

PERSPECTIVAS (E OUTRAS-IMAGENS) DA ARQUITECTURA I

Pedro António Janeiro



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Pedro António Janciro

PERSPECTIVAS (E OUTRAS-IMAGENS) DA ARQUITECTURA I
Textos Didácticos



Colecção

DIDÁCTICA

TEMAS E IDEIAS EM ARQUITECTURA, URBANISMO E DESIGN

Centro Editorial de Faculdade de Arquitectura - UTL

FICHA TÉCNICA

Título *Perspectivas (e Outras-Imagens) da Arquitectura I*
Subtítulo *Textos Didácticos*
Autor Pedro António Janeiro :: pajaneiro@gmail.com

Colecção Didáctica - *Temas e Ideias em Arquitectura, Urbanismo e Design*
Coordenação Editorial Marieta Dá Mesquita

Edição Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura
CIAUD - Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design
Universidade Técnica de Lisboa
Rua Sá Nogueira - Pólo Universitário
Alto da Ajuda - 1349-055 Lisboa
Telef. 213 615 000 - Fax: 213 625 138
www.fa.utl.pt

Design Gráfico Mónica Loureiro
Foto da Capa Pedro António Janeiro

Impressão da Capa
LCF Gráfica
Telef. 917741187

Impressão e Acabamento
Reprografia da FA - UTL
Telef. 213 615 000 - Fax: 213 625 138

1ª Edição 2009
Tiragem 500 exemplares
Depósito Legal n.º 296534/09
ISBN 978-972-9346-10-1

Nota de Abertura

A Faculdade de Arquitectura que é a mais antiga escola deste ramo de conhecimento do nosso país, ao dar início a esta colecção de obras temáticas dos seus docentes, orgulha-se de, deste modo, dar à estampa este contributo para o conhecimento das investigações que aqui decorrem e testemunhar a excelência deste nosso universo de vertentes várias, que se conjugam para contribuir para a cultura e o saber nacionais.

São inúmeras as investigações que constituem o acervo existente na nossa escola e que a partir de agora poderão deixar um certo anonimato a que as circunstâncias os têm levado.

O tempo presente não se compadece de quem não faz valer os seus justos predicados, a abertura a todas as tendências que de sempre caracteriza e enriquece a génese do ensino na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa é mais uma razão para que esta iniciativa tenha um previsível êxito. É sem dúvida, este o desejo de todos os que nela participam, e que nós sinceramente desejamos.

Francisco José Gentil Berger
Presidente do Conselho Directivo

Índice

- 13 RED
Reflexão acerca da Criação Artística Contemporânea
- 14 TER É PODER
- 16 PAISAGENS PINTADAS E IMAGENS DA PERIFERIA
- 29 O QUE AS COISAS SÃO OU NÃO SÃO
- 52 A FICÇÃO DO HABITAR
- 70 LÁ LONGE, A PENSAR A CIDADE
- 72 A REPRESENTAÇÃO DO REPRESENTADO
A noção de referente na leitura das imagens figurativas e não-figurativas

Apresentação

A *Colecção Didáctica – temas e ideias em arquitectura, urbanismo e design*, edita agora um novo volume da autoria do Professor Doutor Pedro António Janeiro intitulado: *Perspectivas (e Outras Imagens) da Arquitectura I*.

Os seis textos que integram este livro (artigos publicados isoladamente entre 2005 e 2006) pretendem constituir-se como instrumentos de suporte à área disciplinar de Teoria da Imagem e da Representação onde o autor tem desenvolvido os seus trabalhos de investigação e docência.

Considerando que o ensino da Arquitectura se inscreve num quadro dinâmico e multidisciplinar, onde se conjugam diferentes níveis de complexidade, impõe-se que sejam transmitidas as várias perspectivas de descodificação de conteúdos para que se possam tornar inteligíveis e actuantes os mecanismos que regem o processo de conhecimento /aprendizagem.

Nesse sentido, as reflexões e problemática contidas neste livro – *ensaio* – propõem-se contribuir para uma leitura e interpretação da Arquitectura dentro de um quadro teórico específico onde a estética e o criticismo assumem protagonismo iniludível.

Marieta Dá Mesquita
Professora Auxiliar da F.A.U.T.L.
Coordenadora Editorial da *Colecção Didáctica*

Prefácio

Acerca de "Perspectivas (e outras-imagens) da Arquitectura I" de Pedro Janeiro

Os textos que Pedro Janeiro apresenta neste primeiro volume de "Textos Didácticos" remetem-nos directamente para a importância do sentir, no sujeito e de como esse sentir se manifesta depois em objectos e imagens que contêm a possibilidade de re-experimentar as ideias e as emoções da representação por imagens visuais.

A imagem, quer seja retirada directamente da paisagem que nos envolve por processos mecânicos, quer indirectamente através do processamento da nossa mente e posterior representação, contém níveis de leitura e experimentação variados.

Existe um entendimento ontológico da acção do ser no Mundo, num jogo constante de interpretações onde o ser, o sentir o ver e o habitar explicam essa necessidade de acção representativa do ser humano.

Pedro Janeiro preocupa-se com a ideia de representar e com o que a imagem representante contém de intenção e significado referida numa primeira fase ao seu autor e posteriormente ao seu observador.

É uma imagem construída, que organiza a avalanche de mensagens visuais da nossa percepção numa ordenação que nos é devolvida entendendo-a num primado da comunicação dos sentires do sujeito.

O Eu, não é apenas um conjunto de capacidades intelectivas e criativas é, nos seus textos, uma entidade completa, onde a imanência do corpo participa indissociavelmente, como presença e como acção.

Habitar será um termo recorrente, que vai referir não só ao seu sentido directo, como à consciência desse corpo activo e dinâmico que entende o Mundo pelo devolver-lhe de representações que por sua vez hierarquizam o entendimento dos sentidos e da mente, adquirindo o termo, um valor de quase símbolo.

Maio de 2009

Ana Leonor M. Madeira Rodrigues

Argumento

No mês de Outubro de 1992 subi os degraus da entrada do Convento de S. Francisco, no Largo da Academia. Entrava, como aluno, na Faculdade de Arquitectura da U.T.L., na "Escola" – como ainda, alguns de nós, professores ou alunos, dizemos. Nessa altura, acabado de sair do liceu, não tive a mais pálida noção de que um dia, na sua hora, estaria sentado a escrever estas linhas que prometo breves. O futuro é largo e inconcreto.

Licenciatura, Mestrado, Doutoramento – tudo fiz aqui na Escola.

Aluno, Monitor, Assistente Estagiário, Assistente, Professor Auxiliar – também aqui.

Aqui, a cada dia que passa fico mais convicto de que a Universidade é um Universo. A etimologia pode explicar esta nem sempre evidência. Esse Universo é construído todos os dias. Essa construção, acredito, nasce da partilha.

A "partilha", do meu ponto-de-vista, é aquilo que está entre nós, ou esteve ou pode vir a estar entre nós.

Nós: alunos, professores, outras pessoas, muitas pessoas... aqui. Partilhamos espaços, ideias, temas, preocupações, angústias, livros, a própria Arquitectura, quero dizer, a Vida, o Tempo. E isso é bom.

Só esta constatação da "partilha" já me serve de ânimo para vos oferecer este modesto contributo a que dei o título de **Perspectivas (e Outras-Imagens) da Arquitectura**. É isso que este livro é, julgo: perspectivas e outras-imagens da Arquitectura. Ele é uma colecção de textos publicados em diversos periódicos (como se diz: "da especialidade", e noutros) e que agora, organizados cronologicamente e sob um novo suporte, se entregam à prensa.

Também por este motivo, este livro, creio, surge espontaneamente na Colecção Didáctica – temas e ideias em arquitectura, urbanismo e design da FAUTL. Pois que sirva aos meus alunos. Que sirva de suporte a outras meditações acerca desta cada vez mais dilatada Disciplina que é a Arquitectura.

De um certo modo, cada uma das matérias abordadas ao longo deste livro têm a ver com a Arquitectura: ora, numas, de uma forma evidente; ora, noutras, segredada mas lá.

Este livro é, com excepção da minha dissertação de Mestrado (2003), a produção teórica escrita e publicada levada a cabo entre Dezembro de 2001 a Janeiro de 2006.

Aos meus alunos com quem aprendi mais do que fui, concerteza, capaz de ensinar.

Aos meus professores.

Aos meus colegas.

RED *

Reflexão acerca da Criação Artística Contemporânea

Lembro-me muito bem daquela criança de bibe riscado.
Pintou no primeiro dia o céu de escarlate. Encarnado vivo.
Sagrado.

A criação artística é propícia, mais do que em qualquer
outra actividade, à revelação do Sagrado no gesto do
Homem no Mundo. o Gesto incompreensível dá lugar à
vida. Forma que nos salva do nada. *Ex nihilo*.

É sempre um acto renovado olhar e ver a cor do Poente.
A criação artística distingue-se da produção, do trabalho
e da técnica. Não da vida. Pertinência e Unidade que
sublinha o limite da razão. *Ratio*. Cálculo. Conta.

O coração que nos confirma a presença e supera a
contradição entre os sentidos e a razão.

O Gesto possibilita a fuga possível do vazio primordial.
Caos renascido a cada passo que simboliza a derrota do
espírito humano perante o mistério da Existência.

Esse Vazio, a que Braque chamou perturbação, antecede
o Gesto, como Noun antecede o nascimento de Ra, deus
que é maior e mais poderoso que o seu próprio criador.

A impressividade do Caos, personificação e memória
do vazio primordial, incita o drama e a dor do Gesto que
ordena os elementos do espírito.

Como dizer na tela as palavras mais amadas
apaixonadamente?

Pelo Gesto o artista chama à existência a Forma e partilha
com o Divino o seu poder criador.

Meu céu azul Encarnado vivo.

* Texto publicado na Revista AR n.º 1 – Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa – Amplitude, Depósito Legal nº: 173822/01, ISSN 1645-2844, Dezembro de 2001, pp. 62 e 63.

Ter é Poder *

"Ter é poder" – diz o povo e, neste caso, com razão. *Ter*, entre outras coisas, todos sabemos, significa possuir. E, *poder* significa ter a faculdade ou a possibilidade de... De quê? De se poder *ter*. *Ter é poder e poder é poder ter, portanto.* Mas, não é só isso. Vivemos numa sociedade que se define e rege pelo consumo. A possibilidade de consumir desenhou o Homem ocidental com os contornos com que hoje o reconhecemos. Este Homem consome tudo. Consome alimentos, consome habitações, consome automóveis, consome informação, consome ideologias, consome serviços, consome imagens. E, assim, consumindo se consome. Porém, podemos perguntar, com que sentido? Com que sentido se consome? O Homem, primeiro que tudo, é um corpo – um corpo que nasce e que morre. Tudo o resto (tudo o que está para além do corpo) são artificios que, só aparentemente, pertencem a quem pensa que os possui. Estes artificios, esses, vamos chamar-lhes objectos, são próteses que o Homem utiliza para cumprir determinadas tarefas que um corpo nu e despojado não consegue realizar. Mas esses artificios ou essas próteses não são só isso. Eles não se cingem estritamente à sua função, àquilo para que utilitariamente foram destinados. Eles são muito mais do que isso. O Homem, inevitavelmente, rodeia-se de objectos. E esses objectos acabam por, no seu conjunto, construir um cenário onde o Homem pode imaginar a sua vida. No fundo, uma vida em conformidade com os objectos

consumidos, a vida que esse cenário lhe permite. Deste ponto de vista, em que o Homem – cada um de nós – surge como um intérprete numa cena montada, podemos considerar que este Homem representa. Ele representa no sentido em que é um actor com um cenário em seu redor, mas representa num sentido mais alargado, através da relação que mantém com tudo aquilo que o rodeia, com os outros e com ele próprio – quantas vezes ignorante dessa representação. É que a representação, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, acaba por ser a única superfície de contacto entre ele e o seu mundo. Nos objectos que consome, o Homem deposita a sua esperança, porque é o conjunto dessas próteses que, de alguma maneira, enforma uma moldura onde todos os rituais da vida (comer, habitar, vestir, etc.) podem acontecer. Esta moldura institui uma narrativa, conta uma história, engendra uma imagem.

Na imagem pode estar a resposta. Provavelmente, tudo o que se consome, todos os objectos de que nos fazemos rodear, todos, todos contam a mesma história: "Era uma vez um Homem que queria que os outros o vissem..."

Para se ser visto é necessário entrar no campo de visão de quem vê, cruzando, assim, o seu olhar. Quem vê interpreta. Na interpretação, quem vê atribui significados. Mas o que vê quem interpreta?

Quem interpreta vê aquilo que lhe mostram e, se for um bom intérprete, verá para além do mostrado – mas só se for, de facto, um bom intérprete verá para além da imagem

* Texto publicado na Revista Azul, n.º 14, da Caixa Geral dos Depósitos, Lisboa, Abril de 2005, pp. 50 e 51.

que lhe mostram. Essa imagem é construída através do (ou pelo) conjunto de objectos, ou próteses, de que quem mostra se faz rodear. Esses objectos, próteses ou artificios, são indivisíveis do seu possuidor, que é quem se faz rodear por eles. Eles são, também, o seu corpo – um corpo armado, um corpo imaginado para ser visto, um reflexo, uma imagem de si.

Todos nós construímos a nossa imagem ou, pelo menos, construímo-la em função da interpretação que gostávamos que os outros fizessem de nós. Pior: nós construímos a nossa imagem em função daquilo que gostávamos de ser para nós – se é que somos, ou podemos ser, alguma coisa mais para além dum corpo que nasce e morre.

E o pior é que, quase sempre, nos esquecemos ou somos ignorantes disso.

A sociedade de consumo é isso.

É uma montra de objectos, onde somos aquilo que parecemos ser, onde não temos aquilo que gostávamos de ter, onde só aparentemente somos livres e iguais uns aos outros e onde não conseguimos viver de outra maneira.

Paisagens Pintadas e Imagens da Periferia *

Digamos, de uma forma resumida: a cidade – lato sensu, o espaço urbano –, e o espaço rural aparecem empiricamente aos sentidos como realidades materiais, como conjuntos de qualidades sensíveis, como conjuntos de espaços edificados e de espaços por edificar. Estes conjuntos são consequência e determinam uma certa *dinâmica*, um certo *modo* e uma forma particular de *se-ser* que é implícita a uma determinada forma de *se-estar*, e que define aquilo a que podemos chamar /sociedade/. De facto, a forma particular de *se-ser* é complanar com a de *se-habitar*. Martin Heidegger, por exemplo, dirá: “O que quer então dizer: eu sou? A antiga palavra construir, a que pertence o «sou», responde: «eu sou», «tu és» significa: eu habito, tu habitas. O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens *somos* sobre a Terra é o Buan, o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar.”¹

Tanto assim parece ser que se torna praticamente impossível pensar-se o homem sem pensar em espaço. Claro que existem Disciplinas, como a Matemática ou mesmo a Física, que se esforçam por pensar o espaço desencarnado de homem, desabitado, abstractisando-o assim. Porém, não nos interessa aqui: nem analisar o espaço de um ponto de vista disciplinar abstracto, nem escorregar numa espécie de divagação filosófica para onde o discurso académico, por vezes, resvala. Partamos, portanto, de princípios claros e de plataformas com alguma solidez. Admitamos: a forma particular de

se-ser é complanar com a de *se-habitar* e, assim sendo – temos que concordar: construímos os espaços mas acabamos por ser construídos por eles.

Mas, posto isto, será que podemos falar nos dias de hoje em tipologias específicas de espaço e de sociedade? Fará sentido, num tempo em que o consumo conspícuo, do imediato e do momentâneo, torna todas as formas de tempo e de espaço universalmente equivalentes, falar de espaço e sociedade rurais?

Será actual a discussão acerca da especificidade dos problemas que envolvem as regiões periféricas?

Podemos encontrar quase todas as respostas a estas inquietações na própria nomenclatura utilizada para as formular. De facto, é certo que, quase sempre, as perguntas contêm desde logo as respostas. Dizemos /espaço rural/ em contraponto com quê? Dizemos /sociedade rural/ em contraponto de quê? Dizemos /mundo rural/ como contraponto de quê? Dizemos /regiões periféricas/ em contraponto com quê?

Em uníssono podemos responder com alguma segurança, e respectivamente: espaço urbano, sociedade urbana, regiões centrais, órgãos de decisão, poder, modernidade, etc. Todas as respostas devem, portanto, ser colocadas desde este ponto de vista porque foi a cidade que, recusando o campo, criou o espaço rural, olhando-o depois de longe, nostalgicamente. A cidade instituiu um certo modelo recusando o campo, tornando-o periférico no seu campo de visão. Hoje, tenta a todo o custo recuperá-lo, ressuscitando-o. Mas porquê?

¹ Martin HEIDEGGER, *Vorlesungen und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsgesellschaft*, 1952, p. 72ff.).

* Texto publicado na Revista AR nº 4 – Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa – Arquitectura, Paisagem e Água, Depósito Legal nº: 173822/01, ISSN 1645-2644, Abril de 2005, pp. 172-181.

Hoje, a cidade – ou aquilo que ela significa ou pretende significar –, esforça-se por encontrar nele *valor* e procura solucionar os problemas específicos das regiões tornadas por si periféricas.

Mas com que sentido? Com que objectivo?

Certamente para melhorar as condições de vida dessas populações periféricas. Ou não.

Assistimos à desertificação dos espaços rurais, um êxodo de proporções bíblicas em busca da terra prometida, da terra das oportunidades, no fundo, da cidade. Da cidade, centro dos poderes, que olha paternalista para o espaço rural. Mas também não nos cabe ajuizar, nem erros cometidos pelas políticas do passado nem tampouco cruzar resignadamente os braços. Interessa-nos, isso sim, reflectir acerca dos mecanismos que possam minorar esses erros e que, de alguma maneira, solucionem os problemas específicos actuais que envolvem os espaços rurais. E que problemas são esses? A desertificação, a ausência de postos de trabalho, o isolamento, não caindo uma vez mais na ilusão de que foi boa a vida do campo. É que, de algum modo, essa ilusão, fruto de uma certa mistificação urbana, é também responsável pelo esquecimento das populações rurais e de toda a sua envolvência socio-económica.

Porém, e para além destas considerações, é facto que germinou muito recentemente um interesse pelos espaços rurais. Entrámos recentemente numa cultura do ócio.

Os espaços rurais dispõem de um património: a paisagem.

A paisagem rural é, digamos, uma entidade híbrida complexa que relaciona a paisagem natural propriamente dita, o património tangível (realidades edificadas, tipologias arquitectónicas diversas, a pintura, etc.), o património intangível (a transmissão oral, a gastronomia, a música) e um certo modo de *se-ser* e de *se-habitar* que testemunha e é consequência de uma certa relação com o mundo.

A paisagem pode, entendida deste ponto de vista abrangente, ter um papel fundamental no desenvolvimento económico e social dos espaços rurais. Mas como? Vivemos, na contemporaneidade, num *mundo de imagens, de hiper-realidade e simulacro puro*², estetizado pela arte³, e os espaços rurais não fogem a esta regra. A sociedade contemporânea vive impregnada de uma procura constante do bem-estar, da beleza e da felicidade e o homem contemporâneo embriaga-se nesta procura procurando uma espécie de *eu-outro*, no fundo uma outra *imagem* para si próprio, de si próprio para seu próprio consumo e para o consumo dos outros.

Mas, claro, que será da personagem que o actor interpreta sem um cenário? Uma narrativa incompleta e absurda.

A paisagem pode, assim, ter um papel fundamental no desenvolvimento económico e social dos espaços rurais quando se torna num produto, quando se torna em algo tão transaccionável como uma imagem.

Porém, se não conscientes do produto com que lidamos, correremos o risco de transformar o *valor* que a paisagem contém em um *contra-valor*.

² “En la resbalizadora pendiente de la cultura de la simulación, la función de la imagen pasa a reflejar la realidad a enmascararla y pervertirla. Una vez que se ha eliminado la realidad misma, todo aquello con lo que nos quedamos es sólo un mundo de imágenes, de hiperrealidad y simulacro puro. [...] Todo o que existe es imagen. Todo se traslada a un terreno estético y se valora por su apariencia. El mundo se ha estetizado.” Neil LEACH, *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial 2001, p. 20.

³ “Como el propio Basquillard escribe: ‘El arte, hoy en día, ha penetrado totalmente en la realidad... La estetización del mundo es completa.’” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 20.

Mas, lidar com a paisagem como uma imagem não será tarefa fácil, tornando-se fundamental uma meditação cuidada. A paisagem é uma extensão de território que se abrange de um só lance de vista e que se considera pelo seu *valor artístico*, pelo seu *pitoresco*.

A noção de paisagem implica, primeiro e antes de tudo, considerar a distância que aparentemente separa o *observador* do *observado*, como, temos também que considerar, é esperado que do observador seja lançado um olhar contemplativo disponível que reconheça na cena observada um determinado valor, digamos *estético*. Quanto mais susceptível de contemplação for essa cena, mais contemplativo será o olhar e mais valor seremos capazes de atribuir a determinada paisagem – isto dirão os mais desatentos.

Nunca como nos nossos dias ouvimos falar tanto de paisagem e a paisagem – assim dita –, acabou por conseguir abarcar tudo aquilo que o discurso político e, por arrasto, o jornalístico lá quiseram pôr dilatando, assim, a paisagem numa panorâmica que até há bem pouco tempo estava consagrada à natureza e à Pintura. Nunca mais será possível falar de paisagem sem que, à cautela, tenhamos que associar um ou outro vocábulos: paisagem *rural*, paisagem *urbana*, etc.

Debrucemo-nos, sobretudo, sobre a paisagem rural recuperando as duas ideias iniciais: a da distância entre o *observador* e a *cena observada*, portanto a da imagem; e a da possibilidade de *atribuição de valor*.

1. A distância entre o *observador* e a *cena observada*.

Referir-mo-nos à paisagem rural é referir-mo-nos à paisagem do campo, à imagem que determinado espaço rural nos oferece desde um determinado ponto de vista, mas, para que tenhamos esses acesso panorâmico do espaço rural – para que dele vejamos uma paisagem –, é necessário, por imposição das nossas faculdades perceptivas (visuais nomeadamente), sair desse espaço rural garantindo entre *ele* e *nós* uma certa distância.

Digamos: uma distância física capaz de transformar esse espaço numa imagem que se abranja de um só lance de vista, como em uma pintura. É sobre essa imagem do espaço que agimos em termos paisagísticos. Portanto, tal como no desenho e na Pintura, a escolha do ponto de vista revela-se essencial. Porém, o olhar o espaço rural – deste prisma –, nunca é uma actividade pacífica seja de que ponto de vista for, porque o espaço rural é muito mais do que o conjunto de edifícios dispostos por ruas, ou uma povoação rústica onde podem ou não existir edifícios com qualidade reconhecida pelos órgãos decisores centrais, mas onde invariavelmente a natureza existe como característica predominante. E nunca é pacífico olhar-se o espaço rural, nestes termos paisagísticos que propomos, porque o habitar estes espaços é bem diverso do habitar ficcionado da pintura, muito embora seja com o olhar emprestado à pintura que podemos construir e reconstruir a paisagem rural, e tentar nela reconhecer *qualidade* mediante uma tentativa de *atribuição de valor*.

2. A possibilidade de atribuição de valor.

Como vimos, a noção de *paisagem* não é desvinculável dos territórios operativos da Pintura. A inquietação da Pintura é toda dirigida ao homem e não à realidade tal como ela é, isto porque a realidade, não existindo nela própria, depende do observador que é quem a significa. Os critérios da Pintura estão implícitos à paisagem quer em termos de composição, quer em termos de valor. Mas não falamos de Pintura de uma forma genérica, antes de uma tipologia muito específica. Devemos sobretudo à Pintura a imagem que formulamos quando pensamos em espaço rural. Devemo-lo sobretudo a uma pintura de pendor naturalista e/ou realista dos meados do século XIX que retrata o campo de um modo muito particular porém longínquo da *realidade*. Devemos essa imagem de espaço rural a esse tipo de Pintura que em Portugal consagrou nomes como Silva Porto, Falcão Trígoso, Souza Pinto, Henrique Pousão, Thomaz d'Anunciação, Roque Gameiro, Ernesto Condeixa, Vieira Portuense, Carlos Reis ou Malhoa, como devem os ingleses a imagem de jardim romântico a John Constable, como devem os franceses a imagem dos ambientes pequeno-burgueses parisienses a Auguste Renoir ou a imagem de bordel a Henri de Toulouse-Lautrec, como todos devemos tudo a Picasso. Olhamos para a paisagem com os olhos da Pintura, formulando imagens, efabulando narrativas, procurando naquilo que vemos diante de nós a confirmação daquilo que imaginámos ou que nos foi mostrado nas telas. Mas é aqui justamente que as cautelas devem ser redobradas.

