 «O problema do realismo sempre se pôs de modo perturbador aos artistas – e nunca eles o resolveram com a ajuda das cegas convicções do público. O real nunca foi para

linguística norte-americana, “morfemas”) e identificáveis, embora nem sempre, com a palavra, *tout court*.¹¹

Claro está que, no caso da língua, parece não existir aparente semelhança entre monema e imagem mental suscitada por esse monema enquanto estímulo, da mesma maneira que não parece existir semelhança entre imagem mental e monema quando este é convidado a aparecer pela força dessa imagem mental¹². Em todo o caso, a codificação, no caso da língua, passa pela possibilidade de esta ter surgido pela tentativa de repetição de sons previamente existentes no mundo natural que associados a determinados significados ou conceitos, foram definindo, culturalmente, os objectos. E, do mesmo modo que os caracteres chineses, partiram de uma representação gráfica semelhante ao que substituíam, e que ao longo do tempo, provavelmente pelos erros da manualidade, se viu diluída essa semelhança entre representação e representado (entre significante e aquilo que era significado), conservando ainda o desenho de alguns deles uma correspondência icónica entre representação e coisa representada, da mesma maneira, pomos como hipótese, o surgimento da língua, que mesmo longe, em tempo, dessas primordiais representações, alguns monemas possam ainda conservar traços que, de algum modo, os *ponham-em-relação*¹³, pela sua sonoridade, com os objectos que pretendem substituir, definindo-os. Em relação aos conteúdos (significados) que esses caracteres e esses monemas encerram nos seus suportes, de um lado gráficos e de outro fónicos, convém explicitar que são susceptíveis de actualização, conforme o uso que as sociedades humanas lhes deram ao longo do tempo, e conforme a evolução própria desses conteúdos que por serem unidades culturais sofrem uma actualização obrigatória.

Acerca da importância da iconicidade na construção da imagem, Christian Metz esclarece: “Quando a reflexão semiológica concerne à imagem, é forçosamente levada, num primeiro momento, a acentuar o que distingue de modo mais manifesto esta imagem dos outros tipos de objectos significantes, e em particular da sequência das palavras (ou morfemas¹⁴): seu estatuto ‘analógico’/‘iconicidade’, como diriam os semióticos americanos -, sua semelhança perceptiva global com o objecto representado.”¹⁵

Como vimos, reconhece-se a existência, na língua, de uma primeira articulação e de uma segunda articulação. A primeira articulação tem que ver com os monemas e a segunda com os fonemas. Por outro lado, e tendo como mote uma teoria da obra de arte visual apresentada por Claude Lévi-Strauss em *Le Cru et le Cuit*¹⁶ - onde se apresenta “uma noção de arte como signo icónico que já elaborara na *Pensée Sauvage* [também de Claude Lévi-Strauss], falando de arte como ‘modelo reduzido’ da realidade.”¹⁷ -, Eco, considera a representação da realidade, pela arte, mais particularmente a pintura, semelhante à representação efectuada pela língua verbal - muito nomeadamente a poesia¹⁸ -, que “articula unidades de primeiro nível [primeira articulação] providas de significado e podendo ser

aproximadas aos monemas (e aqui Lévi-Strauss alude claramente às imagens reconhecíveis, e portanto aos signos icónicos); e ao segundo nível [segunda articulação], temos equivalentes dos fonemas - as formas e as cores: unidades diferenciais desprovidas de significado autónomo."¹⁹

Assim, poderemos estabelecer a diferença entre: 1) as imagens que se assemelham com o que representam, e portanto *figurativas* nesse aspecto, na medida em que fazem recurso a uma dupla articulação (por um lado, e como teremos oportunidade de verificar mais adiante, uma primeira articulação, realizada pela reprodução de "algumas das condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais e seleccionando os estímulos que - eliminando os estímulos restantes - podem permitir construir uma estrutura perceptiva que possua [...] o mesmo 'significado' da experiência real denotada pelo signo icónico"²⁰, mediante traços pertinentes caracterizadores do conteúdo de elementos dotados de significado, e por outro, numa segunda articulação, fazendo uso de elementos desprovidos de significado "dotados de valor diferencial uns em relação aos outros, mas desprovidos de significado"²¹); e 2), as imagens "não-figurativas"²², que, renunciando ao primeiro patamar da articulação²³, "pretendem contentar-se com o segundo para subsistirem'. Caem na mesma armadilha da música atonal, perdem todo o poder de comunicação e resvalam para 'a heresia do século': a pretensão de 'quererem construir um sistema de signos sobre um único nível de articulação'."²⁴