É que, aquilo que os pintores pintaram, e que foi sobretudo cenas campestres idealizadas, pastores contra a luz ténue do pôr-do-sol, rapariguinhas rosadas a bordar à sombra de latadas maduras, o regresso a casa dos rebanhos, etc. estava longe de ser a realidade desses espaços já na altura, ou mais ainda, *periféricos*. E que realidade era essa? Excluindo uma certa aristocracia rural em declínio e uma burguesia bem-almoçada em ascensão, a realidade era a do analfabetismo, da ausência de assistência médica ou de qualquer tipo de segurança social, a da inexistência de saneamento básico ou água, uma rede de transportes deficientes, os pés gretados porque descalços, a fome, abreviando: *a miséria em êxtase*. Isto foi o que os pintores não quiseram ver. Mas o que viram, ou o que quiseram mostrar, influenciou até hoje a imagem que formulamos para o campo. É o valor dessa imagem que pode ser transformado num produto comercializável sem que para isso se sacrifiquem uma vez mais as populações periféricas, e tentando sempre não cair no ridículo de construir petits trianons de pobres-mascarados-de-felizes, o que seria um *contra-valor*. Assim, posto tudo isto: O espaço rural que foi até há pouco tempo considerado como uma carga para a sociedade que o observava, conservava e mantinha somente por ser tido como um reflexo do sentimento de identidade e de memória dos povos, em particular dos *urbanitas*, pode, mediante os critérios da sociedade contemporânea regida pelas leis do mercado, ser observado como um valor patrimonial ou cultural, uma mais valia económica, comercializando-o.

O diálogo estabelece-se portanto entre as leis da oferta e da procura, mas só uma progressiva universalização da educação, que vem sendo processada nos países industrializados desde meados do século XIX, possibilitou a abertura e o desenvolvimento deste sector do mercado. O crescente interesse por este tipo de património, digamos paisagístico, pode provocar iniciativas de ordem diversa no que disse respeito à sua reabilitação, reestruturação e redescoberta.

Uma boa parte do século XX foi caracterizada pela criação e pelo consumo de uma indústria dedicada ao património histórico e cultural, que coincide com o período mais intenso da universalização da educação, quando uma tendência económica baseada no paradigma da concentração e centralização foi responsável por provocar uma marginalização de todos os produtores e consumidores que, até então, permaneciam alheios aos centros urbanos e industriais, às suas estruturas materiais, sensíveis e conceptuais. A paisagem rural pode ter neste contexto a sua oportunidade.

O mercado chegou à cultura e ao património nas últimas décadas do século XX. Assistimos, no que se refere às indústrias da cultura e do património histórico, a uma profunda mudança de atitude — por um lado a universalização da educação e o crescimento cultural da população portuguesa principalmente devido a um aumento do nível e da qualidade de vida e do poder de compra, por outro, o advento do turismo de massas permanentemente em busca da novidade, do inédito e

das novas sensações, provocaram o seu aparecimento e desenvolvimento.

Através da investigação científica promovida pelas Universidades pode estabelecer-se mais claramente o valor implícito à paisagem rural, apropriando-o, a jusante destas Unidades científicas, à nova forma de circulação de capitais desenvolvendo-se uma faceta da economia rural até agora quase adormecida. Aliado este factor à progressiva redução de tempo no trabalho mercantilizado, antevê-se uma sociedade mais dedicada à cultura, nesse tempo livre e de ócio, em que a arte, o património histórico e a paisagem rural passaram a ter na vida e na economia nacional uma importância não só mais relevante como fundamental. Este valor, cultural portanto, constitui-se assim num bem escasso, precioso e a preservar. Desde os finais dos anos oitenta a cultura passou a ser observada no seu conjunto e o património histórico e artístico deixou de ser uma carga para as sociedades urbanas, convertendo-se num recurso económico de primeira água. Em Portugal este processo foi muito evidente, tanto no que diz respeito à oferta como no que dizia respeito com a procura. Porém, foi durante os anos noventa que este consumo de bens culturais se intensificou notavelmente. Não nos referimos exclusivamente ao consumo de massas, através de produtos manufacturados e exportados, como por exemplo a música, o cinema e os grandes espectáculos, mas das próprias cidades em si como culturas de produção e acuidade locais a visitar. *In loco*.



Fig.1
Falcão Trigoso, Anceiz pintada do
Largo de Santo António, 1929



Fig. 2
Falcão Trigoso,
Árvore, 1910



Fig. 3
Henrique Pousão,
Caras Brancas de Capri, 1882

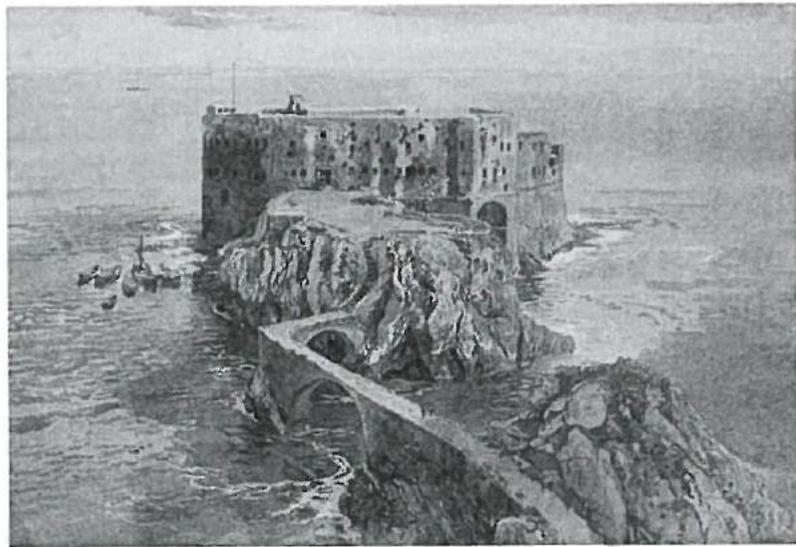


Fig. 4
Roque Gameiro
Forte das Berlengas, ?



Fig. 5
Carlos Reis
Casa Antiga, 1903



Fig. 6
Carlos Reis
Fragilidade, ?

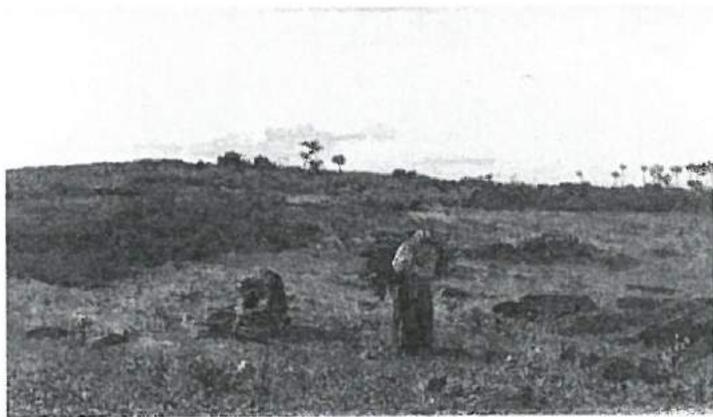


Fig. 7
Silva Porto
Charneca de Pelas ao Pôr-do-Sol
1879



Fig. 8
Tomás da Anunciação
Vista de Amora, 1852

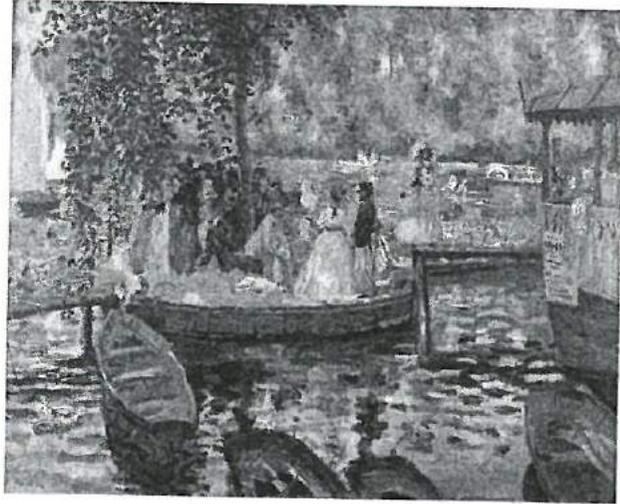


Fig. 9
Pierre-Auguste Renoir
La Grenouillère, 1869



Fig. 10
Henri de Toulouse-Lautrec
The salon in the Rue des Moulins
1894

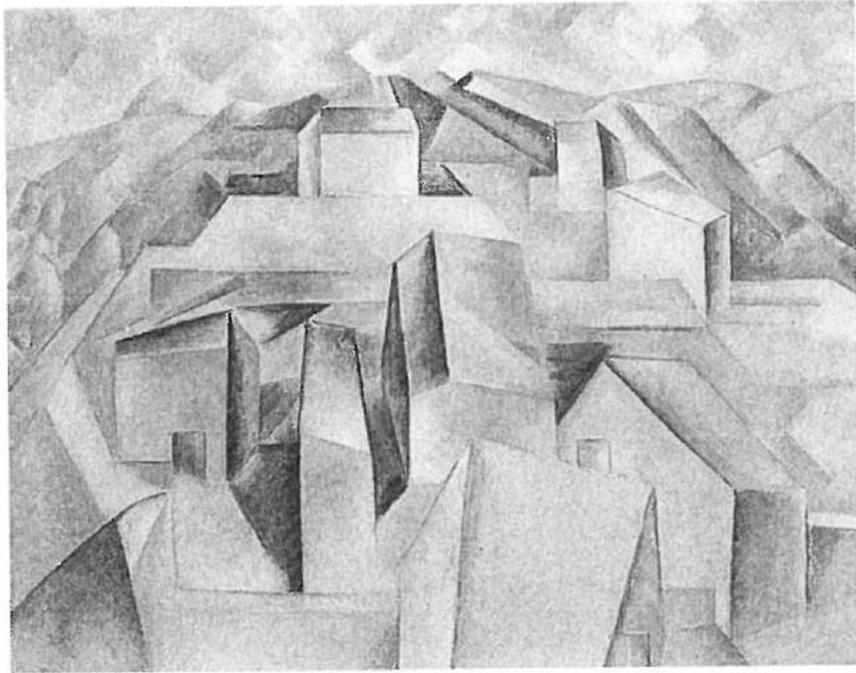


Fig. 11
Pablo Picasso
Casas na Calina, 1909

A reabilitação dos espaços rurais em paisagens rurais e a criação de condições logísticas propícias às manifestações turísticas e culturais darão forma a um crescimento global do número de produtores, consumidores, intermediários e investidores culturais, observando-se um sistemático crescimento dos postos de trabalho neste sector. Obviamente que todo este processo só será possível por intermédio de uma aposta decidida do sector público bem como da iniciativa privada. Indícios disto temos observado por toda a Europa comunitária. A conservação e comercialização da paisagem rural, o seu património edificado, as manifestações da cultura popular, a pintura, a escultura, o mobiliário urbano, as artes da cena, as artes gráficas e a edição ocuparão um papel fundamental no desenvolvimento da economia rural (até há pouco tempo quase exclusivamente dedicada ao sector primário) na medida em que funcionam, a par da estética, como uma fonte de receitas imprescindível. O emprego, o desenvolvimento e a competitividade da cidade dependem da boa gestão dos espaços rurais. Deste ponto de vista, o espaço rural é um produto – um bem de consumo.

O potencial manifesto das novas tecnologias de informação podem funcionar como um instrumento decisivo, num exercício inteligente de divulgação dos espaços rurais. Firma-se assim, pela certa divulgação, a paisagem rural num recurso económico crescentemente valorizado no mercado, e por isso ver-se-á constituído como um importante factor de desenvolvimento social

e económico. A produção e a divulgação cultural, quer se trate da reabilitação do património histórico e artístico dos espaços rurais, conservação de espaços naturais, turismo cultural, apoio às artes de um modo geral ou mesmo os produtos multimédia, geram postos de trabalho como consequência da formação de novas empresas. O património, histórico e artístico em particular, promove a criação directa de emprego entre as profissões relacionadas com o restauro, a gestão e promoção do património. A articulação da paisagem rural como património com os outros sectores culturais e de serviços, produzirá uma autêntica indústria cultural constituída como um novo negócio dedicado ao ócio – a jusante do património paisagístico aparecerá uma diversidade de outros sectores, serviços complementares tradicionais como cafetarias e restaurantes, hotelaria e restauração, *merchandising* como galerias de arte ou livrarias específicas, que o viabilizam, e que com ele se instrumentalizam numa organização articulada na sua fruição e uso, contribuindo no sentido de melhorar a contabilidade global das instituições relacionadas com esta gestão. O principal efeito económico decorrente do desenvolvimento desta indústria rural parece ser o do incremento do valor de troca global do território rural. A qualidade ambiental e o potencial intrínseco ao espaço rural, associados a confortáveis acessos, vias de comunicação, acesso a infra-estruturas básicas e uma população apta e alerta para a importância deste sector económica, serão factores de primeira ordem que

determinarão a viabilidade de todo o processo. Aos postos de trabalho gerados directamente por projectos culturais e pela exploração do património somar-se-ão outros que indirectamente os complementarão – serviços de assistência, hotelaria, centros de turismo e de informação, serviços técnicos de informática, serviços de restauro, etc. Por outro lado e de modo mais indirecto, as empresas de construção que prestam o seu serviço na reabilitação do património edificado e natural fomentam a conservação e o incremento do emprego a nível local nas empresas produtoras de materiais e serviços utilizados pelas construtoras, bem como pelos gestores do processo. Do mesmo modo consolidam a conservação, quando servem no sentido directo na recuperação do património, e asseguram a produção artesanal. O apoio dedicado a esta indústria, e ao próprio desenvolvimento do sector, assim como a sua qualidade, possibilitam um mais vasto acesso à cultura por todas as camadas da população, promovendo a sua actualização cultural e uma progressiva adaptação às trocas sociais, ao mesmo tempo que provoca por extensão uma atitude positivista e de auto-estima da sociedade, permitindo assumir-se numa ideia de progresso, sendo em suma um factor de dinamização sócio económica. Por fim, responsabiliza a sociedade no sentido do respeito e preservação do património rural, bem como do meio natural. A aposta no desenvolvimento económico do espaço rural, através da sua paisagem, terá que passar obrigatoriamente por uma reflexão atenta acerca da

indústria do ócio, dentro da qual deverão ser incluídas as indústrias da cultura e da comunicação.

BIBLIOGRAFIA

- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, p. 72ff.).
- LEACH, Neil, *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial 2001.

O Que as Coisas São ou Não São *

Admitamos enquanto hipótese: o homem sente e o mundo nasce pela mão desse *sentir*. Se o homem sente e se, como dissemos, o mundo lhe surge por intermédio do *sentir*, então poderemos admitir, também, que o mundo é uma construção do homem constituída através do sentir. Se existe uma outra realidade, o homem não a conhece, e por esse motivo ela não encontra oportunidade neste artigo, por não podermos estudar um tema que não dominamos por não o conhecermos.

Assim, o mundo é, pelo menos, uma constituição do homem. E essa constituição torna-se, também, dependente desse sentir do homem. Tanto que, se não existir sentir, não existirá mundo ou homem, enquanto sujeito *perceptivo*¹; por outro lado, não conhecemos outro homem que não este que tenta perceber, e perceber-se, mediante a capacidade de *sentir* e de *comunicar*.

O homem define o mundo e tenta definir-se ao defini-lo – colocamos enquanto hipótese.

Como veremos, a constituição do mundo serve então de pretexto para a definição do sujeito. O sentir, sendo próprio do homem, age a *meio caminho*, entre ele e o mundo que se constitui.

O homem pelo sentir constrói o mundo, inscrevendo-o consequentemente em si (fazendo-o depender de si; constituindo-o através de si, porque, nesta nossa proposta o mundo é sempre uma construção sua). Por outro lado, também ele *passa* a ser desse mundo, ele está nesse mundo constituído através de si e que não existe sem a sua presença. E, assim, o sujeito constitui o mundo,

constitui o objecto, e não o contrário. Essa convicção, de *estar* e de *se ser* nesse mundo, constrói-lhe a noção do *tempo* e – por consequência –, a da sua *existência*. O tempo aparece-lhe como consequência da constituição do mundo², na medida em que essa constituição é actualizável em função de uma constituição anterior. A consciência acerca da presença nesse mundo é dada ao sujeito pelo sentir – sentir esse mundo e sentir-se a sentir esse mundo, ou seja, a sentir-se a si que é desse mundo, num determinado *momento*³. É por o sujeito sentir esse mundo, sentindo-se a senti-lo, que esse mundo é constituído pelo sujeito, e não o inverso – até porque o sentir é próprio do homem e não do mundo⁴. Eu *estou comigo*⁵ e *sou* do mundo porque *me sinto* – a *mim* –, e ao mundo.

1 “O pensamento objectivo ignora o sujeito da percepção. Isso ocorre porque ele se dá o mundo inteiramente pronto, como meio de todo o conhecimento possível, e trata a percepção como um desses acontecimentos. [...] O sujeito perceptivo é o lugar dessas coisas, e o filósofo descreve as sensações e seu substrato como se descreve a fauna de um país distante – sem perceber que ele mesmo percebe.

que ele é sujeito perceptivo e que a percepção, tal como ele a vive, desmente tudo o que ele diz da percepção em geral. Pois vista do interior, a percepção não deve

nada àquilo que nós sabemos de outro modo, sobre os estímulos tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. [...] Todo o saber se instala nos horizontes abertos da percepção.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 279 e 280

2 “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efectiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 551.

3 *Leia-se: /Uma fracção mínima do acontecer temporal/.*

4 “Ora, para que o objecto possa existir em relação ao sujeito, não basta que este ‘sujeito’ o envolva com o olhar ou o apreenda assim como minha mão apreende este pedaço de madeira, é preciso ainda que ele saiba que o apreende ou o olha, que ele se conheça apreendendo ou olhando, que seu acto seja inteiramente dado a si mesmo e que, enfim, este sujeito seja somente aquilo que ele tem consciência de ser, sem o que nós teríamos uma apreensão do objecto ou um olhar o objecto para um terceiro testemunho, mas o pretendo sujeito, por não ter consciência de si, se dispersaria em seu acto e não teria consciência de nada.”

Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 318.

5 “Sua permanência [a do corpo] não é uma permanência no mundo, mas uma permanência ao meu lado. Dizer que ele está sempre ao pé de mim, sempre aqui para mim, é dizer que ele nunca está verdadeiramente diante de mim, que não posso desdobrá-lo sob meu olhar, que ele permanece à margem de todas as minhas percepções, que existe comigo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 133 e 134.

⁶ Sinto-os, ao mundo e a *si*, porque tenho um corpo sensível. O corpo já foi tido por ser um obstáculo ao conhecimento: “– E quanto à aquisição do conhecimento? É ou não o corpo um obstáculo a isso, quando se toma como auxiliar da investigação? Eu me explico. A vista e o ouvido são para os homens fonte de certeza, ou têm razão os poetas, ao afirmarem de contínuo, que nós nem ouvimos nem vemos nada com evidência? Na verdade, se, entre os sentidos corporais, estes não são exactos nem seguros, muito menos os outros, que são incontestavelmente mais imperfeitos. Não te parece?” PLATÃO, *Fédon*, 2ª ed., Coimbra, Atlântida, 1954, p.16.

⁷ /*Si*/ é a “variação do pronome *se*, quando é precedido de preposição.” J. ALMEIDA COSTA e A. SAMPAIO MELO, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 5ª ed., Porto, Porto Editora Lda., 1975, p. 1309.

⁸ Em oposição ao sujeito. Quando dizemos o sujeito é em *si*, referimo-nos aquilo que é próprio desse sujeito.

⁹ “A linguagem comunica a essência linguística das coisas. A manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta à pergunta: que comunica a linguagem? É, pois, a seguinte: Todas as linguagens se comunicam a si mesmas. A linguagem deste

E sinto-os porque tenho um corpo⁶, um corpo susceptível de sentir e apto para ser sentido a sentir. Portanto, quem constitui o mundo é o sujeito, não o *objecto*. Esta é a nossa primeira convicção.

Colocámos enquanto hipótese, que o homem pelo sentir constrói o mundo, e inscreve o mundo *em si*, fazendo-a depender *de si*; constituindo-o *através de si*.⁷ Poderá o mundo, ou o *objecto*, *ser em si* alguma coisa?

É precisamente por não poder ser nada *em si* que é *objecto*, ou seja, é pelo facto de nada ser *em si* que se distingue do sujeito, melhor, o *objecto* nunca é para *si próprio*⁸ porque é desprovido de sentir ou de entendimento – o *objecto* existe no sujeito, através do sujeito, mas o *objecto* é ignorante acerca dessa *condição de existência*⁹. O *objecto* é susceptível de ser sentido mas não de sentir. Portanto, o *objecto não é* (não existe) *em si mesmo*, é o sujeito quem lhe determina as *condições de existência*. É isso que o sujeito realiza quando o detecta

candeeiro, por exemplo, não comunica o candeeiro (porque a essência espiritual do candeeiro, na medida em que é comunicável, não é de modo algum o próprio candeeiro), mas sim, o candeeiro linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão.” Walter BENJAMIN, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p. 179.

¹⁰ No sentido em que são desprovidos de si próprios por se não poderem sentir a si próprios. Isso, serem desprovidos de si próprios, presumimos nós.

e representa – quando o vê, nomeia, analisa, descreve, desenha, pinta, fotografa, projecta, etc.

Se é o sujeito quem determina as *condições de existência do objecto*, poderemos então falar de *realidade*, de *uma realidade comum* (de um mundo comum) a todos os sujeitos? Poderemos unicamente falar de *uma realidade representacional*, não esquecendo que o sujeito, de natureza gregária, vive mergulhado numa “solução” cultural. A cultura designa-lhe um conjunto de normas, ou regras, colectivas, convencionada e atribui valor às coisas. É, então – em termos axiológicos –, a realidade uma entidade codificada?

Pois se é representacional, e admitimos que sim – uma vez que é a natureza gregária do sujeito quem lhe impõe a necessidade de comunicar, por uma questão de organização social –, para que possa existir comunicação é fundamental que os *discursos* proferidos, entre sujeitos, entrem num processo de significação unicamente possível quando fundados em parâmetros, ou regras – em códigos comuns.

A realidade é o conjunto das coisas exteriores ao sujeito, é o conjunto dos *objectos* desprovidos de *si*¹⁰, e que a cultura, ao longo do tempo, se encarregou de lhes atribuir significado, para que os dominássemos.

Fê-lo por intermédio de representações que, também ao longo do tempo, sofreram sucessivas actualizações. A cultura, a *tudo* atribui significado, e essa atribuição de significado manifesta-lhe o modo de domínio sobre a realidade. A realidade é esse *tudo* conhecido

pela cultura, conhecido porque fruto da atribuição de significado – condição de *existência* do objecto. Tudo o que não for provido de significado não existe. Neste sentido, o objecto não existe enquanto realidade empírica¹¹.

Falar de atribuição de significado, é falar de código que possa instituir essa atribuição de significado, e a sua consequente descodificação. Portanto, a *tudo* a que a cultura atribuiu significado chamamos *realidade* – uma entidade cultural; ou, redundantemente, uma entidade *culturalmente codificada*, uma vez que, a ausência de código implica a incapacidade de significar.

Já desde a antiguidade clássica, quando Heraclito se deu conta que não era possível banhar-se duas vezes no mesmo rio, que o sujeito se acercou da mutabilidade *daquilo* que preferia considerar *estático*, *objectivo* ou *constatável* – o mundo, a sua *realidade*, esse conjunto de *representações*.