Mas, se aquilo a que se chama *não figurativo*, fosse explicável por via das analogias que se estabelece com as línguas naturais, toda a questão que está na base deste paradoxo - da irreducibilidade do modelo de construção das expressões ao modelo linguístico - não faria sentido. Diz-se *não figurativo* em relação a quê?

Eventualmente à lógica do realismo, tal como nós o conceptualizamos. Mas esta lógica tem-se alterado ao longo do tempo, exactamente por que são os artistas quem a obriga a alterar-se - se assim não fosse, se esta lógica não fosse alterável, nem faria sentido falar de arte ou de artistas.²⁵ Por isso, ou o modelo linguístico se constitui de modo circunstancial - e nada vale, por esse mesmo motivo -, ou as expressões obedecem a outros modelos e não possuímos qualquer legitimidade para generalizar esse modelo particular.

As imagens não-figurativas remetem para uma representação que tem semelhança com *qualquer coisa*, e o facto de serem denominadas por não-figurativas não quer dizer que não exista uma evocação directa do fenómeno a que se referem, por ser, ou não, perceptível a semelhança entre este e a imagem que é a sua reconstituição²⁶. Não reconhecer a semelhança não implica directamente a inexistência dessa semelhança, mas o desconhecimento dos critérios que permitiram transferir os códigos do reconhecimento, pela semelhança, baseados na reprodução das condições da percepção, ou da decifração, para a construção da imagem, e sua consequente decifração.

eles mais do que um ponto de partida, não de chegada. É base de experiência e de referência; o alicerce sobre o qual edificarão a obra; por vezes, mesmo, o trampolim onde saltarão para cair noutra lugar, acaso bem longe, tão longe que esquecerão a origem do impulso. As sensações que a vista busca já não servirão então de modelo, mas de um repertório de formas coloridas que o pintor utiliza a seu bel-prazer. Será este o caminho da arte abstracta." René HUYGHE, *Diálogo com o Visível*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994, p. 138.

26 "Nossa percepção chega a objectos, e o objecto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter." Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 103.

27 Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 475.

28 "Em particular, existe um objecto cultural que vai desempenhar um papel fundamental na percepção de outrem: é a linguagem. Na experiência do diálogo, constitui-se um terreno comum entre outrem e mim, meu pensamento e o seu formam um só tecido, meus ditos e aqueles do interlocutor são reclamados pelo estado da discussão, eles se inserem em uma operação comum da qual nenhum de nós é o criador. Existe ali um ser a dois, e agora outrem não é mais para mim um simples comportamento em meu campo transcendental, aliás nem eu no seu, nós somos, um para o outro, colaboradores em uma reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo." Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, pp. 474 e 475.

29 "O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projecto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projecta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece 'subjectivo', já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito." Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 576.

30 Dizemos que a arte é uma actividade humana triunfal, ou apoteótica, porque é das actividades humanas aquela que, do nosso ponto de vista, mais se mostra como sendo a constituição de um mundo subjectivo, um mundo único.

31 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 123.

32 O que compromete todas as análises realizadas ao signo icónico sempre que fundadas na existência do referente. "En résumé, l'émission de signes iconiques peut se définir

comme la production, sur le canal visuel, de simulacres du référent, grâce à des transformations appliquées de telle manière que leur résultat soit conforme au modèle proposé par le type correspondant au référent (cotype). Les réactions de signes iconiques, quant à elle, émettent un stimulus visuel comme procédant d'un référent qui lui correspond moyennant des transformations adéquates: tous deux peuvent être dits correspondants, parce qu'ils sont conformes à un type qui rend compte de l'organisation de leur caractéristiques spatiales.» Francis EDELINÉ, Jean-Marie KLINGENBERG, Philippe MINGUET, Groupes, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 141.