Efectivamente, no instante seguinte à redacção desta frase, o *tudo* mudou – caiu mais uma folha da árvore, extinguiu-se o cigarro, morreram células no nosso corpo e envelhecemos. A todo o momento esse *tudo* muda, e muda também o sujeito pois também ele é parte desse *tudo* que ele próprio constituiu. Ele é desse *tudo*; mais, ele define, procurando definir-se, esse *tudo*. Esse *tudo* que é cambiante e dinâmico, aparentemente indómito, mas que o sujeito actualiza procurando – ao atribuir-lhe significado –, o universal, um universal domínio sobre o mundo por ele constituído. O esforço do sujeito é o de actualização.

Mas de actualização de quê?

Eventualmente, *daquilo* que lhe chega da *realidade* cambiante, ou seja, *daquilo* que ele constitui como sendo cambiante dessa *realidade* e que é *tudo* o que se constitui como *realidade*. Como vimos, por ser cambiante, a noção que o sujeito pode ter do mundo estará sempre desactualizada, portanto incontrolável?

À luz da demonstração platónica, por exemplo, a verdadeira realidade seria procurar num mundo inteligível um mundo das Ideias, o fundamento de tudo o que existe no mundo sensível (no mundo das coisas que podem ser sentidas) e que permite o conhecimento. Deste ponto de vista, a realidade deveria apresentar-nos as coisas tal qual *elas*¹² são, e não apenas tal qual nos aparecem.

Mas como poderemos dissociar *aquilo-que-qualquer-coisa-é*, da representação que temos dessa *qualquer-coisa*? Não temos nós mais certeza naquilo que sentimos do que na impressão vaga de que as coisas *são mais* do que aquilo que nós sentimos acerca delas?

A impressão, ou suposição, acerca do ser verdadeiro das coisas, esta transcendência, não nos interdita, por aí mesmo, o acesso a isso?

A realidade, para o sujeito, não parece ser mais do que a maneira pela qual as coisas lhe aparecem, é de ordem fenomenal – uma manifestação sensível da coisa no sujeito.¹³ Então, deste ponto de vista, se a realidade não é a *aquilo-que-qualquer-coisa-é*, é porque não é tanto um conhecimento, quanto esta qualidade particular da coisa que no-la dá numa presença irreductível.

11 “[...] les ‘objets’ n’existent pas comme réalité empirique, mais comme êtres de raison: leur identification et leur stabilisation ne sont jamais que provisoires, étant des découpages opérés hic et nunc dans une substance inanalysable entre ‘structuralisme méthodologique’ et ‘structuralisme ontologique’ (ECCO, Umberto, *Le Signe. Histoire et Analyse d’un Concept*, adapté de l’italien par J. M. Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1988, p. 96).” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 130.

12 A sua verdade, e como tal, identificar-se com um substrato metafísico, suporte das qualidades sensíveis.

13 “O prazer proveniente da representação da existência de uma coisa, na medida em que ele deve ser um princípio determinante do desejo dessa coisa, funda-se na capacidade de sentir do sujeito, porque depende da existência de um objecto; por conseguinte, pertence ao sentido (sensibilidade [Gefühl]), e não ao entendimento, que exprime uma relação de representação a um objecto (Objekt), segundo conceitos, mas não ao sujeito, segundo sentimentos.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 32.

¹⁴ “Em mim a aparência é realidade, o ser da consciência é manifestar-se.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op.cit., p. 504.

¹⁵ “Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize com ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op.cit., pp. 288 e 289.

¹⁶ Do alemão *sein*, “ser” e da “ai”. Para Martin Heidegger (1889-1976) é a existência humana como presença e abertura ao mundo; o *Dasein*, desde que é, está “ai”, ou seja, é presença intencional – abertura, mobilização ou disponibilidade, ao ser que ele sente. Assim, por exemplo, a verdade do que está simplesmente presente (por, exemplo, as coisas materiais), enquanto *desabertura*, distingue-se especificamente da verdade do ente que nós próprios somos, da *abertura do estar – ai (Dasein)* existente.” Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 22.

¹⁷ [Inacessível], porque o sujeito desconhece esse *algo-mais* que supõe que as coisas contém.

¹⁸ O sujeito parece ter a impressão de que as coisas são mais do que aquilo que ele consegue sentir delas pelo seu sentir. Efectivamente, as coisas não são mais do que o modo

Efectivamente, para o sujeito, as coisas não são mais do que o modo como ele as sente¹⁴. O sujeito, tenta por isso, sincronizar-se¹⁵ com ela – com a realidade –, que está nele, e está com ele próprio, que está nela, num tempo e num espaço coincidentes. Esse *estar com* é o seu momento presente. É nesse momento, de certeza num corpo vivo – aqui e agora (*dasein*¹⁶) –, que o sujeito tenta actualizá-la, actualizando-se, tentando dominá-la, representando, projectando-se. *Fisicamente*, o sujeito não pode possuí-la, somente poderá referir-se a ela, mencioná-la, nomeá-la. Dela – da realidade –, o sujeito só se possui a si – um corpo apto para o sentir –, que *sendo dela* é dele próprio. Por isso, a realidade não existe fora do sujeito, uma vez que é ele quem lhe atribui as *condições de existência*.

O sujeito possui e tenta dominar a realidade através do seu corpo, mas quase sempre tem a impressão de que essa realidade é *algo-mais* – algo de mais saturado – e

como as sentimos, ou seja, não temos nenhuma garantia de que as coisas sejam mais do que elas são para nós. A nossa realidade é constituída pelo conjunto daquilo que as coisas são para mim, e esse ser para mim é construído pelo meu sentir.

Por outro lado, se admitimos que o sujeito sente essa impressão, então essa impressão é também uma construção do sujeito, e portanto, existe enquanto construção sua, inscrevendo-se também ela na realidade que constitui.

Mas, a impressão que o sujeito, legitimamente, possa ter de que as coisas são mais do que aquilo que ele sente delas não implica que elas sejam realmente mais saturadas, que existam em si, por si próprias, porque isso nunca será constatável enquanto ocorrência – o sujeito, sempre preso ao corpo e conseqüentemente ao sentir, nunca saberá se as coisas são mais do que aquilo que ele é capaz de sentir delas, viverá, portanto, sempre nessa dúvida acerca da transcendência das coisas.

por isso inacessível¹⁷ –, do que o aquilo que ele constitui acerca dela quando lhe atribui significado. E, quando lhe atribui significado, constrói-a. Essas construções, esses objectos de ordem diversa, são representações que no conjunto definem o seu mundo. Essas construções são *artifícios* que ficam entre a impressão¹⁸ de uma realidade mais saturada e o sentir – entre uma impressão de transcendência das coisas e o sentir. Mas esses *artifícios*, esses sim, são do sujeito e é com eles que ele vive. Eles são a sua única realidade, a única que conhece, a única em que pode agir, a única que possui. Eles são onde se move a sua existência, e por isso, essas construções de substituição são provavelmente a mais enigmática acção humana, porque única, porque a única que conhece. Mas, será então a realidade mais saturada do que as representações que o sujeito produz?

Nunca o saberemos, uma vez que vivemos na única realidade conhecida, uma realidade representacional, constituída pelo sujeito, que é quem lhe dita as regras, quem a significa e portanto lhe atribui as *condições de existência* para que ele próprio possa existir através dela. Apreendemos aquilo que a nossa percepção permite, e é com isso que construímos a realidade de que nos fazemos rodear. Só podemos construir o conhecimento sobre o que apreendemos. Construímos o conhecimento sobre a construção, a constituição, que realizamos a propósito do objecto, e dizemos frequentemente que essa constituição, a que podemos chamar *representação* ou *imagem*, fica em vez do objecto. Mas será mesmo assim?

Se a imagem ficar em vez do objecto, então, reconhecemos ao objecto uma existência fora do sujeito, partindo de um pressuposto que consideramos incorrecto e que é o da existência do *objecto em si*. Como vimos, o objecto não pode existir *para si próprio*, porque é essa contingência que o define enquanto objecto e o distingue do sujeito que o significa.

Esclareçamos: a imagem não fica em vez do objecto, mas fica em vez da imagem que o sujeito constitui em sua presença.

Consideremos duas situações diversas: primeira, um sujeito encontra-se na presença de determinado objecto; segunda, um sujeito não se encontra na presença de um objecto e é estimulado no sentido de dele se recordar.

Na primeira situação, o sujeito sente¹⁹ o objecto e a imagem que constrói através do sentir fá-la coincidir com aquilo que sente, de tal forma que consegue vê-lo²⁰.

Na segunda situação, o sujeito – não estando em presença do objecto –, fá-lo reaparecer por intermédio de uma imagem, e essa imagem reaparecida fica em vez de uma outra construída em presença do objecto (digamos que a imagem reaparecida é um signo²¹ da primeira). Aquilo-que-apreendemos-do-objecto, aquilo que afecta o sentir de um certo modo, e com o qual construímos uma sua representação, uma imagem, é de ordem fenomenal.²² É sempre sobre o fenómeno que construímos o conhecimento²³, é sempre sobre aquilo-que-aparece-à-consciência²⁴ que construímos o conhecimento. No entanto, não descorem os a

Primeira Tópica Freudiana (Consciente, Pré-Consciente e Inconsciente), que reflecte acerca da complexidade do Aparelho Psíquico, chegando à conclusão de que o Consciente não é a totalidade psíquica.²⁵

19 O sujeito só sente o objecto se, este último, existir enquanto sua constituição.

20 “Tu sentires na exacta medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objectivo e em que não me significa nada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 23.

21 “*Un signe est donc* [por a significação ser o processo que associa um objecto, um ente, uma noção, a um signo susceptível de os evocar] *un existant – les psychologues disent un stimulus, don’t l’action sur l’organisme provoque l’image mémorielle d’un autre stimulus; le nuage évoque l’image de la pluie, le mot de la chose.*” Pierre GUIRAUD, *La Sémiotique*, 7ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 11.

22 “A capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afectados pelos objectos, denomina-se sensibilidade. Por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos dados objectos e só ela nos fornece *intuições*, mas é o entendimento que pensa esses objectos e é dele que

provêm os conceitos. Contudo, o pensamento tem sempre que referir-se, finalmente, a intuições, quer directamente (*directe*), quer por rodeios (*indirecte*) [mediante certos caracteres] e, por conseguinte, no que respeita a nós, por via da sensibilidade, porque de outro modo nenhum objecto nos pode ser dado.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 61.

23 “*Ce que nous appelons expérience ou connaissance n’est qu’une ‘signification’ de la réalité, don’t les techniques, les sciences, les arts, les langages sont des modes particuliers: nous vivons parmi des signes et une science générale de la signification embrasse l’ensemble des activités et les connaissances humaines. [...] Un signe est un stimulus associé à un autre stimulus don’t évoque l’image mentale. La signification est donc un procès psychique: tout se passe dans l’esprit.*” Pierre GUIRAUD, op. cit., pp. 11 e 12.

24 “Construímos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro.

Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Se nós o fizéssemos, veríamos que a qualquer qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda a consciência é consciência de algo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 26.

25 “[...] o Inconsciente é o REAL da nossa totalidade: [Freud] ‘Su naturaleza interna no es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra conciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales.’ [Sublinhados da autora]” Isabel de SANTA-RITA, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990, pp. 53 e 54.

Trataremos deste assunto, mais pormenorizadamente.

²⁶ “O efeito de um objecto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afectados, é a *sensação*. A intuição que se relaciona com o objecto, por meio da sensação, chama-se *empírica*. O objecto indeterminado de uma intuição empírica chama-se *fenómeno*.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, op. cit., p. 61. Porém, Merleau-Ponty esclarece acerca da /sensação/ quando diz: “Eu poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afectado e a experiência de um estado de mim mesmo. [...] Eu sentirei na exacta medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objectivo e em que não me significa nada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., pp. 23 e 24.

²⁷ “Dou o nome de matéria ao que no fenómeno corresponde à sensação; ao que, porém, possibilita que o diverso do fenómeno possa ser ordenado segundo determinadas relações, dou o nome de forma do fenómeno.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, op. cit., p. 62.

²⁸ “Se encontro as coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efectivamente ali, pois dessa existência de facto, por hipótese, eu nada sei. Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contacto efectivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de

Fenómeno²⁶ aparece, por exemplo, na obra de Kant, como tudo o que é objecto da experiência possível, e que se caracteriza por uma forma e uma matéria, entendendo a representação como um acto da liberdade por parte do sujeito²⁷ – o problema coloca-se-lhe segundo um ponto de vista moral.

Por outro lado, de um ponto de vista fenomenológico, Husserl e Merleau-Ponty, esclarecem-nos que o fenómeno é *objecto de intuição* ou de conhecimento imediato, ao mesmo tempo que manifestação da *essência*. Contrariamente a Kant, que considerava o fenómeno como uma manifestação sensível – no espaço e no tempo –, de uma *coisa em si* definitivamente inacessível, para a Fenomenologia são as próprias coisas que se nos revelam; O projecto fenomenológico consiste nesse esforço no sentido de deixar desvendar-se, a partir da intuição imediata, da experiência concreta, o mundo situado aquém da ciência: a visão da *essencialidade* das coisas, no fenómeno, é possível graças a um retorno à *originalidade* das coisas.²⁸ E, por aqui – quando chegamos à questão da *originalidade* –, se torna pertinente a referência à Fenomenologia. Mas qual originalidade? De que *origem* falamos?

todas as coisas, e porque minhas percepções finitas e determinadas são as manifestações parciais de um poder de conhecimento que é coextensivo ao mundo e que o desdobra de um lado a outro.”

Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 494. Ver Nota 15.

²⁹ Ver Nota 15.

Somente sobre o fenómeno poderemos construir o conhecimento, e nunca sobre a *impressão vaga* de que as coisas são mais saturadas do que aquilo que nós sentimos por elas. Elas são, aquilo que são para *mim*, pelo exercício do *meu* sentir. As coisas são só isso. Não existe outra realidade de coisas. Considerar, por conseguinte, uma *transcendência das coisas* implica considerar uma superioridade dessas mesmas coisas em relação ao sujeito, que – em certa medida –, *ultrapassam* o sujeito. Seria admitir uma natureza própria das coisas. Efectivamente essa *transcendência*, que atrás chamámos de *impressão vaga*, ou “solicitação vaga”²⁹, quando referimos a necessidade de um sincronismo entre *sujeito e realidade constituída* (*que está nele, e está com ele próprio, que está nela*), antes de caracterizar *um para além do mundo*, está inscrita no coração desse mundo através da *intencionalidade* própria do sujeito, ou seja, esta capacidade que a consciência possui de se relacionar com aquilo que *não é*, de tender para *um algures, um para além* dela própria, uma espécie de ainda *não-lugar*. Por outro lado, também observámos que o sujeito constitui uma realidade representacional. Ele representa a realidade em que se inscreve, ou melhor, o sujeito inscreve por meio de representações essa realidade em si (no sujeito), e quando o faz constitui-a, eventualmente, enquanto transcendente. Portanto, a questão não se coloca na transcendência das coisas como se *elas, por si próprias*, tivessem vontade, desejo ou *intenção de existir*.

A *intencionalidade* é coisa própria do sujeito, é a actividade pela qual a consciência se relaciona com aquilo que visa. A consciência visa aquilo que sente, e se se sente a sentir visa-se a si própria, portanto a intencionalidade é um objectivo e não uma *coisa pensante* como, por exemplo, Descartes a definiu.³⁰

Sendo transcendência pura, a consciência, nunca coincide com ela mesma e é fundamentalmente temporalidade, abertura ao passado e ao futuro. A intencionalidade implica ao mesmo tempo a significação – pela qual é possível representar –, que é a superação de um dado simples, da superação da constatação da ocorrência de uma forma.³¹

*

Mas, voltemos ao nosso raciocínio. As coisas não sentem e portanto não são *para si próprias*, não estão *para si próprias*, elas na verdade não existem *para si*, existem somente para o sujeito e consequentemente não passam de *representações provisórias*, de *imagens construídas*, de *entidades que possuem significado*, ou seja, que só existem por que o sujeito as chamou à existência quando as constatou enquanto ocorrência formal cujo modelo é a interpretação de um facto desde um determinado ponto de vista. É o sujeito que as constitui enquanto coisas que o transcendem. Eventualmente, elas estarão para além dele, provavelmente porque ele as constata. Só existem enquanto *representações*. As coisas só existem nele. Eventualmente, o sujeito representa-as porque quer

dominá-las. Pretendendo o domínio sobre as coisas³², pretende o poder que deseja para si.³³

Porém, quando se dá conta dessa contingência que lhe é imposta pela sua própria condição de humano – de só poder dominar mediante representações construídas por força do sentir –, constitui as coisas, impregnando-as de uma *essência* que ele desconhece nessas mesmas coisas, mas que ele experimenta em si próprio enquanto *princípio superior* inscrito na própria natureza do seu sentir e que lhe permite passar um simples dado – uma constatação de uma ocorrência –, para um princípio superior e incondicional. Se as coisas só existem através do sujeito, não será tanto o retorno à originalidade das coisas que o sujeito procura enquanto *primordial* objectivo, com o sentido de lhes alcançar a verdade que não contém, mas um retorno à originalidade de si por via das coisas. Hipoteticamente, o que o sujeito procura é um retorno à sua própria originalidade. Ele quer saber quem é. Na verdade, ele quer conhecer-se.

³⁰ “[...] mas em breve dei conta que, embora desejasse pensar que tudo era falso, eu, que assim pensava, devia representar alguma coisa e, notando que esta verdade ‘Eu penso, logo sou’ – era tão firme e tão segura que todas as mais extravagantes suposições dos cépticos não seriam capazes de abalar, admiti que podia tomá-la sem sombra de escrupulo, como primeiro princípio da filosofia que procurava.

Então examinando com cuidado aquilo que eu constituía, e vendo que podia supor que não tinha corpo e que não existia qualquer mundo ou qualquer lugar onde habitasse, mas que não podia, apesar disso, admitir que não existia, e que, pelo contrário, ao duvidar da existência das outras coisas resultava de maneira evidente e segura que eu existia; enquanto que, se tivesse cessado de pensar, ainda que o resto do mundo que tinha imaginado

fosse verdadeiro, não havia razões suficientes para acreditar que existia realmente, concluí que eu era uma substância cuja essência total ou natureza é apenas o pensamento e que, para existir, não se lhe torna necessário qualquer lugar nem depende de qualquer elemento material; de maneira que este Eu, quer dizer, a alma, pela qual o que sou, é inteiramente distinta do corpo o qual, embora não tivesse existência, a alma não deixaria de ser o que na verdade é.”
René DESCARTES, *Discurso do Método*, 3ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p.36.

³¹ Portanto, a intencionalidade é a maneira como a consciência se relaciona com os seus *objectos* – é consigo própria e com o mundo, que ela lhes atribui sentido.

³² “O homem é quem denomina e, por essa razão, reconhecemos que dele emana a linguagem pura. Toda a natureza, na medida em que se comunica, fá-lo na linguagem e portanto, finalmente, no homem. Por isso ele é o senhor da natureza e pode denominar as coisas.”
Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 182.

³³ “O que é bom? – Tudo aquilo que desperta no homem o sentimento do poder, a vontade de poder, o próprio poder.”
Frederico NIETZSCHE, *O Anticristo*, 9ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p. 16.

O objecto é absolutamente passivo na relação entre o *sujeito* e o *objecto*. Passivo, apesar de tudo, não significa inexistente. Evidentemente, o objecto existe para o sujeito porque este o constitui enquanto coisa que existe. Aliás, /relação/ pressupõe, em sentido comum, interacção. Provavelmente /relação/, nesta acepção, não será o melhor termo a utilizar. Mas a sua raiz etimológica³⁴, é bastante esclarecedora quando faz corresponder a /relação/, uma /acção-que-traz-algo-de-novo/, um conhecimento novo ao sujeito.

Mas que *algo-de-novo* traz o objecto ao sujeito?

Não podemos partir do princípio de que a realidade é mais saturada do que aquilo que dela sentimos, isto por que considerar a transcendência das coisas implica considerar uma superioridade dessas mesmas coisas em relação ao sujeito, como vimos.

A prospecção do *algo-de-novo* não deve pois ser instaurada ao objecto, uma vez que ele não existe *para si*, existe somente para o sujeito e, conseqüentemente, não passa de uma *representação*, de uma imagem construída, de uma entidade que só possui significado, portanto uma entidade limitada. Se assim é, então podemos admitir que a prospecção do *algo-de-novo* deve ser instaurada pelo sujeito, não ao objecto, mas a si próprio tendo no objecto um pretexto de pesquisa acerca da sua *originalidade*³⁵.

Ou seja, sendo o objecto uma projecção do sujeito, a única prospecção possível será a prospecção do sujeito a si próprio através do objecto por si constituído.

O objecto existe, mas em função do sujeito, e através

dele. O sujeito garante-lhe, assim, a existência.

Assim, podemos dizer: por um lado, o objecto não existe sem a representação do sujeito; e por outro, o sujeito não existe sem a *possibilidade de representação* do objecto.

Ao *observar* o objecto, *vemo-lo* de um determinado modo.

Dizemos que o objecto se apresenta ao sentir do sujeito, ou que, em certa medida, é *permissivo* perante esse sentir.

O objecto *mostra-se*, aparece de um certo modo.

A forma é tudo aquilo que conhecemos do objecto.

Se existe *algo-mais* do objecto que permanece desconhecido para o sujeito, então, esse *algo-mais* não é

constituível pelo sujeito. Se não é constituível pelo sujeito,

não existe. O desconhecido não pode ser constituído

enquanto realidade, precisamente por ser esvaziado de conteúdo ou não existir enquanto ocorrência formal.

Logo, tudo o que é constituído pelo sujeito enquanto

forma é portador de conteúdo, porque coisa *conhecida*.

(e, deste ponto de vista, a forma não será mais do que

um signo). Portanto, somente distinguiremos *forma*

de *objecto*, se admitirmos que vivemos imersos num

mundo de objectos, do qual somente a parte das suas

características temos acesso.

Admitamos, então, por hipótese, que é sobre parte

das características do objecto, que construímos o

conhecimento possível acerca dele: falar de forma,

sabemo-lo, é falar de representação, uma vez que para

o sujeito a primeira não existe senão por intermédio

da segunda. Mas, perante o que admitimos, teremos

que considerar que a *aparência* do objecto coincide

³⁴ /Relação/, do latim *relatio*, "acção de trazer algo de novo"; laço.

³⁵ Da *originalidade* do sujeito.

com a forma do objecto, porque ao admitir a *aparência* contemplamos, não só a *essência*, como reconhecemos que o sujeito, do objecto, sabe só parte.

Por outro lado, teremos que considerar o objecto como portador de *algo-mais*, que não sendo conhecido pelo sujeito é susceptível de por ele ser descoberto; e que, conseqüentemente, aquilo que sabemos acerca do objecto não é o objecto, mas é apenas aquilo que é susceptível de ser percebido dele, com as limitações e as distorções da nossa percepção e da nossa tendência antropomorfasta.

Assim sendo, a *aquilo-que-o-objecto-é, em si mesmo, em si*, teremos que chamar *essência* do objecto. Deste modo, se admitimos que jamais poderemos apreender *aquilo-que-o-objecto-é*, então, a *essência* não passa de um *limite* para onde, segundo esta admissão, tenderão todos os objectos. Assim, a *essência* é imperscrutável porque desconhecida.

Reafirmamos, reformulando: *aquilo-que-o-objecto-é* é constituído exclusivamente pelo sujeito, ou melhor, *aquilo-que-o-objecto-é para o sujeito*, é *aquilo-que-o-sujeito-representa-nele*, é a forma como o sujeito se projecta nele. E se o sujeito reconhece em si um carácter essencial, ou transcendente, é consequência disso o que projecta no objecto. Por isso, dissemos que a realidade que constitui não passa de um *alibi* construído pelo sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. O *limite*, a existir, estará nele, não no objecto. Assim, o fenómeno é a referência para o sentir do sujeito e não o objecto *em si*, mas aquilo-

que-conseguimos-apreender-dele-em-sua-presença-num-momento-presente, pela sua experiência directa, ou sempre que o façamos aparecer pela experiência que a memória dele faz quando o recupera, também, segundo uma imagem.

Iludimo-nos sempre que afirmamos conhecer o objecto *em si*. Mas, é sobre essa ilusão que fundamos todo o conhecimento, e sobre a qual afirmamos conhecer a sua *essência*, ou a *sua verdade*. Essa *verdade*, para nós, aparece como *representação* de um *facto observável*, não como a *apresentação* desse facto, e isso – o facto de não aparecer como a *apresentação* mas enquanto uma *representação* –, torna-se no bastante para que essa verdade assim não o seja, sendo uma *ilusão* ou, até mesmo, uma *mentira*. Isto porque a *representação* surge aquando da tentativa de relação com isso a que chamamos *realidade*. E surge porque para pensarmos esse mundo, representamos o próprio pensamento – colocamos, também, enquanto hipótese.

Podemos afirmar que, *no limite*, é a *apresentação* da coisa – ou a nossa própria *apresentação* por via da coisa –, que pretendemos, pretendendo a *Verdade* que, eventualmente, a coisa encerra e a *Verdade* que, eventualmente, encerramos. Porém, é sobre uma sua *representação*, ou a nossa própria, que alicerçamos todo o pensamento, é sobre uma *representação* daquilo que admitimos ser verdadeiro, quando a *Verdade* não admite *representação*.³⁶ Essas *representações*, esses esforços para alcançar uma *Verdade* desconhecida, sedimentam-

³⁶ A Verdade não admite representação porque a possibilidade de representar, segundo o nosso raciocínio, é o único processo pelo qual o sujeito tem a oportunidade de se relacionar com aquilo que o rodeia. Assim, sendo a representação inerente à condição de sujeito – o seu modo de sentir o mundo –, e sendo, como sabemos, todos os sujeitos diferentes (isto é, com modos diferentes de se relacionarem com o que os rodeia – portanto, com representações diferentes), então, na eventualidade da verdade poder ser representada, teríamos representações diferentes da Verdade, quando a Verdade por sua própria definição não admite plural.

37 “Nuestra percepción objetiva tiende a percibir las propiedades ‘constantes’ de las cosas, su forma, tamaño, tono y color ‘reales’, e procura eliminar (reprimir) sus distorsiones accidentales mediante escorzos perspectivistas o azarosos de iluminación. Sostendré que la forma reprimida, en tono y las distorsiones de color son adecuadamente captadas por una percepción profunda inconsciente ‘objetual-libre’ que descarta la función biológica de la percepción. Otro ejemplo de percepción profunda ‘objetual-libre’ es nuestra audición inconsciente de los armónicos [Armónicos: Conjunto de sonidos suplementarios o parciales que se originan de un sonido fundamental. Estos sonidos parciales determinan la formación del timbre (N. del Revisor)] que son conscientemente inaudibles; la audición de los timbres, biológicamente más importantes, los ‘reprime’.”
A. EHRENZWEIG, *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1976, pp. 16 e 17.

38 “Freud, que también captó la tendencia articulante de nuestra mente observadora, consideró que las experiencias formales procedentes de los estratos inferiores de la mente, como nuestras visiones oníricas, solían ser inarticuladas; aparecían ante nuestra mente superficial observadora como algo completamente caótico y eran difíciles de captar.”
A. EHRENZWEIG, *op. cit.*, p. 23.

39 “Freud ao ter de designar os ‘lugares psíquicos’, que na sua primeira perspectiva eram

se ao longo do tempo, e relacionam-se intimamente com a linguagem – provavelmente a mais enigmática questão relacionada com a existência humana e que a faz distinta de todas as outras formas de existência. Afirmámos que o *objecto em si* era inatingível, porque a suposição de *um algo-mais* do que aquilo que dele conhecemos – não passando do patamar da suposição –, não pode investigar no *objecto* aquilo que se não conhece. Porém, esta suposição sobrevive, porque é esta mesma suposição, enquanto hipótese formulada pelo sujeito, que age na constituição do *objecto* permitindo o conhecimento e o conhecimento é processado no sujeito através daquilo que pode ser sentido, significado e memorizado. O sujeito constitui o *objecto* através da representação, mas sabe que a representação não é o *objecto*, é apenas um seu substituto.

meramente tópicos, opta pelo termo ‘Sistema’. Surgem assim os Sistemas Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente, ‘lugares’ por onde passam as excitações sem sofrerem por parte destes qualquer tipo de transformação.” Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, p. 46.

40 Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, pp. 40 e 41

41 “Les formations expressives, en mettant en évidence le rôle de l’affectivité dans les changements de sens, confirmant l’analyse fonctionnelle de la signification;

le langage a une double fonction, à la fois instrument de la communication cognitive et moyen d’expression; tout les sémanticiens raillent ce caractère: Wundt, Bréal, Erismann, Odgen et Richards, Bally, Esnault, Delacroix, F. Paulhan, Stern, Ullmann, etc. [...] L’étude des lapsus freudiens et celle des tests-verbales psychanalytiques d’un autre pari, montrent le caractère inconscient de l’émotivité dans le langage; je para o caso específico das palavras, dirigi: les mots expriment non seulement nos émotions, mais des obsessions diffuses, non fixées, le plus souvent inconscientes et même refoulées par des interdits individuels ou sociaux.» Pierre GUIRAUD, *op. cit.*, pp. 59 e 60.

Mas, será a representação um substituto do *objecto*? Se a única modalidade de constituição da realidade – do conjunto dos *objectos* –, é a representação, então, *representação* e *realidade* encontram-se, para o sujeito, coincidentes num ponto? Assim seria, se considerássemos – do sujeito – somente a *função biológica da sua percepção*.³⁷ É que, o sujeito é muito mais do que aquilo que a cultura estabelece acerca dele – ele, o sujeito, é mais do que um organismo funcional no sentido biológico.

O sujeito é corpo, e o *Lugar Consciente* é apenas a ponta de um véu que esconde mais do que revela. Sigmund Freud³⁸ demonstrou que o Consciente não é a *totalidade psíquica*, ao contrário daquilo que a cultura – responsável pelo fabrico de um mundo *pronto a habitar* –, anuncia (provavelmente até hoje) renunciando a outros *lugares psíquicos*, muito nomeadamente o do Inconsciente. A cultura, de certo modo, recalca – ou ignora –, esses *lugares* quase insondáveis do corpo, fornecendo ao sujeito um *mundo de propriedades constantes*. Freud trouxe à luz os *Sistemas Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente*³⁹ cristalizando aquilo que alguns autores, já antes, suspeitavam.⁴⁰ É facto que a representação *substitui* o *objecto*, como é facto que, o sujeito – pela sua modalidade representacional –, representa o *objecto* através do seu corpo, mas usando-o inteiramente.⁴¹ Ao representar, o sujeito, não usa somente o *lugar Consciente*, que a cultura tenta definir como um *lugar*

comum onde pode decorrer um comércio comunicacional entre sujeitos. O corpo – que representa –, é muito mais do que um organismo vivo, ou uma consciência.

Ele, o corpo, é fonte plena. E de tal forma assim é, que, temos que admitir, não dominamos – em absoluto, esse comércio comunicacional desejado pela cultura.

A cultura, teremos também que admitir, instaura um território que ignora a totalidade do humano – no sentido em que recalca, descora ou ignora, a plenitude do corpo. A cultura, temo-lo por experiência, institui, regra, racionaliza o mundo.

O corpo é – terminal sensível; Consciente, Pré-Consciente e Inconsciente; fonte plena –, representacional.

O corpo, hipoteticamente, sabe sempre mais do que aquilo-que-consciencializa-saber; hipoteticamente, sabe mais, até, do que aquilo que a cultura lhe fornece enquanto *constância*, ou seja, enquanto aquilo que a cultura lhe fornece enquanto *constante, estático, permanente*. E por isso, é capaz de distinguir *representação de objecto*. Se assim não fosse não seria possível significá-los (o que indiscutivelmente não é verdade, como todos sabemos).

E por isso, também e sobretudo, o sujeito constitui o objecto dentro do patamar da suposição de que ele (o objecto) é *algo-mais* do que a representação que o chamou à existência.

Na verdade, não é o objecto que é *algo-mais*, é o sujeito que – sendo *algo-mais* do que aquilo-que-a-cultura-institui-acerca-da-qualidade-de-sujeito –, o representa.

Daí que, se não atento às condições de existência do objecto, o sujeito desconfie que é o objecto que lhe esconde esse *algo-mais*.

O objecto é uma entidade desprovida da modalidade representacional, não dispõe de terminais sensíveis que lhe permitam o sentir e a conseqüente constituição da realidade (no caso, a constituição de *si próprio*; *ele não existe para si*, como vimos). O objecto é uma entidade sem consciência *de si*, e portanto do tempo, porque o tempo só encontra uma sua representação, ainda que indirecta nos objectos,⁴² mas quando constituídos pelo sujeito. Portanto, e assim sendo, o objecto não é *algo-mais* nem *algo-menos*, porque, efectivamente, o objecto *não-é*. *Não-é* sem o sujeito.

A ser encontrado, o *algo-mais* deve ser procurado pelo sujeito em si próprio. A prospecção do *algo-mais* deve ser instaurada pelo sujeito ao sujeito (no sujeito; a si próprio; em si). Nesta procura, o objecto será um mero pretexto de auto-conhecimento.

Por isso, por considerar que a representação que sedimenta do objecto fica aquém de um *algo-mais*, se admite a presença da *ilusão* sempre que se representa. A representação ficará sempre aquém, dada a quase ausência de conhecimento que o sujeito detém de si próprio. Não terá sido inocente a célebre frase escrita por Sócrates nas paredes do Oráculo de Delfos⁴³ – e que agora ecoa com mais clareza.

O grau de ilusão⁴⁴ decorrente da representação que possamos efectuar a partir do objecto pode até não ser

⁴² /Objectos/, não forçosamente *objectos físicos*, mas também *objectos memórias, objectos mentais*.

⁴³ Terá sido esta frase – “Conhece-te a ti próprio.” –, não enquanto convite à introspecção psicológica mas enquanto tradução da preocupação de fazer de cada um o juiz pessoal dos seus pensamentos, que provoca a acusação de Sócrates e a sua condenação à morte?

⁴⁴ /Ilusão/, porque a representação fica sempre aquém do *algo-mais*, ainda que esse *algo-mais* seja uma suposição do sujeito, como vimos.

intencional, ou mesmo consciente, mas é a consequência da incapacidade de *comunhão total*, e em corpo, com o objecto; ou melhor, a *comunhão total* do corpo consigo próprio. É por isso que o objecto, ou a relação que mantemos com ele, no sentido de o conhecer, é afirmada como sendo *no limite* a sua apresentação.

No limite é o *algo-mais* que o sujeito pretende conhecer e apresentar. A ilusão é a tentativa de chegar a esse *algo*. A tentativa é a representação.

Pelo exercício da linguagem, que estrutura o pensamento, o sujeito ilude-se sempre que tenta conhecer o objecto, ou conhecer-se a si próprio. Ilude-se e sabe que se ilude, mas fá-lo na tentativa de se decifrar, decifrando o que o rodeia. E se decifra é por que, o que o rodeia, está cifrado desde um determinado ponto de vista – digamos, por experiência (e redundantemente), culturalmente *posto-em-código*. Fá-lo tão conscientemente, e essa contingência da ilusão é-lhe tão fundamental à sua permanência dentro de uma sociedade humana (por ser ela que lhe confere esse estatuto), que aparentemente nega a existência, ou a possibilidade, da ilusão, ou da *mentira*.

Efectivamente, ela subsiste enquanto tentativa.

A sociedade ocidental construiu-se tendo na verdade o valor. É-lhe difícil, por isso, contemplar a ilusão, ou a *mentira*, como possibilidade de alcançar um *algo-mais* que supõe que as coisas encerram.

Apesar da mentira ser uma contingência imposta pelo

sentir, é tão próxima como fundamental à existência como ao próprio sentir, já que na impossibilidade de tocar no *algo-mais*, que desconhece, das coisas, a mentira funciona como um artifício para chegar mais perto desse “algo-mais”.

Não é por a sociedade ocidental ter na verdade um valor, que a mentira passa a ocupar um não-valor, apesar de /verdade/ e /mentira/ serem, para o senso-comum, antonímicas. Se partirmos do princípio que: “[...] toda vez que se manifesta uma possibilidade de mentir, achamo-nos em presença de uma função signíca. Função signíca significa possibilidade de significar (e portanto de comunicar) algo a que não corresponde nenhum estado real de fatos. Uma teoria dos códigos deve estudar tudo quanto possa ser usado para mentir.

A possibilidade de mentir é o *proprium* da semiose, assim como, para os escolásticos, a possibilidade de rir era o *proprium* do homem como animal racional. Sempre que há mentira, há significação. Sempre que há significação, pode-se usá-la para mentir.”⁴⁵, ou seja, que sempre que houver possibilidade de mentir, estamos na presença de uma significação (de comunicação, portanto), e que “o processo de significação só se verifica quando existe um código.”⁴⁶, e que, “um código é um SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO que une entidades presentes e entidades ausentes.

Sempre que, com base em regras subjacentes, algo MATERIALMENTE presente à percepção do destinatário

⁴⁵ Umberto Eco, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 49

⁴⁶ Umberto Eco, *Tratado Geral de Semiótica*, *op. cit.*, p. 6.

ESTÁ PARA qualquer coisa, verifica-se a significação.⁴⁷, então, desde este ponto de vista, sempre que houver possibilidade de mentira, existe a necessidade de codificar. A representação, assim, aparece-nos como um mecanismo codificado, à partida para poder existir. E sempre que existe, por existir o código que lhe atribui significado, a representação veiculará um conteúdo cultural⁴⁸, construindo um-universo-culturalmente-definido. Podemos, então com alguma clareza concluir que a realidade é uma entidade codificada.

Retomemos o raciocínio, voltando um pouco mais atrás e vincando as condições de existência do objecto: o objecto em si nada parece ser; o objecto não-é senão enquanto constituição do sujeito.

Qualquer teoria da comunicação ficará comprometida sempre que tomar por verdadeira a condição de existência do objecto fora do âmbito da percepção, e portanto da representação, que o sujeito dele pode fazer. Neste sentido, nada é fora do corpo – uma vez que é o corpo que constitui as coisas; o corpo – fonte plena -, tudo abraça, em tudo penetra, tudo habita.

Mas, atendamos, o corpo não é somente Consciente. É também, senão sobretudo, Pré-Consciente e Inconsciente.

Freud chamaria à /consciência/, Sistema Percepção-Consciência.⁴⁹ Digamos que, ao associar percepção a consciência se define, e de uma vez por todas, a importância da magnitude do corpo na constituição do objecto. Senão, vejamos: é o corpo que assegura ao

homem a possibilidade de existir enquanto ser humano, existir enquanto sujeito. E o sujeito utiliza o corpo espontânea e plenamente. A Primeira Tópica Freudiana⁵⁰ contempla três lugares: o Inconsciente, o Pré-Consciente e o Consciente. Deste modo, o sujeito, ao constituir o objecto – definindo-lhe as condições de existência –, e fazendo-o, encontrando no corpo a "fonte absoluta"⁵¹,

⁴⁷ Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 6. Umberto Eco, continua ainda a sua explanação acerca deste tema quando considera as teorias de Pierce e de Saussure, para o estudo da significação. Segundo Eco, Pierce põe em esquema a existência de três entidades fundamentais para que se estabeleçam as condições necessárias para que haja significação, ou função signica (Eco: "Um signo é sempre constituído por um (um mais) elementos de um PLANO DA EXPRESSÃO convencionalmente correlatos a um (ou mais) elementos de um PLANO DO CONTRÚDO. Sempre que ocorre uma relação desse tipo, reconhecida por uma sociedade humana, existe signo. Somente neste sentido se pode aceitar a definição de Saussure, segundo a qual um signo é a correspondência entre um significado e um significante." Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 39.

As três entidades fundamentais consideradas por Eco são: o interpretante (significado; que define o plano do conteúdo); o representamen (significante; que define o plano da expressão); e o objecto (referente; ou real), Eco: "Dizer que um significado corresponde a um objecto real constitui atitude ingénua, que sequer uma teoria dos valores de verdade se prontifica a aceitar. Com efeito, sabe-se muito bem que existem significantes que se referem a entidades inexistentes, como 'unicórnio' ou 'serena', de sorte que, em casos tais, uma teoria extensional prefere falar de 'extensão' nula (Goodman, 1949) ou de 'mundos possíveis' (Lewis, 1969). " Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 52. De facto, admitir a existência de um significado para um significante, ou o inverso, não parece complexo. Mas, por outro lado, admitir que o significado, ou o significante se referem ao objecto real, tomando-o

por referente, e substituindo-o em certa medida, torna a matéria do nosso estudo um pouco mais densa.

⁴⁸ Obrigatoriamente, a representação veiculará um conteúdo cultural, uma vez que, a inteligibilidade de uma representação estará dependente não do objecto, mas da definição desse objecto enquanto entidade histórica que a cultura reconhece como aquele objecto e não outro, portanto, com um conteúdo associado. "Portanto, mesmo podendo o referente ser o objecto nomeado ou designado por uma expressão quando a linguagem é usada para mencionar estados do mundo, deve-se assumir que, em princípio, uma expressão não designa o objecto, mas veicula um CONTEÚDO CULTURAL." Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 51. «Car, s'il y a un référent au signe iconique, ce référent n'est pas un 'objet' extrait de la réalité, mais toujours, et d'emblée, un objet 'culturalisé'» Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, op. cit., p. 130.

⁴⁹ Isabel de SANTA-RITA, op. cit., p. 66.

⁵⁰ Leia-se, a este propósito, O Aparelho Psíquico e o Processo Criativo in Isabel de SANTA-RITA, op. cit., pp. 37-68.

⁵¹ Como o define, ao corpo, Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 3.

⁵² E, neste sentido, o sujeito é o princípio ordenador que chama o objecto à existência.

⁵³ Porém, acautelemos: o objecto pode aparecer ao sujeito ainda que mascarado pelas deformações do complexo sistema de trocas entre uma e outras instâncias psíquicas.

⁵⁴ Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ “[...] o Inconsciente é o REAL da nossa totalidade: [Freud] ‘Su naturaleza interna no es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra conciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales.’

O fenómeno é complexo, pode revestir muitos e diferenciados processos, pode, nomeadamente, atíngir diferentes objectivos. O que importa, *sempre*, é realizar o grande encontro com o OBJECTO. [Sublinados da autora] Isabel de SANTA-RITA, *op. cit.*, pp. 53 e 54.

⁵⁶ Nem mesmo quando o sujeito se coloca para o lugar de objecto do seu próprio estudo se conhece em si.

constituiu o objecto não fazendo, somente, uso do sistema (segundo Freud, *lugar*) Consciente, como também dos sistemas (*lugares*) Pré-Consciente e Inconsciente. Existirá sempre *algo-mais* nos objectos do que aquilo a que o *lugar consciente* (segundo Freud, *Sistema Percepção-Consciência*) tem acesso.

Como o objecto é constituído por representações, portanto por imagens, nessas imagens existirá sempre *algo de indeterminado*.

Mas, que queremos dizer com *algo de indeterminado*?

Se o objecto *não-é*, ou melhor, se o objecto *não-é* sem o sujeito; e se, é tendo no corpo a *fonte absoluta* para a

constituição do objecto, então, seguindo este raciocínio: o objecto quando constituído pelo sujeito⁵² passa a

ser uma projecção desse mesmo sujeito, mas, sabido como é – da Psicanálise, sobretudo –, que esse sujeito é trino (Inconsciente, Pré-consciente e Consciente),

então, na constituição do objecto agem estes três *lugares psíquicos*. Digamos que, na constituição do objecto,

este passa do estado de *não-ser* ao estado de *ser*, de *inexistente a significado*. Daí que o objecto conserve do

sujeito – que é quem o significa –, não só aquilo que deste é Consciente, mas também aquilo que deste é

Pré-Consciente e Inconsciente.⁵³ Mais especificamente acerca do Inconsciente, e discorrendo acerca das

premissas levantadas pela Primeira Tópica Freudiana:

“Para o Inconsciente não há bem nem há mal, como não há nem bonito nem feio. Pura e simplesmente HÁ!

Mais objectivamente o Inconsciente É! Ele é, de facto, a

VERDADE que o meu Eu outro não pode enfrentar. [...] Porque o Inconsciente é o REAL da nossa totalidade.”⁵⁴

*

O sujeito projecta-se no objecto e constitui-o.

Conservando o objecto, também, o Inconsciente do sujeito – que é o *real da sua totalidade* –, digamos que o Inconsciente pode ser entendido como, e no seguimento do nosso raciocínio, o *algo-mais*, que é projectado pelo sujeito no objecto aquando da sua constituição, e que a ser encontrado, esse *algo-mais*, deve ser procurado pelo sujeito em si próprio. Agora sim, e com mais clareza: a prospecção do *algo-mais* deve ser instaurada pelo sujeito ao sujeito (no sujeito; a si próprio; em si). Nesta procura, o *grande encontro com o objecto*⁵⁵ é um mero pretexto de auto-conhecimento.

Sair do âmbito da percepção – portanto, do âmbito do corpo –, e da constituição do objecto pela experiência, é à partida contrariar a natureza do sujeito. E essa natureza é o sentir. O objecto fica, então, dependente da representação para poder existir, mas sempre a partir de uma construção elaborada pelo, e através, do corpo do sujeito. E se o sentir do sujeito não pode mencionar o objecto como ele é *em si*⁵⁶, dada a *inexistência* – como consequência do desconhecimento –, desse *si*, limitar-se-á a evocar aquilo que conhece desse objecto, com o corpo que tem à sua disposição, construindo-o (ao objecto) pela representação, *significando-o*.

O objecto, deste ponto de vista, não é tido como sendo *referente* para o sujeito que o tenta conhecer.

E como o sujeito só conhece do objecto o fenómeno que constrói acerca daquilo-que-sente, conseqüente da experiência, toma esse fenómeno como referência da sua representação.

Comunicamos, portanto, por representações.

Comunicamos para que vejamos reflectidas nos outros as representações que construímos – provavelmente para *descobrirmos quem somos, através dos outros*.⁵⁷

Para que um sujeito decifre a representação de um outro sujeito é fundamental que ambos partilhem uma *mesma base*, ou regra instituída, dada a necessidade de comunicação entre sujeitos. A comunicação é a tentativa natural de um sujeito chegar à natureza de um outro sujeito. Deste modo, as representações – pelas quais se tenta comunicar –, constituem-se enquanto *unidades culturais*⁵⁸, por ser dentro de uma sociedade humana, por inerência produtora de cultura, que se convencionam as regras pelas quais se rege a significação – pelas quais se atribui *conteúdo a forma*.

O sentir, que constrói o fenómeno, é intrínseco ao sujeito e desenha-lhe a noção de um mundo, de uma natureza, sob um determinado ponto de vista – que é o *seu*, e por aí, subjectivo.

A constituição do objecto pelo sujeito não é apenas um instante actual. Esta construção está impregnada de tempo, ou seja, compõe-se de uma síntese do passado e de uma antecipação de futuro, mas com oportunidade

de ocorrer no momento actual. Os objectos *aparecem* no mundo constituído pelo sujeito como imagens que possuem uma *espacialidade virtual* equivalente, ou semelhante, à espacialidade representada aquando da experiência directa perante eles em determinado momento – no momento em que aparecem à consciência; um momento que já foi presente. Nesse momento (actual), se a representação é o único modo de constituição da realidade, então *representação e realidade* encontram-se, para o sujeito, coincidentes, indistintas. Fora desse momento, sobrevive uma representação, que tendo sido indistinta do objecto, se autonomiza, conservando dele os atributos que o constituíram enquanto representação. Tudo isto, nos leva a reafirmar que, efectivamente, o objecto não existe senão enquanto representação do sujeito, como habitante do mundo do sujeito, digamos redundantemente, um mundo *subjectivo e percebido*. Mas, convém salientar, a imagem não contém o mesmo significado do objecto para todos os sujeitos: identificação, classificação e qualificação. Se assim fosse, todas as imagens seriam adequadas e o sujeito controlaria em absoluto o processo comunicativo, o que indiscutivelmente, todos concordamos, não é verdade.