33 «O Id é, na perspectiva Freudiana, uma instância totalmente inconsciente. Retomando as excelentes sínteses de Laplanche e Pontalis: "O Id constitui o pólo pulsional da personalidade, os seus conteúdos, expressão psíquica das pulsões [referem-se os autores às pulsões Eros e Thanatos] são inconscientes, em parte hereditários e inatos, em parte realizados e adquiridos."

O Id é o Eu desconhecido, porque totalmente inconsciente, que existe em todos nós, em cada um de nós. Freud: "Um indivíduo es [...] um Ego psíquico desconhecido e inconsciente [...] [...] o inconsciente guia-se exclusivamente pelo Princípio Prazer-Desprazer, regido pela pulsão sexual e pela Pulsão de Vida, que se opõem à Pulsão de Morte.

Freud considerou o Id como o reservatório de toda a energia psíquica, razão que o leva a entrar em conflito com o Ego e o Super-Ego. O primeiro, porque na sua parte inferior se mistura com o Id, o segundo, porque, na qualidade de censor da Totalidade, mergulha francamente nele.

O Id é, que nos seja permitido insistir, o único Eu totalmente Inconsciente. [...] O Id que, como o pronome indica é neutro, caracteriza-se pela ausência de um sujeito coerente. Ou, como de Freud, ele é "O Cois". Ou, em nossa opinião, ele é a Verdade Total de cada um de nós, caracterizado, isto sim, pela aparente incoerência do Sujeito, caótico mas AUTÊNTICO [Sublinhado da autora] label de SANTA RITA, Arquitectura, uma Convergência de Compromissos (Dissertação de Doutoramento), FA, UFL, 1990, pp. 72-74.

34 "Fala-se como se a constância da forma ou da grandeza fosse uma constância real, como se ali houvesse, além da imagem física do objecto na retina, a "imagem psíquica" do mesmo objecto que permaneceria relativamente constante enquanto a perspectiva varia. Na realidade, a "imagem psíquica" deste cinzeiro não é nem maior nem menor do que a imagem física do mesmo objecto em minha retina: não existe imagem psíquica que, como uma coisa, se possa comparar com a imagem física, que em relação a ela tenha

Por outro lado, o não reconhecimento da imagem - que faz com que a consideremos como não-figurativa -, pode acontecer como consequência do desconhecimento do fenómeno, ou outro modo de o sentir, que essa imagem convoca ou de uma reprodução das condições de uma percepção que se afasta do comum, que se afasta de um mundo comum. Mas, isto - assim, sem mais explicações -, seria considerar a existência de um realismo comum e outros incomuns, implicando - como consequência - que há uma e uma só maneira de ver as coisas objectivamente, o que não é verdade.

Esclareçamos: aquilo que parece existir, de facto, é um esforço pela instauração de um Logos - um princípio ordenador pelo qual aprendemos a ver e a tentar verificar acerca do grau de realismo -, que intenta na imersão do sujeito num terreno comum, num terreno ideal de significação e comunicação - intersubjectivo. Mas, estamos "limitados a um certo ponto de vista sobre o mundo"²⁷, e isso, como observámos, compromete a constituição desse terreno comum entre o sujeito e outrem, ainda que se tente, pela linguagem, "uma reciprocidade perfeita"²⁸.

O sujeito habita um mundo por ele constituído, subjectivo.²⁹ A impossibilidade de coexistência num mesmo mundo coloca-se com particular evidência nos modelos linguísticos utilizados pela arte, também ela uma actividade humana ainda que mais triunfal ou apoteótica³⁰, e de um modo muito especial no que concerne a arte, dita, não figurativa. O signo, esse objecto que fica no lugar de outro, não contém, igualmente, todo, ou o mesmo, significado do objecto para o sujeito. Se contivesse, todas as imagens seriam adequadas e nós controlaríamos em absoluto o processo comunicativo, o que indiscutivelmente não é verdade.

O problema parece não estar na imagem, mas no processo de significação em que a imagem entra, e onde se lhe procura atribuir um significado. Porém, parece ser verdade que os códigos baseados na iconicidade têm sido, ao longo do tempo, utilizados na tentativa de construção e de decifração da imagem. Não que pensemos que a imagem deva ser exclusivamente consequência da reconstituição de referentes fenoménicos exteriores ao homem, o que a ser verdade, reduziria o território operativo da arte.

"A arte é o domínio da natureza pela cultura; promove à categoria de significante um objecto bruto, promove um objecto à categoria de signo, e revela uma estrutura que nele se achava latente."³¹ Nele, no objecto, não está nada - para além dessa estrutura -, já que por si só ele não existe, ou seja, ele, por si só não significa³²; o objecto só se constitui a partir de uma projecção do sujeito nele segundo um determinado ponto de vista. Aliás: se é o sujeito que constitui o objecto e se o objecto não-é sem que seja constituído pelo sujeito (que é quem lhe atribui as condições de existência), se ao constituir o objecto o sujeito (em que o Consciente não é a totalidade psíquica) se projecta nele (através do corpo - terminal sensível; topos do Consciente, Pré-Consciente e Inconsciente; fonte absoluta -, representacional), então, o sujeito projecta, também, no objecto aquilo que nele (sujeito) é latente - a saber, o totalmente Inconsciente (o Id).³³

A arte não se cinge à representação exclusiva dessas realidades exteriores, demitindo o homem, da sua capacidade de pensar, inventando, mediante imagens, e portanto mediante representações. Mas, a arte, pela relação que espera manter entre o signo que constrói e o referente que o suscitou, comunicará segundo uma relação de iconicidade?

Partir do princípio da existência de um referente é pressupor a existência de duas imagens distintas: a imagem física do objecto e a imagem psíquica do objecto, quando, bem sabemos, é o sujeito quem atribui as condições de existência a esse mesmo objecto - um objecto, que quando constituído, se revela carregado de factos significativos. Elas, as imagens física e psíquica, são uma só - aquela constituída pelo sujeito, pela qual vê e pensa, quando o objecto passa a existir.³⁴ "Se essa relação de iconicidade não existisse, não estaríamos diante de uma obra de arte mas de um facto de ordem linguística, arbitrário³⁵ e convencional; e se por outro lado, a arte fosse uma imitação total do objecto, não teria mais carácter de signo."³⁶

Partamos do pressuposto que a convenção na representação está intimamente ligada à iconicidade. E são vários os exemplos³⁷ que podemos retirar da História de Arte³⁸: o caso da pintura *Wivenhoe Park*, de Constable, que inspirado pela expressão científica da realidade representa minuciosamente a paisagem e inventa "um novo modo de pôr em código a nossa percepção da luz e de transcrevê-la para a tela"³⁹, modo esse que por ser desconhecido na sua época não permitiu a decifração da obra enquanto representação próxima do fotográfico, muito embora hoje a vejamos enquanto tal. Os contemporâneos de Constable não tinham aprendido a ver a natureza naqueles termos (nos termos em que a pintura de Constable a colocou).⁴⁰ Eis um caso em que a reprodução das condições da percepção se afastou da percepção instituída, da percepção convencional - vigente. Afastando-se da percepção instituída, Constable com base noutros códigos perceptivos, constrói uma estrutura perceptiva que apesar de possuir para si⁴¹ um significado análogo ao da experiência real, por seleccionar outros estímulos que não os esperados pelo espectador da imagem, compromete a



Fig. 1 John Constable (1776-1837), *Wivenhoe Park*

uma grandeza determinada e que forme um filtro entre mim e a coisa. Minha percepção não se dirige a um conteúdo de consciência. Ela se dirige ao cinzeiro ele mesmo. A grandeza aparente do cinzeiro percebido não é uma grandeza mensurável. [...] Quando observo diante de mim uma estrada que foge para o horizonte, não se deve dizer que as margens da estrada me são dadas como convergentes, nem que me são dadas como paralelas: elas são paralelas em profundidade." Maurice MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 350.