*

A ciência procura o conhecimento sobre a noção de *mundo real*. Por *mundo real* entendemos um-universo-fisicamente-definido. Este conceito diverge do de *mundo*

⁵⁷ “De acordo com a teoria do eu reflectido, descobrimos quem somos, através dos outros. Mas não existirá um método mais directo? Não podemos descobrir quem somos, o que sentimos, simplesmente através da observação de nós próprios? Segundo alguns autores, a resposta é negativa. Do seu ponto de vista, as nossas concepções do eu atingem-se através de um processo atribucional idêntico ao que nos permite formar concepções de outras pessoas. Defensores desta teoria da percepção de si próprio consideram que, ao contrário da crença de senso comum, nós não conhecemos os nossos eus directamente (Bern, 1972). Do seu ponto de vista, o conhecimento de si próprio só pode atingir-se indirectamente, através de um esforço para encontrar consistências, descartar irrelevâncias e interpretar observações que nos ajudam a compreender os outros.” Henry GLEITMAN, *Psicologia*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 588.

⁵⁸ Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, *op. cit.*, p. 56 e 57.

⁵⁹ Com o conhecimento adquirido nos últimos dois séculos, incluímos também no universo real o universo que apreendemos indirectamente através de aparelhos, isto é, trazêmo-lo para dentro do mundo dos sentidos. Inclui-se aqui também o universo que apreendemos a partir de instrumentos que permitem que ultrapassemos os limites dos nossos órgãos dos sentidos, como o microscópio e o telescópio ópticos.

⁶⁰ Por exemplo: se o átomo não for constituído enquanto natureza, pela observação, o que é o átomo?

⁶¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 289.

⁶² "Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo, sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo-vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exactamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p.3. Merleau-Ponty não considera a existência de uma rígida divisão e oposição entre a consciência e o corpo, como no pensamento cartesiano, pois ambos estão dialecticamente relacionados,

sensível (mundo sentido pelo sujeito), ou fenoménico, que é aquele que apreendemos através dos nossos órgãos dos sentidos, directamente ou através de instrumentos.⁵⁹ Os objectos, só os apreendemos se os constituirmos. Existem, porém, objectos que não apreendemos directamente com os nossos órgãos dos sentidos devido à sua limitação de acuidade: é o que ocorre com *o-muito-pequeno*, *o-muito-grande* ou *o-muito-longe*. Trazemo-los para dentro dos limites dos nossos órgãos dos sentidos (no caso, a visão) através de instrumentos (no caso, o microscópio, ou binóculo e o telescópio), trazemo-los para dentro de limites onde possamos, dentro de um processo de atribuição de significado, atribuir-lhes sentido. Também, nestes casos, se trata de uma apreensão, mas intermediada por um amplificador da capacidade dos nossos órgãos dos sentidos. Nestes casos, há uma mudança na natureza do objecto observado para o que o possamos apreender.⁶⁰

O espectro electromagnético fora do campo da visão só pode ser apreendido através de aparelhos que registam a sua presença ou o tornam imagem visual. Neste caso, não percebemos directamente o objecto, nem o vemos como

hája vista a qualidade do corpo de expressar, numa linguagem sensível, a unidade humana. Eis como é apresentado no *Traité du Signe Visuel: «L'observation majeure de Merleau-Ponty est, selon lui, que l'expérience perceptuelle constitue phénoménologiquement 'une intégration*

instantanée au monde et du monde'. Cette expérience est toujours présente, en ce sens qu'elle précède (et a priorité sur) sa propre explicitation.» Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, op. cit., p. 25.

ele se nos dá, mas transformado em imagens ou em luz. Todos os objectos do *mundo real*, que não podemos apreender directamente, mas através de artifícios (com os quais detectamos a sua presença e as suas características e propriedades), requerem uma transformação para trazê-los ao nosso mundo sensível – tratando-se, novamente, de uma nova forma de representação. Assim, não consideramos a existência de um *mundo real* (objectivo), como o reconhece a ciência, mas antes de um *mundo sensível*, percebido, consequente do sentir, e da consciência que fazemos disso.⁶¹

O *mundo sensível* – consequente do sentir do sujeito –, observamos claramente, distancia-se da concepção do corpo como uma máquina.

O *mundo sensível* – o mundo do sujeito –, chega efectivamente às coisas mesmas, descrevendo os fenómenos tais quais eles são experimentados pela consciência e onde o sujeito e o objecto se inter-relacionam num processo de conhecimento.

O conhecimento que podemos fazer do mundo, mesmo em termos científicos, dá-se a partir da própria experiência do sujeito. Por outro lado, todo o saber científico deriva do *mundo-vivido*; por outras palavras, dos pensamentos, percepções e vivências que possamos ter, ou vir a fazer, desse mundo.⁶²

As nossas experiências, através do corpo, constituem a fonte de todo o conhecimento, sendo este adquirido no *próprio mundo*, um mundo que existe em nosso redor e que só passa a existir efectivamente, para nós, quando lhe

atribuímos um sentido, pela conceptualização do fenómeno. O mundo *está aí*, é inesgotável, partindo do princípio que o conhecimento que podemos ter dele é *em perspectiva*⁶³, ou seja, que há várias possibilidades ou ângulos de apreendê-lo, dependendo das nossas vivências, dependendo do modo de *sentir o mundo*.

Partindo deste postulado, a consciência volta-se ininterruptamente para o mundo, buscando um contacto mais directo e profundo com a existência, ou seja, com o próprio mundo. Essa intencionalidade, ou qualidade da consciência, de dirigir-se ao mundo a fim de apreendê-lo, é bem manifestada na motricidade. É a motricidade que permite lançarmo-nos ao mundo e captar o seu sentido. Posto isto, não parece haver separação entre o dado sensível e o entendimento na apreensão que o sujeito tem do mundo. É com o corpo que apreendemos as coisas em redor, de acordo com as situações que experimentamos. A nossa presença no mundo é, portanto, uma presença *corporal*.

É com o corpo que conceptualizamos o mundo das coisas, e que quando conceptualizado passa a ser o nosso mundo. Referimo-nos não à noção cartesiana de corpo – o *corpo-máquina* –, mas ao *corpo-vivo* ou *corpo-próprio*, dotado de intenção e onde residem as nossas acções mais originais, inaugurais.

A experiência do corpo-próprio revela-nos um modo ambíguo de existência.⁶⁴ Não podemos decompor e recompor para formar dele uma ideia. Por isso, ele não é um objecto, e a consciência que *tenho* dele não é um

pensamento. Porém, *podemos* tentar, em pensamento, deslocar o corpo para essa situação de objecto, pensando-o, representando-o.

O modo como o nosso corpo se encontra no mundo é expresso pelo esquema corporal. Essa presença corporal define o lugar de onde partimos para experimentar o mundo, isto é, a *zona de corporeidade*. É habitando o espaço e o tempo que as nossas acções adquirem um sentido que é atribuído por essa zona, representando-os indirectamente. A corporeidade funda-se no *corpo-próprio* ou *corpo-vivo* dotado de uma intencionalidade original, ou seja, de motricidade, a qual nos permite voltar ao mundo para apreender o seu sentido.

De entre os gestos que o corpo exprime, encontra-se a imagem como estando totalmente entrelaçada no pensamento. A imagem é, pois, dotada de um sentido afectivo que permeia a relação do *sujeito* com o *outro*, numa *reciprocidade de intenções*.

É, pois, pela linguagem sensível que o corpo-próprio expressa a unidade do homem. O sensível refere-se ao domínio pré-objectivo, o do sentir, ao mundo sobre o qual repousa todo o conhecimento objectivo, sendo também aquilo que nos confere uma existência singular.

As coisas *em si* são incognoscíveis, só podemos conhecer os fenómenos, ou seja, as coisas tal como se manifestam nas condições da experiência – como *modo de pensar* a realidade a partir do estudo do sujeito (consciência) e do objecto (matéria), partindo do postulado de que existe uma unidade indissociável entre o primeiro e o segundo.

⁶³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, p. 103.

⁶⁴ Do ponto de vista da Fenomenologia, eis como Mikel Dufrenne apresenta a questão: "A fenomenologia é uma filosofia que tem dois aspectos, que considera a arte com um olhar bifacetado. É antes de tudo, para o seu fundador Husserl, pelo menos, uma eidética: Opondo-se ao empirismo, reivindica para o pensamento o acesso às essências, e a possibilidade de definir as regiões que articulam o ser enquanto coisa conhecida." Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*. Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 106. Mais precisamente acerca acerca da eidética: "Um mal-entendido do mesmo género confunde a noção das 'essências' em Husserl. Toda redução, diz Husserl ao mesmo tempo em que é transcendental, é necessariamente eidética. Isso significa que não podemos submeter nossa percepção do mundo ao olhar filosófico sem deixarmos de nos unir a essa tese do mundo que nos define, sem recuarmos para alguém de nosso engajamento para fazer com que ele mesmo apareça como espectáculo, sem passarmos do facto de nossa existência à natureza de nossa existência, do Dasein ao Wesen." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ «Eu não sou um 'ser vivo' ou mesmo um 'homem' ou mesmo 'uma consciência', com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou da história – eu sou fonte absoluta.» Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, p. 3.

⁶⁶ «Porém, neste momento, posso já afirmar que a forma mais simples sob a qual o conhecimento sem palavras surge mentalmente é o sentir – o sentir do que acontece quando um organismo está envolvido no processamento de um objecto – e que só posteriormente podem começar a ocorrer interferências e interpretações relativamente a este sentimento de conhecer.» António DAMÁSIO, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 8ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000, p. 46.

⁶⁷ PLATÃO, *Fédon, op. cit.*, pp. 16-19

⁶⁸ No sentido de estar no mundo, sublinhando que o mundo em geral é antes que tudo uma estrutura de sentido visada pelo homem como horizonte da sua acção, dos seus projectos antes de ser objecto de conhecimento.

O sujeito não está distante do mundo, antes, dentro dele:

O que o sujeito percebe não são as ocorrências-*em-si*, mas os fenómenos, isto é, as impressões que o mundo marcou na sua consciência. Representar é substituir, é *estar em vez de* qualquer coisa. Substituir não significa reproduzir fielmente uma imagem real. Representar será *apresentar* de novo. Neste sentido o que ocorre é uma criação mental do objecto já percebido. O mesmo ocorre quando projectamos no espaço virtual mental uma imagem apreendida anteriormente, isto é, uma imagem mnésica. Esta actividade é imaginária, isto é, imaginamos (construímos a imagem) o objecto, e essa actividade é uma propriedade exclusiva do pensamento. À capacidade que possuímos de produzir imagens chamamos *imaginação*. O pensamento, e mesmo até a intuição, buscam da memória os elementos que vão compor as imagens, que podem ter atributos semelhantes aos objectos ou representarem imagens de objectos inexistentes. O mundo das ideias imaginadas, e que é desvinculado das determinações da realidade, é denominado *mundo imaginário*. A possibilidade do homem criar esse mundo imaginário foi um dos primeiros passos para libertá-lo do jugo de um mundo que definiu como *real*, mas que apesar de tudo nunca foi apto para conhecer integralmente, podendo criar coisas inexistentes e, a partir delas, introduzi-las nessa *realidade*, transformando-a assim. Aliás, a realidade é já um produto da imaginação.

*

Representar o fenómeno é mais do que reproduzir esse fenómeno. Não se trata de uma mera, e sem objectivo, atitude mimética, mas de fazer substituir o fenómeno por uma outra entidade. Essa entidade quando o substitui evoca-o mediante as características patentes no fenómeno. Servirá de pouco fazer corresponder à significação de sujeito a de *indivíduo*, o sujeito é mais do que isso, ele é *fonte absoluta*⁶⁵, aparente oposição ao objecto, substância ou princípio unificador de todas as suas representações. Efectivamente, o sujeito sente.⁶⁶ E sente segundo a relação que estabelece com o objecto. A percepção é encarada como função comum a todos os sujeitos e é estudada pela Biologia através das relações entre o organismo e o seu meio. Interrogamo-nos sobre a maneira como um grupo de excitações nervosas pode, através de um sistema de codificação e pressuposta descodificação, transmitir um conteúdo de informações ao conjunto do organismo. Podemos afirmar, a este propósito, que se Platão⁶⁷ desvalorizou a percepção, Descartes tentou objectivar o pensamento esquecendo-se de que para *pensar* é necessário primeiro *ser*. Se o *sujeito* encontra no corpo a possibilidade de relação com o *objecto*, então, a análise a essa *relação* deve ser instaurada à percepção enquanto reflexão do corpo sobre a sua situação no mundo⁶⁸. Assim, o sujeito encara a totalidade do seu corpo, e para ele o corpo não é do mundo, está no mundo, integra-se nele, habitando-os, ao mundo e no corpo que é, em simultâneo, pertença de si próprio e do mundo. Pensar, deste ponto de vista, deixa de

ser actividade exclusiva para se ser. *Pensar* deixa de ser a condição suficiente para se ser. Mas, *pensar* revela-nos enquanto situação, implicando-nos naquilo em que se pensa pelo modo de pensar isso.

Ser é, do nosso ponto de vista, estar sentindo coincidentemente com o mundo em que se está, em tempo e em espaço, existindo e experimentando a perplexidade da existência, ou seja, experimentando o estar sentindo. Esse mundo o sujeito pode redescobri-lo em si (no sujeito) e fazer dele horizonte do seu sentir. Porém, esse *sentir verdadeiro* não define a existência do sujeito pelo *pensamento de existir* que esse sujeito possa ter, não transforma o sujeito num espectador.

Pelo contrário: o pensamento surge precisamente enquanto consequência face à verdadeira – melhor, original –, estupefacção *perante* a sua inalienabilidade do ser no mundo. A verdadeira existência do corpo não é a de um ser objectivo, é o próprio corpo, como corpo que cada um de nós é, e não o corpo que cada um de nós *tem*, totalidade indivisa, que caracteriza o nosso ser no mundo, como desígnio incarnado. O corpo é sujeito e o sujeito constrói o objecto.

Aquilo que o sujeito percebe do mundo é algo que parece ir-se construindo através de um processo de comunicação interpessoal, segundo um fenómeno interno baseado na necessidade de comunicar. Captamos o mundo através de estímulos que provocam os sentidos. Mas essa captação não implica um papel passivo de recepção por parte do sujeito. O sujeito é activo⁶⁹ na recepção da

multiplicidade de estímulos provenientes desse mundo empírico, para que os consiga reconhecer enquanto estímulos que o provocam. Por outro lado, o sujeito discrimina e selecciona os estímulos, de tal modo que, aos *mesmos estímulos*, podem ser atribuídas significações diversas por diferentes sujeitos. Então, esses estímulos não serão os *mesmos* por poderem entrar numa interpretação diversa. E assim sendo, será possível falar-se em *objectividade perceptiva*?

A experiência que cada sujeito desenvolve é própria⁷⁰ e única, para si num determinado instante, ainda que possa ser partilhada. A estruturação daquilo a que chamamos *realidade* parece ser processada, ou cartografada, por intermédio da comunicação. A imagem que constrói do mundo, a experiência perante os fenómenos, os outros sujeitos, enfim, a percepção que faz da realidade, condiciona o comportamento do sujeito e molda-lhe o sentir quando organiza os diferentes estímulos sensoriais e os integra, num quadro significativo, que constitui o seu próprio mundo. O sujeito, deste ponto de vista, cria o que sente, ou seja, para poder sentir, recria o fenómeno que ele pensa existir fora de si, isto é, sem a sua presença. Reconstitui o fenómeno. No entanto, o sujeito não está a recriar, no sentido em que não está a criar a partir do existente: a operação que o sujeito realiza é a de criar a existência do fenómeno a partir de si (do sujeito), admitindo-lhe a existência mediante aquilo que *conhece* de si próprio. A existência do fenómeno está, assim, condicionada ao sentir do sujeito.

⁶⁹ “Há indicações (teóricas e empíricas) de que os percebedores, longe de serem passivos, deixando-se controlar completamente pelo objectivo, participam activamente na produção das percepções.” Helmut KRUGER, *Introdução à Psicologia Social*, S. Paulo, E.P.U., 1986, p. 55 e 56.

⁷⁰ A experiência que cada sujeito desenvolve é própria. É própria porque realizada a partir do seu corpo-próprio.

69 -De certo modo, nós temos 'redes' nas nossas cabeças. Estas 'redes' não são feitas de fio mas de tudo aquilo que faz com que um indivíduo seja único: os nossos componentes fisiológicos, as nossas motivações, aspirações, necessidades, interesses, medos, desejos, aprendizagens e experiências passadas, formação, etc. Estas 'redes' agem como filtros e todos os estímulos provenientes do meio passam através desses filtros antes de serem percebidos. Cada um de nós possui o seu próprio sistema de filtros. Apesar de partilharmos o meio e os mesmos estímulos que as outras pessoas, nós filtramos deles, aspectos diferentes." Myers MYERS, *Les Bases de la Communication Interpersonnelle*, Quebec, McGraw-Hill, 1984, p. 28 e 29.

72 "O hábito pode afectar a nossa maneira de perceber as coisas, enquanto que a nossa aprendizagem pode influenciar o nosso aparelho perceptivo, gerando expectativas relativamente àquilo que percebemos. Ver aquilo que esperamos ver." Myers MYERS, *op. cit.*, p. 28 e 29.

73 "Ver é entrar em um universo de seres que se mostram uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objecto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao

Mas, apesar do modo pessoal e individual do sentir, as experiências perante o fenómeno podem ser partilhadas com outros sujeitos, e estes podem ter experiências semelhantes. Assim, a *realidade objectiva*, parece, transformar-se em *realidade perceptiva*, aparentemente consensual, por os sujeitos possuírem semelhantes mecanismos neurobiológicos e sensitivos.⁷¹

Todavia, semelhante não significa igual. E deste ponto de vista, é-nos difícil considerar a veracidade da experiência, bem como a sua verificação científica, quanto à sua objectividade. Por outro lado, a experiência é sempre *objectiva* porque se refere a um objecto específico, por outro, o sujeito sente a necessidade de comparar as suas experiências com outros sujeitos.

A validação da experiência de um sujeito está sujeita às experiências que outros sujeitos possam fazer *perante* o mesmo fenómeno.

De certo modo, o sujeito cria uma relação de dependência com outros sujeitos, quando tenta verificar a sua experiência sensível, na tentativa de a confirmar. Por isso comunicar torna-se consequência do sentir, logo, do corpo-próprio. Quanto maior for a frequência⁷² no campo

meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objecto central da minha visão actual. Assim, cada objecto é o espelho de todos os outros." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, p. 105.

74 Helmuth KRUGER, *op. cit.*, p. 55 e 56.

75 Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, p. 24.

perceptivo do sujeito, quanto mais forem repetitivas, com maior segurança o sujeito *pode* confiar na sua percepção, e a percepção multi-sensorial, ou seja, a realidade experimentada por mais do que um sentido, pode confirmar a veracidade daquilo que se sente somente com um deles.

Ver é já perceber.⁷³ Quando dizemos "percebo"⁷⁴, qualquer coisa, não passamos exactamente pela experiência: não nos referimos ao conjunto daquilo que sentimos diante da coisa. Mas se a percepção não é ainda uma experiência, do mesmo modo, não devemos reduzi-la à *mera* sensação.

A percepção parece sobrepor-se às sensações quando as recebe. Existe, portanto, uma aparente dicotomia entre *sensação e percepção*.

Contudo, a discussão sobre a percepção, deve começar pela definição do conceito, reconhecendo desde logo a inexistência de um consenso geral, concordando-se apenas que a percepção é influenciada pela informação sensorial e que mesmo uma "percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*"⁷⁵. A percepção será o conjunto das sensações elementares provocadas, num tempo determinado, juntamente com as imagens das sensações que lhe estão associadas, estabelecendo o clima para o sentir – para a atribuição de sentido.

O mundo do sujeito é construído pelo próprio sujeito, na medida em que é ele quem se projecta nesse mundo. Ele só é sujeito porque é ele-no-mundo.

Quebra-se, assim, a dicotomia sujeito/objecto. Porque

estamos no mundo, estamos condenados a viver imersos em significações e representações – entidades provisórias construtoras do mundo.

Sentir, contudo, não é só apoderarmo-nos de informações perceptivas, uma vez que a nossa atenção e o juízo produzido, interferem na percepção. Assim, vivendo de representações, cada sujeito constrói o seu mundo – o seu mundo diverso do mundo de outro sujeito –, porque cada sujeito percepção o mundo desde o seu ponto de vista. Pelo que, poderíamos dizer metaforicamente: diferentes sujeitos destacam diferentes contornos de figura de um mesmo fundo. Os nossos horizontes de significados determinam a nossa percepção. Assim, o percebido não é o *real*, mas o intencional, como vimos. Não é possível, como temos vindo a observar, falar de *sujeito* sem que tenhamos que falar de *objecto*. Um implica a existência do outro. O sujeito é "aquele dentro do qual acontece a consciência"⁷⁶, e o objecto é "qualquer um que se dê a conhecer no processo de consciência"⁷⁷, ou seja, que *permite*, ou *autoriza*, esse sentir por parte do sujeito. O objecto *permite* o sentir, no sentido em que a sua existência se encontra condicionada à existência sensível do sujeito. Porque, como vimos, quebra-se a dicotomia sujeito/objecto quando admitimos que: o objecto não existe *em-si*, mas *em-mim* (quando o sujeito o sente). O sujeito só toma consciência de si próprio na relação que estabelece com o objecto, *exterior* a si, ou quando tenta deslocar-se para o lugar de objecto, tornando-se desta forma, o sujeito, objecto da experiência

de si próprio. Podemos, no limite, defender que sujeito e objecto não existem *em-si*, senão segundo a relação filial inevitável que estabelecem e que lhes garantem a permanência.

*

Tudo o que existe é um objecto para o sujeito que é levado a representá-lo.

"Sugiro que nos tornamos conscientes quando os dispositivos de representação do organismo exibem um tipo específico de conhecimento sem palavras – o conhecimento de que o próprio estado do organismo foi mudado por um objecto –, e quando esse conhecimento ocorre simultaneamente com a representação saliente de um objecto. O sentido do si no acto de conhecer um objecto é uma infusão de conhecimento 'novo' continuamente criado no interior do cérebro enquanto os 'objectos', realmente presentes ou recordados, interagem com o organismo e causam a sua modificação."⁷⁸ Neste sentido, reconhecemos no objecto certas qualidades que podem mobilizar o sujeito para uma determinada resposta, provocando a representação. O objecto é construído pelo sujeito quando este o representa. O objecto é *aquilo que permite* a construção do sujeito. O sujeito quando detecta, fixando, o objecto no fundo perceptivo⁷⁹ que lhe serve de suporte, por intermédio dessas *qualidades*, está já a responder a esse convite à possibilidade de existência de ambos.

⁷⁶ António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 39

⁷⁷ António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 39

⁷⁸ António DAMÁSIO, *op. cit.*, p. 45 e 46.

⁷⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção, op. cit.*, pp. 104 e 105.

⁸⁰ O termo *sensibilidade* é aqui entendido como uma capacidade comum aos sujeitos de se distinguirem da matéria inerte, de receber do exterior uma excitação e de lhe responder através de uma reacção orgânica *apropriada*.

⁸¹ Porque não existe enquanto coisa sem a presença de um sujeito disposto, ou apto, a senti-lo. Assim, o objecto não existe "para ele mesmo". A cor não é uma qualidade sensível para o invisual, da mesma maneira que o som não será uma qualidade sensível para o surdo. Elas não existem enquanto coisa por não terem um enquadramento subjectivo que as reconheça ou represente. *Não são*, portanto.

⁸² Tantas vezes como um outro que habita o próprio corpo que o sente, ou seja, que se sente. Admiramos, neste caso, quando o objecto do nosso estudo somos nós próprios, que dialogamos connosco próprios e até consideramos dialogar dentro de uma plataforma codificada que pode ser uma língua, um complexo de traços, um complexo de matizes, etc.

⁸³ E, neste sentido objecto não se opõe a sujeito, da mesma maneira que sujeito não se opõe a objecto.

⁸⁴ Veja-se a este propósito: Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, pp. 1-20.

⁸⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 6.