35 "O laço que une o significante ao significado é arbitrário, ou melhor, uma vez que entendemos por signo o total resultante da associação dum significante a um significado: o signo linguístico é arbitrário." Ferdinand de SAUSSURE, *Curso de Linguística Geral*, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978, p. 124. "É esquecer que o arbitrário, em Saussure, não se opõe ao análogo mas ao 'motivado', sendo aquele uma parte deste (Nota 1: Do símbolo (=significação arbitrária), C.S. Pires não distingue apenas o ícone (=significação análoga), mas também o índice (=significação por interferência causal). Nota-se-á que o ícone e o índice, em termos saussurianos, seriam um e outro 'motivados'. [...] Podem-se-lhe dizer em suma - na linha da sugestão Jakobsoniana - que existe uma motivação metalinguística (similaridade) e uma motivação metonímica (contiguidade); é esquecer também que uma imagem pode ser análoga em seu aspecto global contendo em si diversas relações arbitrárias). Christian METZ, op. cit., pp. 7 e 8.

36 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 123.

37 "Na história das artes visuais, encontram-se representações 'icônicas' que não conseguiram ser aceitas como tais e que depois, à medida que os destinatários se lhes habituavam, eram convencionalizadas ao ponto de parecerem mais 'naturais' que os próprios objectos, de modo que posteriormente a percepção da natureza era 'filtrada' pelo modelo icônico dominante." Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 181.

38 Estes exemplos, citados por Umberto Eco - *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit. -, estão presentes em E. H. GOMBRICH, *Arte e Ilusão - Um estudo da psicologia da representação pictórica*, 3ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1995, pp. 83, 85-87, 411 e 412.

39 "O quadro de Constable *Wivenhoe Park* [segundo Gombrich, *Wivenhoe Park*] inspirado por uma poética da expressão científica da realidade, e a nós se afigura francamente 'fotográfica', com sua representação minuciosa dos árvores, dos animais, do água e da luminosidade de uma zona de prado batida de sol. Mas sabemos,

não obstante, que sua técnica de contrastes tonais, quando suas obras apareceram pela primeira vez, não era realmente sentida como uma forma de imitação das relações 'reais' de luz, mas como um arbítrio esdrúxulo. Constable havia, portanto, inventado um novo modo de por em código a nossa percepção da luz e de transcreve-la na tela. (Eco, 1968, pág. 117)" Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., pp. 180 e 181.

40 "O sentido particular da obra de Constable interessa apenas ao psicólogo. Se ele não fosse um artista mas um louco, incapaz de comunicação articulada, teria de satisfazer-se colecionando pilares cobertos de limo. Mas tratava-se de um artista, e de um artista nascido numa posição em que essa inclinação particular podia levar a experiências e descobertas no campo das artes visuais. Uma dessas descobertas dizia respeito à alteração da escala, a um ajustamento da paleta, à maior claridade; outra, aos pontos de luz dançantes, que os contemporâneos do mestre, que não tinham aprendido ainda a ver a Natureza neste termos, chamaram de 'neve de Constable'." E. H. GOMBRICH, *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*, 3ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 1995, pp. 411 e 412.

41 "Constable citava com aprovação a definição de um dos seus amigos, considerando-a útil e abrangente: 'Todo o objecto e toda a dificuldade da arte (na verdade, de todas as belas-artes) é unir imaginação com Natureza. O Wivenhoe Park, de Constable, essa pintura que ainda não nos deixou em falta, ajudará a dar sentido preciso e nítido a essa ideia de unir imaginação e Natureza, o mundo interior com o mundo visível. [...] Uma geração antes, Gainsborough, que Constable tanto admirava, recusara polidamente, mas com firmeza, encomenda semelhante [semelhante à que o general Rebow fez a Constable de Wivenhoe Park]: pintar a vista externa de uma casa de campo. 'O sr. Gainsborough apresenta seus respeitos a Lord Hardwicke e terá sempre como subida honra executar qualquer trabalho para Sua Senhoria. Mas, com respeito a vistas reais da Natureza neste país, jamais viu lugar que possa oferecer mesmo uma pobre imitação de Gaspar ou Claude...se Sua Senhoria quiser possuir alguma coisa tolerável da autoria de Gainsborough, então o tema...deverá ser o seu próprio Cérebro. [...] Gainsborough, homem do século XVIII, julgava a simples imitação de uma paisagem verdadeira indigna do artista que se ocupa dos filhos do seu cérebro, com a linguagem da imaginação" E. H. GOMBRICH, op. cit., p. 412.

42 Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 208.

decifração dessa imagem por não a reproduzir enquanto icónica, por não a reproduzir enquanto possuidora da experiência *real* possível de ser denotada pelo signo icónico. Tornou-se por isso difícil considerar a imagem produzida enquanto evocativa de uma experiência *real*, uma experiência convencionalizada como sendo a possível acerca do *real*. Este caso é exemplar no que diz respeito à invenção de um novo código, que por ser novo, não age de imediato enquanto mecanismo de decifração: "Definimos como invenção um modo de produção em que o produtor da função sígnica escolhe um novo continuum material ainda que segmentado para os fins que se propõe, e sugere uma nova maneira de dar-lhes forma para TRANSFORMAR nele os elementos pertinentes de um tipo de conteúdo."⁴²

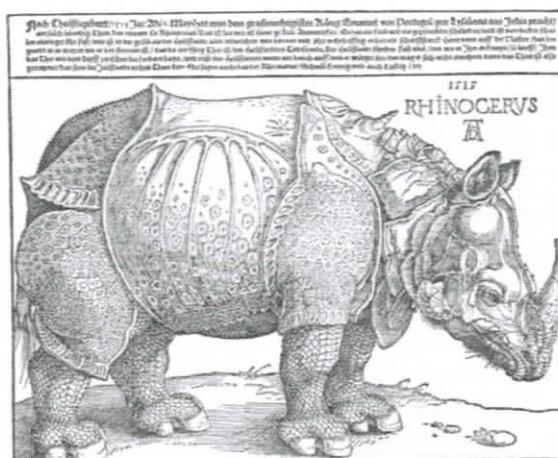


Fig. 2 Albrecht Durer (1471-1528), Rinoceronte.

só será compreendida mediante uma experiência que num dado momento fez ligar uma "unidade de conteúdo a uma unidade de expressão"⁴³; como no caso do rinoceronte, sobre o qual Albrecht Dürer representou pelos mecanismos do desenho e que ele próprio já "correspondia antes a uma descrição cultural do rinoceronte popularizada por bestiários medievais"⁴⁴ e que vem a constanger a representação da tipologia 'rinoceronte' do século XVI ao século XVIII, por os desenhadores desses tempos terem tomado o desenho de Dürer por modelo, apesar de desenharem rinocerontes à vista⁴⁵; ou, como no caso de Villard de Honnecourt, também citado por Gombrich⁴⁶, que ao desenhar um leão à vista, desenha-o segundo as convenções heráldicas em uso no século XIII.⁴⁷ Percebemos, deste modo, a importância das propriedades culturais dos fenómenos na definição dos objectos, e de que modo podem ser determinantes na convenção das regras icónicas que estão na base da representação.

O ícone é, assim, uma entidade relativa - por ser mutável no tempo⁴⁸ -, que condiciona a percepção do fenómeno, e a construção e a percepção da imagem.

O espectador da imagem experimenta a necessidade de reconhecer os objectos que ela representa. Quando essa imagem é figurativa, vai ao encontro dessa necessidade, e propõe, a partir de si mesma, os objectos a reconhecer. Porém,

pode suceder, até mesmo com imagens fortemente figurativas, que o espectador se sinta insatisfeito. Nomear o objecto começa sempre por ser classificá-lo, e aqui começam os problemas relacionados com a descodificação das imagens, ou seja, o das taxinomias culturais - os objectos da civilização, e o das taxinomias naturais - classificações zoológicas, botânicas ou outras. Porém, estas taxinomias não as consideramos, simetricamente, variáveis de uma sociedade humana para outra. A nossa, consideramo-la verdadeira, científica, coerente em termos perceptivos e analíticos e a outra exótica - a dos outros -, codificada culturalmente. Isto porque a relatividade é uma invenção nossa e porque as restantes culturas do mundo, juntamente com a nossa - por se terem ocidentalizado -, entraram



Fig. 3 Villard de Honnecourt, sec. XIII, Leão

em declínio de identidade, isto é, quando os avanços tecnológicos de divulgação, recentemente disponíveis e em produção crescente, contribuem para nos fazer esquecer a distância entre imagem e representado -, onde o consumo conspícuo, do imediato e do momentâneo, torna todas as formas de tempo e de espaço universalmente equivalentes. Por isso se torna importante, nesta reflexão, a alusão ao realismo.