Porque, o primeiro não existe sem o segundo, e o segundo não existe sem o primeiro. Mas, essas *qualidades*, não existem efectivamente no objecto, por mais paradoxal que isso possa parecer, quando, e como vemos, sobretudo defendemos uma *acção* provocada pelo objecto, apresentada quase como uma disposição intencional deste. Por outras palavras, a existência dessas qualidades, às quais nos referimos como sendo sensíveis, só o são realmente quando consideramos o sujeito que as detecta e as sente em si, como um conjunto de *impressões heterogêneas*. Essas qualidades serão *sensíveis ao sujeito*, porque a *sensibilidade* ⁸⁰ – enquanto capacidade que o distingue da matéria inerte –, é da ordem do sujeito, e emergem da relação que este estabelece com o objecto. Portanto, dizermos que o objecto possui *qualidades sensíveis*, transferindo a sensibilidade para o objecto, apenas nos serve para facilitar, não só o discurso, como o próprio sentir o objecto, admitindo a possibilidade de existência de uma espécie de *diálogo* com o *alvo do sentir* – o objecto –, e que em certa medida implica considerar a personificação do objecto, com todas as consequências que daí advêm. Um *diálogo* implica sempre a *emissão* e a *recepção* de informação. O objecto não emite informação por si só ⁸¹, a não ser que esse *objecto* seja um *outro sujeito* (e um sujeito pode ser *um outro que sente* exterior a um primeiro sujeito que sente, ou o próprio sujeito que se sente ⁸²). O objecto, por não emitir informação pelos seus próprios meios, fica dependente do sentir próprio do sujeito, da mesma forma que o sujeito fica dependente desse

relacionamento para poder existir enquanto corpo.⁸³ Estabelece-se, assim, uma relação de proximidade, entre o sujeito e o objecto, que poderíamos denominar como sendo *humana*. Uma relação sobreposta, melhor, de coincidência, no tempo e no espaço. A possibilidade de sentir – logo de existir, entendemos –, é um reflexo dessa relação de proximidade entre o objecto e o sujeito que o sente. O sujeito está no mundo, em unidade absoluta com o mundo, e como defende Maurice Merleau-Ponty, o corpo não é o resultado de "múltiplas causalidades", não é "uma parte do mundo", não é "um simples objecto da Biologia", nem da "Psicologia ou da Sociologia", o corpo "não é um ser vivo, ou mesmo um homem", o corpo é "fonte absoluta".⁸⁴ A capacidade de sentir mobiliza o sujeito de forma inteira, consciencializa-o quanto ao seu corpo, não como uma parte do mundo, mas no mundo, em comunhão com o mundo, e esse "mundo não é um objecto do qual possuo comigo a lei da constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não 'habita' apenas o 'homem interior', ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo."⁸⁵ O corpo é *fonte absoluta*. Mas de quê? De tudo. O corpo tudo abraça, tudo comunga, em tudo penetra, tudo habita.

BIBLIOGRAFIA:

- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 179.
- DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 8ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.
- DESCARTES, René, *Discurso do Método*, 3ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.
- ECO, Umberto, *Le Signe, Histoire et Analyse d'un Concept*, adapté de l'italien par J.-M. Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1988.
- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe μ , *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- EHRENZWEIG, A., *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1976.
- GLEITMAN, Henry, *Psicología*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- GUIRAUD, Pierre, *La Sémantique*, 7ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- KRUGER, Helmut, *Introdução à Psicologia Social*, S. Paulo, E.P.U., 1986.
- MYERS, Myers, *Les Bases de la Communication Interpersonnelle*, Quebec, McGraw-Hill, 1984.
- NIETZSCHE, Frederico, *O Anticristo*, 9ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- PLATÃO, *Fédon*, 2ª ed., Coimbra, Atlântida, 1954.
- SANTA-RITA, Isabel de, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990.

A Ficção do Habitar *

¹ “Architettura” è parola intimamente duplice e misteriosamente bilingue; nella doppia radice etimologica racchiude l’ipotesi del suo fare. Da un lato nomina l’aggettivo [arkhè] - origins, inizio, principio – dall’altro la tessitura – costruzione, tessitura, tecnica. Due grandi costellazioni di senso, con i relativi intrinseci immaginifici, convergono nel suo nome. De SANTIS, Lujiana, *Le Trame Dell’Architettura*, Napoli, La Città del Sole, 2000, p. 17.

² Por ser resultado do sentir do sujeito.

³ Diz-se /produção signíca integrada/ na medida em que a representação gráfica – fazendo uso de códigos icónicos –, somente possibilita a sua descodificação se as partes que a compõem contribuírem, entre si, para uma descodificação do todo.

⁴ “El ‘espacio existencial’ es un concepto psicológico que denota los esquemas que el hombre desarrolla, en interacción con el entorno para progresar satisfactoriamente. El resultado de esa acción recíproca, sin embargo, no será una imagen completa y acabada; normalmente contendrá contradicciones, faltando partes, como por ejemplo, la sensación de pertenecer a un lugar determinado. [...] Podríamos decir también que el ‘espacio existencial’, siendo uno de las estructuras signícas que forman parte de la existencia del hombre en el mundo, tiene como contrapartida física el espacio arquitectónico.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 46.

Falar de Arquitectura é poder falar de habitar. É indiscutível que a Arquitectura¹ faz recurso a abordagens conceptuais e construtivas para que apareça enquanto coisa-sujeita-à-gravidade, enquanto *objecto* – digamos abreviadamente. Porém, sabêmo-lo, que essa *coisa-sujeita-à-gravidade* é investigada pela Arquitectura, enquanto Disciplina, pelo desenho que, lato sensu, a antecipa de um certo ponto vista. A ideia de que o desenho – a representação gráfica –, é, por assim dizer, estrutura fetal das artes-plásticas é, cada vez mais, polémica, se, por exemplo, se historiografar o percurso dessas artes sobretudo a partir dos finais do século XIX; no entanto, o desenho (ainda) parece desempenhar uma determinada *função* na idealização do *objecto* e do espaço arquitectónicos.

Mas, suspendendo uma investigação acerca das relações mantidas entre o desenho e as artes-plásticas, como ocorre o desenho quando aplicado à Arquitectura? O desenho parece admitir a possibilidade de substituição da qualidade visível do fenómeno, seja este materialmente visível ou uma imagem anamórfica construída pelo desejo de um espaço a construir na tridimensionalidade.

⁵ “[...] la existencia es espacial.”; “No puede disociarse el hombre del espacio.” Martín HEIDEGGER cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 18.

Limitando e filtrando o visível, a *estrutura sensível*² do desenho consente que este se transforme no instrumento que provoca a Arquitectura, manifestando-se ao olhar não como um *duplo*, mas como um pensamento feito *objecto* exemplarmente significativo numa produção signíca integrada³. A imagem produzida pelo desenho não se sobrepõe às qualidades do espaço a construir, antes as evoca – visa as qualidades perceptivas do espaço ao mesmo tempo que as coloca como materialmente ausentes quando as substitui por uma produção signíca integrada. Esta substituição só será possível se for alicerçada por um código que permita o reconhecimento, nessa produção signíca, dessas qualidades perceptivas do espaço.

É pelas suas qualidades que revela, ao deixar desvendar-se, a partir da experiência concreta exercitada pelo olhar, que o desenho permite restabelecer uma *relação originária* com o fenómeno, apresentando uma sua visão essencial, construindo um campo de virtualidade visual.

Numa primeira observação, a dicotomia entre exterior e interior, entre a fachada que se oferece ao olhar contemplativo e o *espaço existencial* que promove o *habitar*, é a matéria que a Arquitectura gere enquanto fenómeno extensível a praticamente todo o âmbito da imagem. Mas, *exterior* não é forçosamente *fachada*; e *interior* não é, em caso algum, *espaço existencial*⁴. Antes de avançar no raciocínio, explicitemo-nos acerca do espaço – desde logo, intimamente relacionado com a existência.⁵

* Texto publicado na Revista Arte Teoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 7, Ano 2005, Depósito Legal nº: 196292/03, ISBN 972-99616-1-1, Junho de 2005, pp. 218-233.

O espaço arquitectónico é uma categoria especial do espaço livre.⁶ Sendo uma ordem especial do espaço livre, deve promover o habitar enquanto antítese dessa liberdade desordenada, desse Caos. A possibilidade de habitar na ordem – enquanto atitude sincrética perante a desordem –, é condição fundamental à Arquitectura. É a partir do seu próprio corpo que o homem *mede e ordena* o espaço livre. A Arquitectura instaura, assim, a ordem no espaço livre. Mas que espaço é esse, o da Arquitectura? Bem sabemos como é diverso falar-se de espaço em Arquitectura, Pintura, Matemática ou Física. A Matemática e a Física tomaram abstracto o espaço – constituindo-o enquanto *ideal*⁷; a Pintura instituiu-o pela representação, desprezando o observador no espaço exterior do espaço interior que simula; a Arquitectura, instaurando a ordem, concentra todas as dimensões humanas – “*El espacio arquitectónico puede definirse como una ‘concretización’ del espacio existencial*”.⁸

Há, desde logo, quando falamos em Arquitectura, a considerar a noção de *uso* – de dispositivo que se disponha ao uso –, e portanto, conseqüente desse *uso*, a imersão do corpo nesse dispositivo. A este propósito, Edward Hall dirá que “[...] praticamente tudo o que o homem faz e é está ligado à experiência do espaço”⁹. Longe da Matemática e da Física, o espaço – entendido pela Arquitectura –, não é uma entidade abstracta, antes uma *estrutura* onde o sujeito possa manifestar a sua existência¹⁰ – de tal modo que, o espaço significa a própria existência: “*Llego a un pueblo a pasar mis*

vacaciones y el lugar se convierte en el centro de mi vida... Nuestro cuerpo y nuestra percepción siempre nos requieren a aceptar como centro del mundo aquel medio ambiente con que nos rodean. Pero ese medio ambiente no es necesariamente el de nuestra propia vida. Podría estar en alguna otra parte cuando estoy aquí”. Para Merleau-Ponty *el espacio es una de las estructuras que expresan nuestro ‘estar en el mundo’*: “*Hemos dicho que el espacio es existencial; de igual manera podíamos hacer dicho que la existencia es espacial*”.¹¹ Daí que, *existir e habitar se encontrem intimamente relacionados*.¹² Mas atendamos, brevemente, para a noção de existência. A existência repercute-se no *ser* que se opõe ao *nada*, sendo o *nada* a ausência de sentido, de ordem, de *in-significância* – o Caos desconcertante. A questão da existência emerge a partir da consciência, do *nada* e da morte – colocamos enquanto hipótese. Por outro lado, existir nunca se reduz inteiramente ao *facto de ser*. O *ser* é¹³ quando toma consciência da sua própria consciência, quando se sente constituído quando constitui – instaurando a ordem no *nada* pela atribuição de sentido.

⁶ “*El espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre, fenomenicamente creada por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre.*” Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura. Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 17.

⁷ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 46.

⁹ Edward HALL, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., p. 205.

¹⁰ “*Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos; los numerosos hilos se entretrejen y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo.*” Jakob von URSKULI, cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 17.

¹² “O que quer então dizer: eu sou? A antiga palavra construir, a que pertence o «sou», responde: «eu sou», «tu és» significa: eu habito, tu habitas. O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens *somos* sobre a Terra é o *Buan*, o *Habitar*. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar.” Martin HEIDEGGER, *Verträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

¹³ Dizer, em qualquer contexto “o ser é” é entrar numa tautologia, ainda assim, por uma necessidade de construção sintáctica tivemos necessidade de utilizar esta expressão tautológica.

¹⁴ "A percepção do espaço não é uma classe particular de 'estados de consciência' ou de actos, e suas modalidades exprimem sempre a vida total do sujeito, a energia com a qual ele tende para um futuro através de seu corpo e de seu mundo (Nota 59): "O sintoma esquizofrénico é sempre um caminho em direcção à pessoa do esquizofrénico." Kronfeld, citado por Fischer, *Zur Klinik und Psychologie des Raumerlebens*, p. 61.)" Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 380.

¹⁵ "Hay un centro que es el hombre que percibe y, por consiguiente, hay un excelente sistema de direcciones que cambia con los momentos del cuerpo humano; es limitado y no es neutral en ningún sentido o, dicho en otras términos, es finito y heterogéneo, está subjetivamente definido y percibido, las distancias y direcciones están fijadas al hombre." Gunther NITSCHKE in *Anatomie der gelebten Umwelt* cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espaço e Arquitectura*, op. cit., p. 14.

¹⁶ FISCHER cit. por Maurice MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 385, diz: "A experiência do espaço está entrelaçada... com todos os outros modos de experiências e com todos os outros dados psíquicos."

¹⁷ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espaço e Arquitectura*, op. cit., p. 34.

À luz do nosso raciocínio: existir é constituir. Manifestando, o sujeito, a sua existência constitui o espaço atribuindo-lhe significado – fazendo-o passar de um estado de dormência, *reencontrando o seu sentido imanente*, a um patamar de significância. O espaço não existe *em si*, ele não existe por *si mesmo*, deste modo, o *sentido imanente* do espaço é a própria existência – porque é a existência que se projecta no espaço. O espaço subordina-se à existência e a existência depende do espaço – eles são coincidentes na medida em que coexistem no mesmo tempo, e portanto, ambos definem uma ordem temporal. Assim, é com todo o corpo que se experimenta o espaço. É o espaço quem, no limite, proporciona a atribuição de sentido realizado pelo sujeito, ou melhor, é só na medida em que ambos – espaço e sujeito –, são *contemporâneos* que é possível a atribuição *mútua* de sentido. O sujeito constitui o espaço e ocupa aquilo que nele é imanente, preenche a sua *estrutura latente*, e eleva-o à condição de signo, de coisa que fica

¹⁸ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espaço e Arquitectura*, op. cit., p. 19.

¹⁹ Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 27.

²⁰ Gaston BACHELARD, op. cit., p. 26.

²¹ "Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ele é, como se diz

amíude, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmo em toda a acepção do termo." Gaston BACHELARD, op. cit., p. 24.

²² Gaston BACHELARD, op. cit., p. 24.

²³ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espaço e Arquitectura*, op. cit., pp. 43 e 44.

em vez de outra – o espaço fica em vez da existência.¹⁴ Por outras palavras, não existindo o espaço *em si*, e sendo o espaço constituído pelo sujeito, ele é *significante* – portanto, portador de significado –, por isso, é com o corpo-inteiro, *finito e heterogéneo*¹⁵, que se experimenta o espaço, porque é através do corpo-inteiro que ele existe enquanto coisa *significante*.¹⁶ Atendamos, por outro lado, a noção de *espaço existencial*. Norberg-Schulz estabelece algumas considerações acerca de *espaço existencial* entendendo-o segundo níveis¹⁷, dizendo: "[...] *el espacio existencial [é] un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o 'imágenes' del ambiente circundante*." ¹⁸ G. Bachelard, "fenomenólogo que vive das origens"¹⁹, pretendeu mostrar que "a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano."²⁰ Reconhece-se a casa²¹ como o topos original. Assim, entendido sob um ponto de vista fenomenológico, o *espaço existencial*, é aquele para onde convergem todos os esforços do homem na procura da *concha inicial* em todos os dispositivos espaciais que se oferecem ao habitar.²² É o topos original, é a casa, é esse o modelo – no limite, o *lugar sagrado*.²³ Algumas considerações: A imagem – consequente da representação que o sujeito constrói constituindo o seu

mundo –, é o nosso modo de chegar às coisas, a todas as coisas. É com a imagem que sentimos esse mundo, um *mundo subjectivo* – ou *mundo sensível*, como podemos observar pelas palavras de Merleau-Ponty²⁴ –, um mundo que se esforça por ser *comum* a todos, mas que em todo o caso fracassa nessa intenção. A perspectiva que o sujeito tem do mundo será sempre individual, mesmo quando tenta, pela linguagem, chegar à reciprocidade, porque é de *pontos de vista* diversos que os sujeitos constituem e por isso habitam cada um o seu mundo, os seus espaços de existência. É só por imagens que o sujeito consegue sentir as coisas, é através delas que ele passa a existir nas coisas e essas mesmas coisas nele. Ao conjunto dessas coisas, às relações que o sujeito estabelece entre essas coisas, ele chama *realidade*. Essa realidade é constituída pelo sujeito, não é pré-existência à existência do sujeito (ainda que seja interpretada como tal), ou seja, o sujeito só passa a existir quando atribui sentidos às coisas, quando ao detectar as coisas se deposita nelas. Então, elas passam a existir para ele, ou através dele, e ele através delas. Existir é constituir, e constituir é construir imagens. Existir é, portanto, imaginar. A possibilidade de imaginar permite a inscrição do sujeito no mundo. A possibilidade de imaginar é *consequente* do sentir. Do mundo só detemos o corpo, e com ele o mundo, por mais paradoxal que isto nos possa parecer. O mundo é a projecção do sujeito e esta projecção é a tentativa de o possuir. O corpo, porque está apto para o sentir, define o mundo. Define-o por imagens, de tal modo que, tudo para o sujeito são imagens, são

solicitações da sua existência no momento presente.

Deste modo, colocamos ainda enquanto hipótese: *nada* é para além do presente, *nada* é para além deste momento em que acredita existir. É só neste momento que a existência faz sentido, no momento em que coexistem no mesmo tempo. Não há antes nem depois. Isso, o antes e o depois, são meras projecções do sujeito no tempo que ele constituiu como uma entidade que se manifesta indirectamente nas coisas e em si próprio. É que tudo é constituição e nem o tempo é livre em relação ao sujeito. Tudo se verga à passagem do sujeito, porque tudo é dele e não existe sem que ele exista. Ainda também enquanto hipótese e percorrendo do nosso raciocínio: mas, mesmo o corpo, com o qual sente e projecta o mundo, se o sujeito tem dele notícia, é justamente porque ele é apto para o sentir. Se quando sente imagina, o sujeito, do corpo, só tem notícia por intermédio dessas imagens que configuram o seu mundo. É porque se vê projectado nas coisas que existe, e sentindo-se, o sujeito, a sentir as coisas, sente-se a si a sentir através das imagens em que se inscreve. Assim, ele constitui-se quando constitui – existe, neste sentido, quando toma consciência da sua própria consciência. Ele está nessas imagens e se a sua existência depende delas, então, ele para que esteja *em si* tem que estar nelas, para que esteja no mundo.

Aparentemente, este é o mistério que se tenta desvendar: a solidão enquanto existência no momento presente.

Mas, voltemos à imagem, ao desenho. Dissemos que o arquitecto opera pelo desenho – recuperemos esta ideia. O desenho é uma imagem. Essa imagem tem sempre um

²⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 289.

25 “Está claro que puede diseñarse a dos niveles muy diferentes si así lo definimos. El primero es el nivel sencillo, primitivo e concreto de poder unir cosas – cosas de verdad –, para obtener un resultado satisfactorio. El segundo nivel es mucho más difícil y supone diseñar en abstracto, lo que quiere decir manipular un análogo o un código porque no pueden manipularse las cosas reales, o bien porque son excesivamente grandes o pesadas.”
M. L. J. ABERCROMBIE, *Percepción y Construcción* in Ignacio de SOLA-MORALES RUBIÓ, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2ª ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1971, p. 262.

26 Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *op.cit.*, p. 17.

27 Esta relação substitui algo, fica em vez de algo. E se o faz pode ser considerada como um signo, que deciframos “em função de um saber, ao mesmo tempo que de uma percepção” (FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Edições 70, Lisboa, 1987, pag. 52.). A este propósito, Manfredo Massironi defende a existência de uma lógica na descodificação da imagem, quando caracteriza o processo representativo enquanto uma “dialéctica entre ênfatismo e exclusão”. E esta dialéctica surge da pesquisa que o desenho faz acerca dos “traços, elementos ou características” de pertinência de determinado objecto a construir, ou seja, o desenho pesquisa no interior desse objecto os traços

que melhor caracterizam o seu conteúdo cultural, os traços que mais eficazmente permitem antever determinado objecto quando transferidos por artifícios gráficos para uma imagem (Manfredo MASSIRONI, *Ver Pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 70.).

28 Coincidentemente, Gombrich desenvolve uma análise semelhante quando diz: “A facsimile duplication would not be classed as an image if it shared with its prototype all characteristics including the material of which it is made.” (E. H. GOMBRICH, *The Visual Image: Its Place in Communication*, in *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon Press, 1982, p. 144) As palavras de Gombrich fazem-nos entrar num outro nível de discussão: a correspondência entre imagem e objecto arquitectónico assenta no patamar da réplica ou do duplo? Por princípio, por um lado, temos somente que o desenho antecipa o objecto arquitectónico, e por outro, que a execução do objecto arquitectónico é realizada através do desenho. O desenho não possui todas as propriedades físicas do objecto arquitectónico. Portanto, o desenho, não é uma réplica absolutamente duplicativa (Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997., p. 159.)
Analisando a tricotomia peirciana – *legisigno, sinigno e qualisigno* (Umberto ECO, *Tratado Geral*

de Semiótica, *op. cit.*, p. 158. Ver também *Tratado Geral de Semiótica, op. cit.*, pp. 158-176.) –, chegamos também à conclusão que a correspondência que se tenta estabelecer entre *imagem e objecto arquitectónico* não encaixa em nenhuma das nomenclaturas. Efectivamente, o desenho não possui as propriedades do objecto arquitectónico. O desenho, aproximando-se da “concentração estenográfica” (René HUYGHE, *Diálogo com o Visível*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994, p. 67.), simula as propriedades do objecto arquitectónico – por convenção gráfica –, por sinestesia, ou seja, tenta provocar a experiência sensorial na qual certas sensações correspondentes a um certo sentido são associadas às de outro sentido. Melhor, o desenho seduz a visão e *sugere-lhe* uma experiência total – aquela que se teria com o corpo-inteiro na delimitação de uma parte do espaço do *continuum* de todo o espaço. O desenho pela sugestão dessa experiência total antecipa o espaço arquitectónico.

interior, e até mesmo configurada num plano prevê a noção de profundidade ou penetrabilidade. O arquitecto mergulha no mundo quando penetra nessa imagem, no seu interior. A *penetrabilidade* da imagem é uma forma *possível* de antever o vaguear pelo espaço como resultado da motricidade do sujeito. O arquitecto age pelo desenho porque, em certa medida, isso facilita-lhe a manipulação das *coisas reais*.²⁵ O arquitecto representa, constrói imagens – esboços, plantas, alçados, cortes, simulações tridimensionais assistidas por computador, etc. –, para depois vir *habitá-las* com o seu corpo. Simula, tornando reconhecível através do desenho, um domínio que tenta responder às *dimensões perceptivas dos habitantes*. Pelo desenho, *delimita uma parte do espaço do continuum de todo o espaço*.²⁶ Ao fazê-lo, constitui-o, atribui-lhe sentido e ela – essa parte dominada do *continuum* do espaço –, passa a significar enquanto representação. O desenho é um complexo de marcas provocadas num suporte. Esse suporte pode ter as origens mais diversas, e essas marcas podem ser construídas por artefactos de vários tipos – do lápis à tecnologia digital. Para que exista desenho é fundamental esta relação, a da existência de uma qualquer relação entre *marca e suporte*. O arquitecto tenta, por esta relação, desde logo, uma correspondência com o objecto a construir.²⁷ Portanto, o desenho funda-se numa correspondência entre imagem e objecto, porque o princípio e a função da representação assentam nesta dialéctica – entre imagem e objecto –, nesta economia de meios *sígnicos*.²⁸

A imagem que o arquitecto constrói mediante marcas sobre superfícies permite, em certa medida, uma imersão por simulação no objecto arquitectónico. Charles Moore e Gerald Allen apontam, justamente, para o desenho como motivo de fracasso quando não tornamos reconhecível, quando não distinguimos, a parte do *continuum* – afirmando que é o próprio desenho que nega os prazeres que se podem descobrir no espaço.²⁹

A imagem é superficial, no sentido em que sobrevive da relação entre marca e superfície, e no sentido em que é vaga enquanto simulação do objecto arquitectónico. A imagem que pré-figura o objecto arquitectónico encontra-se despojada de tempo na medida em que essa imagem simula, por antecipação, o espaço – um espaço onde se possa existir, um espaço existencial. Melhor, digamos que o tempo permanece como que inerte nesse simulacro por, do espaço, conseguirmos apenas estabelecer contacto com uma sua representação. O arquitecto utiliza a imagem, o desenho, com essa intenção, a da simulação transformando a opacidade do suporte em objecto transparente – esta é a noção de *campo visual*. O desenho seduz a visão, e por sinestesia, convida o corpo-inteiro a experimentar o espaço que simula. O corpo-inteiro experimentará o desenho enquanto um objecto que simula outro objecto, mesmo quando nessa ficção se definem espaços incompreensíveis ou impossíveis. Os limites impostos à imagem são diversos dos limites do espaço.