A Fenomenologia mostrou muito pertinentemente que vivemos num mundo de objectos, e que a nossa percepção imediata é uma percepção de objectos, e que, essa disposição não é superficial nem transitória. Quando a imagem é não-figurativa, e assim já nem faz sentido falar-se em figuratividade, e são muitos os exemplos que poderíamos nomear de incompreensão perceptiva, sobretudo ao nível da pintura moderna, no sentido actual do termo, o espectador tende a reconhecer nessas imagens, traços de objectos que não serviram de base para a sua construção. Assim, as formas vagas, curvas, difusas e sem significado aparente, convertem-se pelo esforço perceptivo do espectador em representações reconhecíveis. Isto porque a imagem possui uma potência própria, e a imagem - ela própria -, se torna matéria constituível para o espectador, ou seja, a imagem é também um objecto com uma estrutura latente que será dotada de significado pelo espectador.

A Filosofia, a Psicologia da Percepção e a observação corrente ensinaram-nos, desde há muito tempo, que a identificação dos objectos sensíveis, ou seja, susceptíveis de serem experimentados pelo sentir do sujeito construindo um mundo de fenómenos, e a sua denominação linguística se encontram estreitamente relacionados.

43 Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 208.

44 Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 181.

45 "Quando Durer publicou sua famosa xilogravura de um rinoceronte, teve de basear-se em informações de segunda mão, que completou com a sua própria imaginação, colorida, sem dúvida, pelo que ouviu sobre o mais famoso dos animais exóticos, o dragão, com seu corpo encouraçado. E, todavia, está provado que a criatura semi-inventada de Durer serviu de modelo para todas as imagens de rinoceronte, mesmo as dos compêndios de história natural, até ao século XVII. Quando, em 1790, James Bruce publicou um desenho do animal em sua obra *Travels to Discover the Source of the Nile*, ele mostrou, com orgulho, estar ciente do facto: 'O animal representado neste desenho é nativo de Tcherkin, perto de Ras el Fell... e esse é o primeiro desenho de um rinoceronte com chifre duplo jamais apresentado em público. A primeira imagem do rinoceronte asiático, espécie que tem só um chifre, foi pintada por Albert Durer, a partir do natural... Era admiravelmente fiel, em todos os pormenores, e está na origem de todas as formas monstruosas sob as quais o dito animal tem sido pintado desde então... Diversos filósofos modernos têm apresentado correcções a isto, em nossos dias; devem-se ao sr. Parsons, ao sr. Edwards e ao Conde de Bullion excelentes reproduções de rinoceronte, do natural; todas têm seus defeitos, devidos principalmente a prevenções e preconceitos e à desatenção... Esta... é a primeira publicada com dois chifres, foi desenhada ao natural e representa um rinoceronte africano." E. H. GOMBRICH, op. cit., p. 85-87.

46 "[...] a arte medieval estava no seu apogeu: é o livro de plantas e desenhos do mestre-de-obras gótico Villard de Honnecourt, que tantos dados preciosos contém sobre as práticas e sobre a visão dos homens que criaram as catedrais francesas. Dentre os inúmeros croquis arquitectónicos, religiosos e simbólicos de admirável habilidade e beleza aí encontrados, há uma figura curiosamente hirta de um leão visto de frente. A nós a imagem parece ornamental ou heráldica, mas a legenda nos revela que Villard viu-o sob outra luz: 'Et savez bien', diz ele, 'qu'il fu contrefais al vil' ('Sabam que foi desenhado ao natural'). Essas palavras, obviamente, tinham para Villard um sentido diferente do que têm para nós. Ele pode ter querido dizer apenas que desenhou na presença de um leão de verdade. Quanto da sua observação visual ele se permitiu introduzir na fórmula é muito diferente."

E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 83. Gombrich, diz ainda: "A arte medieval mais antiga, como se sabe, foi a arte dos copistas, da transcrição de ciclos pictóricos tradicionais para um idioma mais ou menos tradicional. Vimos os estranhos efeitos que disso resultaram ainda no século XIII, quando um mestre tão competente como Villard de Honnecourt quis utilizar sua arte para expressar uma experiência individual e única, seu confronto com um leão. [...] A melhor maneira, talvez, de elucidar as diferenças fundamentais entre a função da arte em contextos medievais e a arte de períodos posteriores é fazer uso de uma terminologia com a qual Villard estaria certamente familiarizado: a distinção filosófica entre 'universais' e 'particulares'. [...] Referem-se a classes de coisas das quais os indivíduos são meros exemplos. Uma grande batalha travou-se nas escolas medievais em torno disso. Discutia-se se os universais eram mais 'reais' que as coisas particulares como o homem Villard, o cão Noble ou o leão Rex. [...] Com o leão de Villard, é claro, a coisa muda de figura. E, todavia, pretendendo ter copiado o animal al víf, ele não quis dizer, provavelmente, mais do que nós dizemos ao usar um 'universal' para dizermos que vimos um 'leão'." E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 161-163.

47 "[...] Villard de Honnecourt, o arquitecto e desenhista do século XII [segundo Gombrich, século XVIII], que afirma copiar um leão do real e o reproduz segundo as mais óbvias convenções heráldicas da época (sua percepção do leão é condicionada pelos códigos icónicos em uso; seus códigos de transcrição icónica não lhe permitem transcrever de outra forma a percepção; e provavelmente ele está tão habituado aos seus códigos, que acredita transcrever suas próprias percepções da maneira mais consciente possível)." Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica, op. cit.*, p. 181.

48 "Mas já que cada cogitatum singular, em virtude do seu âmbito transcendental imanente de tempo, é uma síntese de identidade, uma consciência de que é continuamente o mesmo, o objecto desempenha já algum papel como fio condutor transcendental para as multiplicidades subjectivas, que o constituem." Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 30.*
"Ao contrário, o próprio vivido é dado a si mesmo numa percepção imanente. A consciência de si fornece o vivido em si mesmo, isto é, tomado como absoluto. Tal não significa que o vivido seja sempre captado adquadamente na sua

plena unidade: enquanto fluxo, está já sempre longe, já passou, quando pretendo captá-lo. Por isso, é apenas como vivido retido, como retenção, que posso captá-lo. E é por isso ainda que o *fluxo total do meu vivido é uma unidade de vivência que por princípio é impossível de captar pela percepção, se nos deixarmos por completo, 'deslizar com' ela* (Ideen, 82) [cita E. Husserl]. A dificuldade particular, que é simultaneamente uma problemática essencial da consciência, prolonga-se no estudo da consciência do tempo interior; mas, ainda que não haja adequação imediata da consciência a si mesma, fica de pé que todo o vivido encerra em si mesmo a possibilidade de princípio da sua existência." Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia, Lisboa, Edições 70, 1999, pp. 26 e 27.*

49 A. J. GREIMAS, *Condition d'une Sémiotique du Monde Naturel, de Pratiques et langage gestuels, n° 10 de Langages, Paris, Didier et Larousse, 1968.* Sobre tudo da página 3 à página 35.

50 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente, op. cit.*, sobretudo a secção B, *O Olhar Discreto*, sobretudo pp. 95-184.

51 Segundo uma lógica de ênfase/exclusão, apresentada por Manfredo MASSIRONI, *op. cit.*, p. 70.

Bibliografia

- ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997.
- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe μ , *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*, 3ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- GREIMAS, A. J., *Condition d'une Sémiotique du Monde Naturel, de Pratiques et langage gestuels*, n.º 10 de *Langages*, Paris, Didier et Larousse, 1968.
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- HUYGHE, René, *Diálogo com o Visível*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit*, Plon, Dijon, 1985.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MASSIRONI, Manfredo, *Ver Pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- METZ, Christian, *Além da Analogia, a Imagem*, in *A Análise das Imagens*, AAVV, Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1973.
- SANTA-RITA, Isabel de, *Arquitetura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978.