O arquitecto opera em *duas realidades independentes*,

pondo uma ao serviço da outra; melhor, ele opera na imagem e coloca-a ao serviço da Arquitectura. Pelo desenho antecipa a Arquitectura, naquilo que ela tem de visual, uma vez que é sobre a matéria visual que o desenho se debruça. A Arquitectura, por outro lado, é mais do que mera imagem visual. Existem, portanto, três realidades: a *imagem*, o *objecto arquitectónico* e o *sujeito*. É facto que o arquitecto opera na imagem, mas que intervenção opera ele, pela imagem, na tridimensionalidade? Ao longo do tempo, sobretudo no Renascimento, com a divisão do trabalho – a cisão entre trabalho intelectual e trabalho braçal –, o arquitecto veio demitindo-se da resolução, *in loco*, das questões relacionadas com o habitar – a imagem substituiu o arquitecto, ou seja, substituiu a sua presença no local da construção. Todos os problemas relacionados com a Arquitectura passaram a ser solucionados e previstos no interior da imagem, correndo – o arquitecto –, o risco de estar a fazer antecipar objectos que, de Arquitectura, só detêm a dimensão física e determinados elementos-funções de uso: a escada, a porta, o corrimão, a fenestração, o tecto, os planos parietais, etc., num mero *jogo de formas*.³⁰

A estetização do mundo, e consequentemente da Arquitectura, pode ver-se como uma forma de realidade distorcida, que privilegiando as sensibilidades estéticas ignora preocupações de fundo – as *funções* do signo arquitectónico. A Arquitectura (divulgada pelos meios de informação e veiculada por algumas escolas), trespassada como foi pelos designios da arte, solucionada no interior

²⁹ “Los fracasos se producen cuando no lo [o espaço] hacemos reconocible, cuando no distinguimos entre una parte y el continuum. Es fácil ver por qué fracasamos tan a menudo. En primer lugar, no dibujamos el espacio, sino más bien planos y secciones en los que el espacio está escondido. Así pues, hay la tentación constante de fijarse en los objetos más que en el espacio arquitectónico en el que existen. Las victorias de la mesa de dibujo (tales como conseguir que todo quede alienado) reemplazan y niegan los placeres que se pueden descubrir en el espacio.” Charles MOORE e Gerald ALLEN, *op. cit.*, pp. 17 e 18.

³⁰ “We here presuppose that the concept ‘architecture’ transcend the formal aspect, but even when experiencing purely formal properties, we need theoretical insight. [...] That architecture is something more than a play of forms, should be evident from the experiences of our daily life, where architecture ‘participates’ in most activities. Nevertheless it is often maintained that the ‘real’ architectural experience is purely formal (‘aesthetic’).” Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, 9th ed., Massachusetts, The MIT Press, 1992, p.85

³¹ "Damien Hirst han expuesto tiburones y otros animales disecados y enserreados en formal. La fuerza de estos trabajos no radica exclusivamente en su habilidad para sorprender al espectador buscando alguna forma de respuesta. Se podría argumentar que es más bien la propia repulsión que normalmente producirían lo que desencadena una respuesta estética como un mecanismo de defensa por parte del espectador, que está predispuesto por anticipado a leer estos objetos como obras de arte debido a la naturaleza del escenario." Neil LEACH, *La estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial 2001, pp. 34 e 35.

³² Alarguemos, aqui, a noção de /maquetes/ a todos os dispositivos, disponíveis pelo arquitecto, que se socorram da escala enquanto modo de pensar a Arquitectura: plantas, alçados, cortes.

³³ Neil LEACH, *op. cit.*, p. 53.

³⁴ "En la cultura del simulacro y la simulación, una cultura de hiperrealidad donde la imagen se ha convertido en una nueva realidad, el ámbito que gobierna la imagen, la estética, ha pasado a dominar otros ámbitos: [...]" Neil LEACH, *op. cit.*, p. 21

³⁵ Françoise CHOAY, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 215.

³⁶ A Pintura até ao aparecimento da fotografia e da imagem-movimento (cinema) tinha como principal uso o do retratar pessoas, objectos ou situações.

da estética da imagem, propõe objectos que pela sua dimensão física e pela utilização de determinados elementos-funções criam um cenário que condiciona à partida a experiência destes objectos – predispondo o sujeito para a sua leitura enquanto objectos estéticos.³¹

O arquitecto, na contemporaneidade, limita-se, em obra, a prestar a assistência técnica – essa assistência assegura-lhe a boa execução do objecto através do desenho: limita, deste modo, os desvios ao desenho e assegura que o objecto arquitectónico não se distancia deste.

E ao falarmos de dimensão física, atendamos também para o problema que se coloca à escala: "*Esta diferencia de escala entre los arquitectos y sus maquetas*³² les permite asumir una actitud de autoridad vis-à-vis, como si fueran Gulliver, frente al emplazamiento real de sus proyectos. Distritos enteros pueden ser eliminados por el coite del escapelo en un ejercicio que a menudo opera a un nivel estético. Uno puede suponer que la consecuencia de esto no es simplemente que dentro de cada dictador fascista hay un arquitecto, sino también que dentro de cada arquitecto hay un fascista en potencia."³³

A maquete e as imagens facilitam o exercício do arquitecto na medida em que são, comparadas com a dimensão física da Arquitectura, manejáveis. Ao manejá-las, o arquitecto, opera nelas – enquanto antecipações de Arquitectura –, somente a nível estético, quando seria desejável articulá-las, se possível fosse, com as suas percepções visuais, auditivas e cinestésicas. Mas, uma vez que todos os problemas relacionados com

a Arquitectura são resolvidos no interior da imagem – e o âmbito que governa³⁴ esta imagem é o estético –,

"o arquitecto torna-se num produtor de imagens, num agente de *marketing*, ou de comunicação, que só trabalha a três dimensões fictícias.

No melhor dos casos, está reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico, que rompe com a finalidade prática e utilitária da Arquitectura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas."³⁵

A imagem é diversa do objecto.

Dois planos se distinguem: o da representação e o da vivência do espaço proporcionado pelo objecto arquitectónico.

E, se o arquitecto provoca pela imagem (porque é nela que ele o estuda e antecipa), o aparecimento de um objecto na tridimensionalidade, então – quando não consciente de que a imagem é diversa do objecto –, não mais faz do que fazer aparecer nessa tridimensionalidade um objecto carregado com os significados da bidimensionalidade, tão próximos e tão longínquos com a Pintura: tão próximos porque é sobre a imagem que a Pintura actua, ignorando – porque sua condição –, os aspectos relacionados com o uso³⁶; e tão longínquos porque na Pintura se mantém um contacto directo com a obra em construção. Assim se distancia o arquitecto da Arquitectura, quando mantém com ela uma relação indirecta, uma relação baseada na representação e na imagem.³⁷

A Arquitectura, neste sentido, é representação. A partir deste momento, em que reconhecemos que o arquitecto – pelo desenho –, faz aparecer imagens na tridimensionalidade, não mais podemos considerar a imagem como uma entidade predominantemente plana, mas com uma possibilidade de pluridimensionalidade – que é o caso da Arquitectura.

A partir do século XV, com a invenção da perspectiva, as imagens abriram-se como janelas até ao infinito. A noção de *ponto de fuga* fez com que o sujeito pudesse *percorrer visualmente* o interior da imagem que se abria para lá da opacidade do suporte procurando a profundidade.

*

Existe uma qualidade comum a todos os suportes, independentemente da diversidade de qualidades físicas que esses suportes possam possuir, e das funções deste *plano* de representação. Essa qualidade é a da transparência, ou seja, o desenho admite, como característica, a possibilidade de tornar transparente uma superfície fisicamente opaca. O desenho é um objecto, não é uma ilusão, apesar de alcançar um espaço virtual para além dos limites físicos do suporte. Neste aspecto, ele transcende o carácter físico do suporte, avança um espaço para além dele. Mas, que distingue o desenho de outras marcas sobre superfícies? Ou, por outras palavras, que é que nos permite distinguir um objecto como desenho e outro como uma superfície de madeira laivada

e nodosa, por exemplo? E as técnicas de "trompe-l'oeil"? Parece dever-se ao facto de o desenho ser um *objecto autónomo*³⁷ e portanto portador de características, ou traços pertinentes de conteúdo, específicas que o fazem significar, mediante o reconhecimento que dele é feito por parte do sentir do sujeito, enquanto ele próprio – desenho –, e não outra coisa qualquer. Essa virtualidade não só é admitida pelo desenho, como lhe é essencial para a sua existência enquanto objecto.

A janela de Alberti promove apenas uma visita ao interior da imagem, uma visita apenas susceptível de ser realizada pelo olhar e nada mais para além dele. Da imagem o sentir somente pode, naquilo que ela tem de simulação, penetrar quanto aos seus aspectos visíveis. A imagem como constituição da realidade, depositada sobre uma superfície bidimensional, propõe a ilusão de que a imagem é tão profunda, tão tridimensional, tão habitável como o objecto arquitectónico.

Muito embora a estética grega seguisse a *mimese*, não podemos considerar – com os desvios com que olhamos para as formas do passado –, um realismo efectivo na produção da imagem.³⁸ A *proporção* e a *medida* constituíram um reflexo da Beleza eterna.

A construção da imagem ficou assim limitada por este ideal, porque, sendo objecto do mundo, dificilmente a teriam construído de outra maneira. Deste modo, "a imagem, fixa-se por ela mesma, a meio caminho daquilo que se vê e do meio de transcrição".⁴⁰

A Idade Média, recuperando alguns dos postulados

³⁷ De qualquer forma, o problema não parece estar na representação, mas no modo como a representação é instrumentalizada.

³⁸ "O lugar, o campo figurativo é apenas o suporte da imagem, não se identifica com ela." Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 51.

³⁹ René HUYGHE, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁰ René HUYGHE, *op. cit.*, p. 170.

gregos – sobretudo com os neoplatónicos do século III, destacando-se do fundo Plotino –, recusaram o *culto do visível* e do *palpável*. Observamos, que o espaço conceptual da Pintura românica e gótica, apesar da sua fundamental bidimensionalidade, nos propõe os traços visíveis de um universo supra-terreno – um espaço sagrado –, que envolvia, em certa medida, todo o Ocidente. A imagem apresentava-se eminentemente simbólica e rompia com o império clássico das sensações aliadas à razão. O representado, daqui em diante – desde as imagens, ainda hoje visíveis, nas catacumbas de Roma –, converte-se em símbolo. A cruz, o peixe, a pomba, o cordeiro, ascendem a uma descodificação que se desvia do realismo⁴¹ imediato. Até ao *quattrocento*, a civilização ocidental reside no interior de imagens que lhe revela o invisível que a rodeia.

O Renascimento libertou o homem do jugo dessas imagens quando fez dele a medida de todas as coisas, e também dessas imagens. O humanismo moderno – renascentista –, libertou o homem da imagem e constituiu-o como espectador – um homem expectante perante a ilusão de uma imagem caracterizada pela expressão máxima do visível.

A partir do Renascimento o sujeito coloca-se no exterior dessa simulação, simetricamente ao modo como se coloca ante as coisas que povoam o seu mundo.

O esforço, a partir deste momento, é todo o de uma tentativa de mobilização – realizada pelos artistas –, com o sentido de fornecer imagens a um espectador cada

vez mais ávido de ser iludido por essas imagens. Simula-se – na tentativa de reduzir a distância entre representação e representado –, procurando seduzir os olhos com o objectivo de lhes estabelecer um clima total, ou seja, procura-se provocar pelos olhos uma imersão com o corpo-inteiro na realidade que a imagem simula – sinestésicamente.

Concluimos, deste modo e com alguma cautela: o caminho iniciado pelo Renascimento culmina nas novas tecnologias digitais da realidade virtual – enquanto fenómeno historicamente recente entendido como um novo processo de realizar, divulgar e consumir imagens. Retomemos o raciocínio: a imagem, operativa na Arquitectura como constituição antecipada da realidade, propõe a ilusão de que é tão profunda, tão tridimensional, tão habitável como o objecto arquitectónico.

Para resolver os problemas relacionados com o habitar, e portanto com a Arquitectura, o arquitecto tenta simular *na* e *através* da imagem a tridimensionalidade – o objecto arquitectónico. Fazendo-o, autonomiza a imagem através da qual se concretizará o objecto. Por outras palavras: por um lado, a imagem é simulação; por outro, a construção tridimensional do objecto é realizada através dessa imagem que o simula. Daí que o objecto arquitectónico conserve esse carácter simulado da imagem que o antecipou. Quando aplicada à Arquitectura, a imagem não passa, dela própria, à definição de espaço; isto é, a simulação do espaço não se transforma, pela materialidade da construção, em espaço susceptível de

⁴¹ Mais uma vez, aqui, /realismo/ como o conceptualizamos hoje.

ser experimentado com o corpo-inteiro. A Arquitectura passa a ser a simulação da simulação que lhe deu origem. Em todo o caso, "facto de comunicação".

*

Reconhecemos na imagem que simula o objecto arquitectónico a existência de um espaço interno que em princípio nos é revelado pela aparência externa dessa imagem. Para que a possamos ver será necessário recorrer a um tipo especial de imagem técnica que podemos denominar por esquema. Podemos, igualmente, considerar que as representações visuais têm um interior onde por simulação passam a residir os mecanismos que constituem a Arquitectura como dispositivo. Existe, portanto, na simulação sobre uma superfície, uma *articulação interna* cujo objectivo é esse mesmo – o da simulação. Não é, por isso, descabido afirmar que o processo de representação vigente, de que a Arquitectura faz uso e pelo qual opera, teve o seu início na Pintura renascentista, que tentando encurtar o intervalo entre *representação e representado*, procurou seduzir os olhos com o objectivo de lhes estabelecer um clima total – uma experiência total do objecto a construir pelo convite do simulado. Como não será também inoportuno comparar o desenho arquitectónico (uma representação eminentemente técnica, porque instrumentalizada no sentido da construção), e as imagens produzidas no Renascimento, porque consideramos, umas e outras,

inscritas na História e na Teoria da Imagem; pelo que, alargando o âmbito, arroladas numa fenomenologia geral da representação. Umhas e outras representam um determinado tipo de saber, ou de conhecimento. Mas, estabelecemos o paralelismo de um modo diverso: o desenho – as imagens *técnicas* que assistem à Arquitectura –, e as imagens do Renascimento – que deram origem às primeiras –, encontram-se num patamar heurístico comum. Esse patamar é a própria Arquitectura – como gestão do espaço, (ou, melhor, como *delimitação de uma parte do continuum do espaço*), e como dispositivo. As imagens técnicas operativas na Arquitectura, tal como o que sucede nas imagens renascentistas – sobretudo as fornecidas pela Pintura –, intentam numa simulação resumida que consiga fazer aproximar o interior e o exterior, a síntese visível de uma teia complexa que os articulará. A simulação, posta em síntese pela imagem, da complexidade do organismo arquitectónico ficará sempre aquém da experiência, dos prazeres que se podem descobrir no espaço. Todavia, é a própria imagem, enquanto instrumento da Arquitectura, quem pode negar essa possibilidade de prazer⁴², quando, neste aspecto, a Arquitectura deveria ser não mais do que isso – prazer ou felicidade.

Sob um ponto de vista fenomenológico podemos comparar as imagens do Renascimento com as imagens técnicas onde se pensa a Arquitectura. Mas, entre a imagem *pictórica* e a imagem *técnica*, existem algumas diferenças. A nível fenomenológico elas produzem

42 "Los fracasos se producen cuando no lo [o espaço] hacemos reconocible, cuando no distinguimos entre una parte y el continuum. Es fácil ver por qué fracasamos tan a menudo. En primer lugar, no dibujamos el espacio, sino más bien planos y secciones en los que el espacio está escondido. Así pues, hay la tentación constante de fijarse en los objetos más que en el espacio arquitectónico en el que existen. Las victorias de la mesa de dibujo (tales como conseguir que todo quede dibujado) reemplazan y niegan los placeres que se pueden descubrir en el espacio." Charles MOORE e Gerald ALLEN, *op. cit.*, pp. 17 e 18.

"Según Freud, nuestra mente se rige por el principio del placer. El placer que ofrece el arte es, en primer lugar, raro." A. EHRENZWEIG, *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1976, pp.85 e 86.

fenómenos diversos. Os fenómenos que produzem têm que ver com o objectivo, com o sentido, para o qual foram realizadas – a imagem pictórica encontra a sua finalidade em si própria, ela simula um espaço para além da opacidade da superfície em que se vê configurada, e almeja justamente isso; a imagem técnica simula, também um espaço para lá da opacidade da superfície, mas enquanto antevisão de um espaço a construir segundo os seus próprios desígnios.

A imagem técnica manifesta a intenção de existência de um novo espaço. Este novo espaço fica situado entre essa imagem que o antecipou e a sua consequência tridimensional, ou seja, entre a *imagem técnica* e um *jogo de formas* tridimensionais.

Podemos considerar este novo espaço como sendo uma imagem pluridimensional. E pluridimensional porque são imagens que o arquitecto faz aparecer na tridimensionalidade – transferidas da simulação da imagem técnica, do desenho, para a tridimensionalidade; e pluridimensional porque, uma vez na tridimensionalidade, age sobre ele (espaço) o tempo.

O tempo – que ficava inerte no simulacro, por do espaço, o arquitecto, conseguir apenas estabelecer contacto com uma sua representação –, irrompe da imagem e manifesta-se, ainda que indirectamente, sobre o espaço outrora simulado. O espaço transferido da simulação para a tridimensionalidade vai ser constituído pelo sujeito dentro de uma dinâmica de sucessão-de-imagens-movimento-no-tempo.

Da simulação do espaço ao espaço *experimentável*, passa-se de um patamar de imagens-inertes-no-tempo (simulacro de espaço) a uma sucessão-de-imagens-movimento-no-tempo (espaço *experimentável*).

Diversas, portanto.

Imagem e Arquitectura, como vimos, estabelecem uma relação íntima. Na contemporaneidade, como ao longo de séculos, uma relação baseada na primeira como modo de pensar a segunda – uma relação escorada na imagem para a execução da Arquitectura.

Esta relação, com os novos métodos de configuração de imagens (sobretudo a partir da tecnologia digital) permitem-nos reconsiderar a fenomenologia da imagem, que na contemporaneidade já vão transcendendo a dicotomia *tradicional* entre forma – ou figura –, e fundo, exigindo uma nova hermenêutica da imagem.

Aparentemente, vivemos na contemporaneidade num *mundo de imagens*, de *hiper-realidade* e *simulacro puro*, estetizado pela arte.⁴³ Vivemos a era da tecnologia estetizada pela arte – a tecnologia digital. Esta tecnologia cada vez mais nos fornece imagens próximas daquilo a que chamaríamos *realidade*. O digital mobiliza-nos sinestésicamente.

E sendo a Arquitectura um *facto de comunicação*, coloca-se desde logo se "o que entendemos por comunicação não será simples *estimulação*?"⁴⁴

*

⁴³ "Como el propio Baudrillard escribe: 'El arte, hoy en día, ha penetrado totalmente en la realidad... La estetización del mundo es completa'" Neil LEACH, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 190.

“Um estímulo é um complexo de acontecimentos sensórios que provocam determinada resposta”⁴⁵, e, é significativa a distinção entre *senal* e *signo*, como tão bem sabemos.

Analisemos atentamente: a escada fica no lugar de subir, a porta no lugar de entrar ou de sair, o corrimão no lugar de agarrar, a fenestração no lugar da possibilidade de existência na luz, o tecto e os planos parietais no lugar de abrigar. E, de um modo geral, o habitáculo no lugar da necessidade de defesa do mundo exterior constituído enquanto entidade *hostil*⁴⁶, no limite, enquanto caos. Estas *funções*, entre outras, são o que permite o uso da *Arquitectura* e, “o que permite o uso da *Arquitectura* (passar, entrar, parar, subir, estender-se, debruçar-se, apoiar-se, segurar, etc.) não são apenas as *funções possíveis*, mas antes de mais nada, os *significados ligados que me dispõem para o uso funcional*. E tanto isso é verdade que, diante de fenómenos de *trompe-l’oeil*, eu me disponho para o uso, embora a função possível não exista.”⁴⁷ A escada, a porta, o corrimão, a fenestração, o tecto, os planos parietais, estimulam o sujeito – na medida em que se oferecem ao seu uso –, a determinadas respostas: por um lado, para que suba, para que entre ou saia, para que se agarre, para que compreenda o sentido de viver na luz, para que se abrigue, o sujeito tem que ter aprendido o que são, a escada, a porta, o corrimão, a fenestração, o tecto, os planos parietais. Aprendendo a subir, portanto no âmbito da experiência, a entrar e a sair, a agarrar-se, a viver na luz, a proteger-se, aprende a

responder aos *estímulos*, e portanto, *reconhecendo iconicamente*, porque previamente codificados, nos *estímulos* propostos a “possibilidade oferecida de uma função exequível”⁴⁸. Mas, se estes estímulos foram codificados, ainda que pela experiência, não são estímulos mas signos. O *estímulo* é uma noção da Psicologia, não da Semiótica.

Olhamos para as coisas e entramos numa actividade que prevê o reconhecimento daquilo para que estamos a olhar. Reconhecemos mediante códigos que convencionam os *significados ligados a essas funções que nos dispõem para o uso funcional* da *Arquitectura*, mas *essas funções* só existem – enquanto *significados* –, se corporizadas em formas, e nem sempre essas formas são eficazes comunicacionalmente. O facto de, por vezes, não serem eficazes comunicacionalmente não remete estas formas para a condição de estímulos, ou sinais, entidades desprovidas de conteúdo.

A *Arquitectura* disponibiliza sempre formas, formas que promovem (ou devem promover) o habitar. Essas formas contêm sempre significado porque se o não contivessem não reconheceríamos naquele objecto, que reconhecemos enquanto *Arquitectura*, *Arquitectura*. Então, a escada fica no lugar da possibilidade subir, a porta no lugar da possibilidade de entrar ou de sair, o corrimão no lugar da possibilidade de agarrar, a fenestração no lugar da possibilidade de existência na luz, o tecto e os planos parietais no lugar da possibilidade de abrigar. Estes elementos, por ficarem no lugar de possibilidades, são signos.

⁴⁵ Umberto ECCO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁶ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁷ Umberto ECCO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 191 e 192.

⁴⁸ Umberto ECCO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 191.

Um signo é um objecto que fica no lugar de um outro objecto que, de uma certa forma, o substitui. Porém, a forma, é desde logo um signo, e as formas disponibilizadas pela Arquitectura, deste modo, são signos, mas signos particulares – signos arquitectónicos. Estes signos arquitectónicos são providos de *função semiótica* – em que, os planos, da expressão e do conteúdo, são solidários e pressupõem-se, necessariamente, um ao outro reciprocamente, não existindo um sem a presença do outro.⁴⁹

Por outro lado, a Arquitectura enquanto organização da realidade física que estabelece a ordem cultural ao organizar o espaço material, ela própria, é uma representação. É-o porque fica em vez daquilo-a-que-faz-referência, toma, em certa medida, o lugar do representado – a *ideia*, ou o *conceito*, de *habitar* –, passando na tridimensionalidade a ser uma estrutura onde o sujeito manifesta a sua existência.

A Arquitectura, por um lado, é onde as qualidades sensíveis das formas (que exploram uma ou mais *linguagens* para que se possam manifestar) são seleccionadas e articuladas entre elas em relações; por outro, nesta selecção, articulação e relação está o lugar do *conceito de habitar*. Quando as qualidades sensíveis das formas estão solidárias, e se pressupõem recíproca e necessariamente, com o conceito de habitar, temos Arquitectura. É, portanto, a forma que é significante, e que portanto é capaz de produzir sentido.

O objecto arquitectónico, enquanto fenómeno, é

convocado e manifesta-se segundo uma representação que, sendo o corpo que o suporta enquanto reconstrução, é, em simultâneo, um seu significante e o seu significado.

A Arquitectura, como representação, substitui-se ao representado – à *ideia*, ou ao *conceito*, de *habitar* –, que é o *conceito de espaço humanizado*, deste modo, esta representação pode ser considerada enquanto uma função que possibilita pôr *em ausência* o representado, *pondo-o-em-código*. Esta *função semiótica* só existirá se existir uma relação de implicação solidária entre o *plano do conteúdo* e o *plano da expressão*.⁵⁰

Por um lado, as formas são indivisas dos conteúdos, são substâncias semióticas – imersas no mundo vivido; por outro, são possibilidades de novas experiências, passíveis de gerarem novas formas, *formantes* de novos sentidos. Este é o estatuto semiótico da *realidade* de um modo geral, e do objecto arquitectónico de um modo particular. *Forma* é, então, deste ponto de vista, o sensível constituído enquanto significação.

A *função semiótica*, hjemsleviana, é o ponto de encontro entre o natural e o cultural, como possibilidade de ultrapassagem desta dualidade. Como importante consequência, semioticamente considerados, estes objectos significantes não se submetem a ser instrumento de significações estáveis ou entidades fixas. Deste modo, nem a linguagem pode promover uma coexistência “através de um mesmo mundo”.

O sentido é probabilidade permanente.

⁴⁹ Louis HJELMSLEV, *Prolegómenos a uma Teoria da Linguagem*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, pp. 66 e 67.

⁵⁰ “Mais, il semble plus adéquat d’employer le mot signe pour désigner l’unité constituée par la forme du contenu et la forme de l’expression et établie par la solidarité que nous avons appelée fonction semiologique.” Louis HJELMSLEV, *op. cit.*, p. 77.

*

A Arquitectura organiza a realidade física, estabelecendo a ordem cultural ao organizar o espaço material.

A contemporaneidade, no mundo ocidental, cada vez mais se alicerça no consumo, submergindo na informação que ela própria disponibiliza. Esta é a era da informação em que todas as expressões, ou discursos, são cada vez mais desmaterializadas. Isto porque o corpo, aquilo com que se sente, também ele perdeu terreno em favor dessa informação. A sociedade ocidental oscila entre o *concreto* e o *representacional*, entre o *real* e o *simulado* (ou virtual). A nova civilização apresenta um grande desafio ao corpo e conseqüentemente à Arquitectura enquanto *moldura da vida*, da existência do homem em sociedade, definindo o espaço onde esse corpo habita.

Cada vez mais dependemos menos do corpo, sobretudo enquanto objecto que deambula no meio. Na contemporaneidade, a presença do corpo cada vez mais se torna desnecessária porque esta mesma contemporaneidade parece precisar, cada vez mais, dessa ausência do corpo, ou seja, de fazer substituir o corpo por tecnologias informáticas desprovidas de matéria corpórea. Essas tecnologias desmaterializadas ficam em vez do corpo – passaram a ocupar o seu lugar. Essas tecnologias são signos do corpo e portanto representam-no por esse motivo.

Mas, supostamente, a sociedade de consumo celebrava, em voz alta, a vitória do materialismo que favorecia, com produtos, as necessidades do sujeito, as necessidades do

corpo. Esta sociedade mais do que auscultar as necessidades, cria-as pela divulgação, pelas tecnologias da informação, pelo *marketing*, criando modelos quase sempre alicerçados em imagens mais reais que esta sociedade acreditava ser o *real*.

A sociedade de consumo não soube perceber a tempo que esta simulação na construção dessas imagens modelares estava fundada, ela própria, na hiperbolização de um *real* que em si já não passava, como nunca passou, de uma simulação bem arditada e alimentada pela esperança de coexistência num *mundo comum*. Na verdade, a sociedade de consumo conseguiu desvalorizar o *material* destituindo, demitindo, o corpo de si próprio, quando – antecipando-se ao corpo –, definiu quais as suas necessidades. Necessidades quase sempre supérfluas, desvanecidas de sentido e portanto obsoletas desde o primeiro instante – o instante da sua aquisição. Estas necessidades são efémeras porque são ausentes de sentido. A sociedade de consumo somente valora a origem, o acto, a razão e o poder de compra. Desenha-se, assim, uma cultura de meios que vem dando continuidade à criação, e à recriação, de necessidades habilmente dirigidas e notavelmente manipuladas informaticamente. Anuncia-se a morte do material, do corpo, e a jusante deste, do sentir enquanto modo de constituir a realidade.

A Arquitectura já não é mais do que representação. Provavelmente, o aparecimento – no Renascimento –, do esquiço, e da perspectiva linear, enquanto *tecnologia de*

representação e modo de pensar a Arquitectura, foram os primeiros sintomas que fizeram com que o sujeito passasse a habitar imagens mas na tridimensionalidade. Daí que, não nos espantemos, que a construção dessas imagens – em favor de um objecto a construir tridimensionalmente –, simulem essa mesma tridimensionalidade como se, desde o primeiro traço, pudéssemos habitar virtualmente no campo visual onde essas imagens existem. A virtualização do espaço começa aí, na imagem.

A produção de serviços e de informação esmagaram a produção industrial, quando esta – aplicada à construção –, deixou de poder competir com as bolsas de valores, cada dia mais especulativas, e o carácter efémero das imagens postas em circulação pelos mais diversos tipos de divulgação. A experiência sobre os objectos, e em particular sobre a Arquitectura, que se acreditava serem estáveis e presentes fisicamente, foram substituídos pela impressividade fluida das imagens *descarnadas*. A linguagem arquitectónica aplicada à materialidade e ao uso, enquanto possibilidade de habitar, portanto enquanto *possibilidade de função*⁵¹ – *facto de comunicação*⁵² também por isso –, foi substituída por uma linguagem de imagens que fez da Arquitectura mais *facto de comunicação* do que *possibilidade de função*, ou de uso. Roland Barthes esclarece: "a partir do momento em que existe sociedade, qualquer uso é convertido em signo desse uso"⁵³, porém, mesmo quando não exercido o uso, permanece comunicando. Parece evidente que a

Arquitectura seja um produto da sociedade e, portanto, "comunica a função a executar"⁵⁴, essa função é a de definir o espaço como *uma parte do continuum do espaço*. Nos moldes clássicos, o arquitecto comunicava, pelo objecto arquitectónico, a existência de uma função possível; nos *moldes contemporâneos*, quando a aparência visual se torna mais importante que a fisicalidade, quando o simulado se torna mais importante do que a coisa simulada, quando a representação se torna mais importante do que a coisa representada, o arquitecto, como observamos atrás pela constatação de Choay, transforma-se num executante de imagens, de marketing ou de comunicação.⁵⁵

A Arquitectura relegou-se, assim, para uma virtualidade desmaterializada. Por outro lado, o sujeito permanece, por enquanto, munido do corpo, encarnado, vivo nele, ainda que na solidão enquanto existência no momento presente. Reflectamos acerca deste problema levantado por Françoise Choay: a Arquitectura é gerada por um código icónico, instituído pela imagem (esbocetos, *croquis*, dupla projecção ortogonal, *renderings*, simulações tridimensionais, etc.), que a simula numa superfície mediante um complexo de marcas. A imagem é uma forma, um signo, que antecipa o objecto. Antecipando-o, precipita-o nas regras e na lógica dessa mesma imagem que é, desde o *primeiro grafema*, também ela uma representação que tem por referência, no caso da Arquitectura, um *sistema* de imagens perceptivas dotado de uma forma espacial. Por isso, o arquitecto, "fica reduzido a um jogo gráfico ou

⁵¹ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

⁵² Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

⁵³ Roland BARTHES, *O Grau Zero da Escrita*, seguido de *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Ed. 70, s.d., p. 104.

⁵⁴ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 190.

⁵⁵ "O arquitecto torna-se num produtor de imagens, num agente de marketing, ou de comunicação, que só trabalha a três dimensões fictícias. No melhor dos casos, está reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico, que rompe com a finalidade prática e utilitária da arquitectura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas." Françoise CHOAY, op. cit., p. 215.

mesmo plástico", trabalhando "a três dimensões fictícias".⁵⁶ Fictícias porque, apesar de simular "algumas das condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais"⁵⁷, o objecto antecipado em imagem não possui o mesmo significado que o signo icónico tenta denotar. Muito embora reconheçamos no objecto que se antecipou, "no signo arquitectónico, a presença de um significante cujo significado é a função que ele possibilita."⁵⁸; não podemos restringir a sua significação unicamente à função que ele possibilita.

O signo arquitectónico é muito mais do que um conjunto de possibilidades funcionais, ele é sobretudo simbólico e nele se incorporam todas as projecções do sujeito. Aliás, o signo arquitectónico começa por ser simbólico desde a imagem que o antecipa.

Clarificando: por um lado, concluímos, que os significados associados à imagem que o antecipa são transmitidos para o objecto arquitectónico, fazendo-o resvalar para o discurso estético das artes plásticas; por outro, sabemos-lo, é sobretudo⁵⁹ nas artes plásticas – onde a imagem que antecipa o objecto arquitectónico pode ser inscrita –, que podemos encontrar, entre as manifestações humanas, símbolos no seu estado mais puro; por outro lado ainda, reconhecemos que a imagem, seduzindo o olhar, permite construir, apenas, uma estrutura perceptiva visual que tenta assemelhar-se, antecipando-se, à futura experiência-total do signo arquitectónico. Assim, a imagem pode virtualizar o espaço.

Debrucemo-nos nesta última consideração: a imagem –

que seduz o olhar construindo essa estrutura perceptiva –, torna-se penetrável, melhor, convoca, simulando, a existência de um espaço para além da opacidade da superfície que se oferece, na medida em que é permissiva, ao olhar. Esta penetrabilidade da imagem, é a forma possível de vaguear virtualmente pelo espaço associada à noção de motricidade do sujeito.

*

A imagem faz com que nos ficcionemos a *habitar*, de um certo modo, o espaço que simula. Este *habitar* é diverso do habitar no signo arquitectónico que essa imagem simula. É uma existência abstracta num espaço, que por ser deliberadamente virtual, obriga a um esforço de projecção do corpo nessa virtualidade, de um-corpo-só-visual que se imagina lá, distante de si – distante daquele si que está diante da imagem simulada –, distante do *si-total* com que se sente a sentir.

O carácter impressivo da imagem quando aplicado à conceptualização do objecto arquitectónico pode, eventualmente, fazer com que da simulação à construção desse objecto, se estejam a elaborar formas ambíguas não descodificáveis pela experiência-total do habitar.

Não descodificáveis porque os significados associados à imagem são transmitidos ao objecto arquitectónico⁶⁰ e, assim sendo, aquilo que era sedução somente para o olhar transfere-se para o objecto arquitectónico que se oferece ao corpo-total, ao corpo-inteiro.

⁵⁶ Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 215.

⁵⁷ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente, op. cit.*, p. 102.

⁵⁸ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente, op. cit.*, p. 196.

⁵⁹ Não só nas artes plásticas encontramos símbolos no seu estado mais puro. Temos que ressaltar, aqui, por exemplo, as manifestações ligadas às religiões e ao sobrenatural.

⁶⁰ Digamos que estamos perante uma situação em que a dois significantes (imagem e objecto arquitectónico) corresponde um só significado. Ou, por outras palavras, que a duas expressões corresponde o mesmo conteúdo.

⁶¹ Esta consideração remete-nos, de imediato, para as questões relacionadas com a “função” da arte. Dizer que a arte é desprovida de “denotações funcionais” e que explora exclusivamente as “denotações simbólicas”, não significa que defendamos que a arte é obsoleta ou desnecessária. O raciocínio foi estabelecido em relação ao “uso estrito”, e não à “função”. A arte, uma vez que tem um destino comunicacional, embora explorando o “símbolo”, encontra, justamente aí, a sua “função”.

⁶² Adolf Loos distingue deste modo a arquitectura da arte: “*La casa debe agrandar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene por qué gustar a nadie. [...] Por tanto, no será que la casa no tiene nada que ver con el arte y que la arquitectura no debiera contarse entre las artes? Así es. Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. [...] Si encontramos un montículo en un bosque, de 6 pies de largo y 3 de ancho, avantonado en forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: aquí hay alguien enterrado. Esto es arquitectura.*” Adolf LOOS, *Architektur*, 1910, em *Ins Leere gesprochen, Trotzdem*. Versão castelhana: *Arquitectura, en La Arquitectura del Siglo XX*, Madrid, Textos, Alberto Corazón, Ed., 1974, pp. 53 e 54.

⁶³ Pardał MONTEIRO, ‘Arquitectos e Engenheiros perante o problema da Arquitectura’ (artigo), *Arquitectura*, Maio, 1950, p.33.

A imagem, por outro lado, facilita a imaginação quando torna presente aquilo que se idealiza como projecção num tempo para além da momentaneidade do presente. As artes plásticas são só *conotação simbólica* na medida em que não se propõem a funcionar estritamente enquanto *objectos de uso*.⁶¹ Nem, na nossa perspectiva, terão que fazê-lo. Elas são desprovidas de *uso*, são desprovidas de *denotações funcionais*.⁶² Porém, a Arquitectura – sendo uma manifestação do humano –, não é só *função simbólica*, a Arquitectura é também *função*

⁶⁴ “Dentro desta perspectiva, portanto, a qualificação de ‘função’ passa a abarcar todas as destinações comunicacionais de um objecto, visto que na vida associada as conotações ‘simbólicas’ do objecto útil não são menos ‘úteis’ do que suas denotações ‘funcionais’.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 202 e 203.

⁶⁵ Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁶ Uma vez que a imagem com facilidade resvala para um plano de conotação simbólica, e estabelecendo o objecto arquitectónico uma relação de iconicidade com a imagem que o antecipou, pode ele também resvalar para esse plano.

⁶⁷ “Assim como toda a obra de arte se afigura nova e informativa porque apresenta articulações de elementos que correspondem a

um ídolo seu e não a códigos precedentes, mas comunica esse novo código [p.e. “Constable havia, portanto, inventado um novo modo de ver em código a nossa percepção da luz e de transcrevê-la na tela. (Eco, 1968, pág. 117)” Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica, op. cit.*, p. 180], implícito nela mesma, configurando-o com base nos códigos precedentes, evocados e negados, assim também um objecto que pretenda promover uma nova função poderá conter em si mesmo, na sua forma, as indicações para decodificar a função inédita, apenas com a condição de que se apoie em elementos de códigos precedentes, isto é, deformando progressivamente funções já conhecidas e formas convencionalmente referíveis a funções já conhecidas.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente, op. cit.*, p. 201.

denotativa – entendida como *uso estrito de possibilidades funcionais*. A Arquitectura, como dissemos, é a definição de uma parte do *continuum* do espaço. “A arquitectura é aquela manifestação do espírito humano”⁶³ que organiza a realidade física, estabelecendo a ordem cultural ao organizar o espaço material, vai, portanto, muito mais além dos factores utilitários.

Concluamos: a *função*⁶⁴ do signo arquitectónico deve abranger, por um lado, conotações simbólicas definíveis pelas qualidades sensíveis das formas, e por outro, e solidariamente, denotações funcionais que confirmem a utilidade destas. Ainda: a Arquitectura, não sendo exclusivamente uso, denotação funcional, não deverá, por outro lado, assumir-se tão somente enquanto conotação simbólica (para onde, quase sempre, as imagens que a simulam, antecipam, ou pré-figuram, resvalam).

O arquitecto ao definir “objectos técnicos autónomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infra-estruturas, libertos da relação contextual”⁶⁵, ao socorrer-se da imagem, incorre no risco de esses objectos não entrarem num processo de significação onde o sentir do sujeito possa neles projectar o *conceito* possível de *habitar*⁶⁶ - ou porque esses objectos pretendem promover novas funções; ou porque esses objectos promovem novas formas de alcançar determinadas funções.⁶⁷ Quando as qualidades sensíveis das formas são seleccionadas e articuladas entre elas em relações *inéditas*, esdrúxulas para o sentir, nesta selecção, articulação e relação, não se projecta o *conceito de habitar*.

De um modo sintético: sempre que a Arquitectura não se "apoie em elementos de códigos precedentes, isto é, deformando progressivamente funções já conhecidas e formas convencionalmente referíveis a funções já conhecidas"⁶⁸, o acto de sentir ver-se-á inapto para a atribuição de sentido, por as qualidades sensíveis das formas não estarem, para si (sujeito), solidárias, e por não se pressuporem recíproca e necessariamente, com o seu *conceito de habitar*. Sempre que isto acontece, sempre que a Arquitectura enforma objectos onde o sujeito não se consegue projectar – onde lhe é vedada a possibilidade de *participar* –, por não conseguir *encasar* o seu conceito de habitar à forma, quando o arquitecto "rompe com a finalidade prática e utilitária da arquitectura"⁶⁹, a experiência que o sentir realiza a propósito desse objecto, cai fatalmente no território onde as artes plásticas contemporâneas operam, caracterizadas como vimos pelas palavras de Choay. O que sucede na maioria dos casos é que o sujeito, espantosamente – projectando-se nesse espaço (antecipado por imagens – construídas segundo um *jogo gráfico ou mesmo plástico*) na tentativa de personalizá-lo e territorializá-lo –, tenta distorcer, como se fosse *distorcível*, o seu conceito de espaço existencial para que consiga adaptar-se às novas propostas da Arquitectura. Ao distorcer o conceito, ficciona-se a habitar distorcendo a aptidão do sentir. Demitindo-se do sentir, demite-se do corpo. Perde-se.

BIBLIOGRAFIA:

- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita, seguido de Elementos de Semiologia*, Lisboa, Ed. 70, s.d.
- CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- De SANTIS, Lujiana, *La Trame Dell'Architettura*, Napoli, La Città del Sole, 2000.
- 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.
- EHRENZWEIG, A., *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1976.
- FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Edições 70, Lisboa, 1987.
- HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.
- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954. Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, p. 72ff.).
- HJELMSLEV, Louis, *Prolegómenos a une Théorie du Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971.
- HUYGHE, René, *Diálogo com o Visível*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.
- LEACH, Neil, *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial 2001.
- LOOS, Adolf, *Architektur*, 1910, em *Ins Leere gesprochen, Trotzdem*. Versão castelhana: *Arquitectura*, em *La Arquitectura del Siglo XX*, Madrid, Textos, Alberto Corazón, Ed. , 1974.
- MASSIRONI, Manfredo, *Ver Pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MONTEIRO, Parda, *'Arquitectos e Engenheiros perante o problema da Arquitectura' (artigo)*, *Arquitectura*, Maio, 1950.
- MOORE, Charles, e ALLEN, Gerald, *Dimensiones de la Arquitectura*, Espacio, Forma y Escala, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intentions in Architecture*, 9ª ed., Massachusetts, The M.I.T. Press, 1992.
- SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignacio de, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2ª ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1971.

⁶⁸ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 201.

⁶⁹ Françoise CHOAY, op. cit., p. 215.

Lá Longe, a Pensar a Cidade *

A noção de paisagem é recente e, como quase tudo, foi inventada pela Pintura. "Ideia peregrina!" – dirão uns; "Disparates..." – dirão os académicos. Mas é verdade. Não só a paisagem, tal como nós a entendemos hoje e a utilizamos enquanto conceito, é recente como foi, insisto, inventada pela Pintura. Os pintores do século XVI começaram por dar alguma importância à paisagem, servindo-se dela como *cenário* ou *pano de fundo*. A paisagem viria a servir, desde o Renascimento até meados do século XIX, de *contexto* sobre o qual as narrativas pictóricas eram veiculadas. Essas narrativas que ocupavam o primeiro plano da representação aconteciam sobre uma paisagem que criava a *atmosfera* e a *profundidade*, mas *lá longe*. *Lá longe* é como a paisagem ainda hoje pode ser entendida – uma imagem longínqua a perder de vista onde se contempla a distância *entre mim e ela lá longe*. E, assim, a paisagem define, em confronto comigo, um ponto: o meu ponto-de-vista, o ponto que institui uma certa maneira de ver e a partir da qual aquilo que se vê pode ser visto. Este foi o critério que a Pintura usou desde o Renascimento até ao Naturalismo novecentista para dar figura à paisagem. E se não foi, respondam-me *uns*, e ensinem-me *outros*, os *académicos*.

A paisagem urbana é construída, também, desde um ponto: a de Lisboa, por exemplo, pode ser construída a partir do Tejo, contando uma chegada à cidade, uma promessa de desembarque no Cais das Colunas que já lá não estão; a de Veneza a partir do *Gran Canale*, etc. Mas, o que une todos estes tipos de paisagem não são

os rios, mas a distância donde o olhar olha. A paisagem urbana é então isso: uma imagem que se constrói de longe e que, de um ponto específico, alcança a cidade de um só golpe de vista. Mas, curiosamente, é a essa imagem que recorremos sempre que temos de imaginar determinada cidade. Mais curioso ainda é usar essa imagem para agir sobre o território urbano, seja sob o ponto de vista da Arquitectura ou do Urbanismo, no que respeita ao *Património*. Se a cidade fosse só um conjunto de edifícios organizados por ruas e avenidas, ou só uma sucessão de fachadas, então, talvez pudesse ser analisada ou planificada segundo os critérios paisagísticos. Mas a cidade não é só isto. Vivem cá pessoas. E se é verdade que ela institui às pessoas que nela habitam um certo modo de vida, também não é menos verdade que são essas mesmas pessoas que, ao usá-la, a constroem e reconstroem, a inventam e reinventam – numa palavra: a vivem. A paisagem urbana é uma imagem, é uma composição gráfica e, até mesmo, plástica, onde as noções de enquadramento, ritmo, peso visual, tempo, escala, contraste, equivalência expressiva e sinestesia não se encontram alheias à própria composição gráfica, mas, sobretudo, colaboram na construção de uma mensagem visual, uma mensagem-só-visual construída de fora da cidade, desde *lá longe*.

A paisagem urbana através de uma imagem – como na Pintura –, inventa a cidade, como a Fotografia inventou um dia um Planeta Azul chamado Terra a partir da Lua. Pensar a cidade a partir duma paisagem é pensá-la de

* Texto publicado na *Revista Azul*, n.º 18, da Caixa Geral dos Depósitos, Lisboa, Setembro/Octubre de 2005, pp. 12 e 13.

fora para dentro. A Pintura inventou quase tudo. Inventou, também a perspectiva e, co-extensivamente, as noções de *profundidade* e de *virtualidade*; inventou, assim, uma nova forma de olhar para o *perto* e para o *longe*.

Não era uma vez um náufrago chamado Lemuel Gulliver?... Pensar a cidade a partir duma paisagem, em que ao longe tudo é pequeno, é esquecermo-nos que "o pequeno" *lá longe* é onde as pessoas vivem, onde podem ou não podem ser felizes, onde nascem e onde morrem.

A Representação do Representado *

A noção de *referente* na leitura das *imagens figurativas e não-figurativas*

¹ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, pp. 101 e 102. Sobre a natureza transaccional da percepção, ver *A-II V, La Psicologia Transazionale*, Milão, Bompiani, 1967; *A-II V, La Percezione*, PUF, 1955; Piaget, J. *Les Mécanismes Perceptifs*, PUF, 1961; Umberto Eco, *Modelli e Strutture 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.

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 a outros."¹ De facto, os signos icónicos que compõem a *representação* não possuem as mesmas propriedades, características ou atributos do *representado*², "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

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 intruída, enquanto evocação qualitativa.

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

* Texto publicado na *Revista ArtTextos*, nº 1, Lisboa, CEFA – Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura, U.T.L., Lisboa, Depósito Legal nº: 237474/06, ISBN: 972-97354-4-1, Janeiro de 2006, pp. 165-173.

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 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, definindo, culturalmente, os objectos.

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 vêm por mais paradoxal que isso possa parecer.” Fréart da CHAMBERY (1662), cit. por Manfredo MASSIRONI, *Vir Pele Dezenho*, 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 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 accentuar 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 “analógico” – 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 pareça” 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 pareça.” Christian METZ, *op. cit.*, p.7

¹³ Os *ponham-em-vizão*.

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 effet, le poète opère tout à la fois sur la signification intellectuelle des mots et des constructions syntaxique, 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 systèmes: 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 plastiques, qui ne devient significatif qu'à la condition de modeler 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.

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 icônica 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 fônicos, 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, Chritian 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' – sua '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 icônico 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 icônicos); 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 icónico²⁰, 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 irredutibilidade 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 reconstrução²⁶. 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 conseqüente decifração.

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 constitui um 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 facto 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 renoucent 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 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 Ictível*, 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.

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

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.

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 *triumfal* ou *apoteótica*³⁰, 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 fato de ordem linguística,

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 (copie). Les réceptions de signes iconiques, quant à elle, identifient un stimulus visuel comme procédant d'un référent qui lui correspond par 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 KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe p, *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 recalçados e adquiridos.” O Id é o Eu desconhecido, porque totalmente inconsciente, que existe em todos nós, em cada um de nós. Freud: “Un individu es [...]”

um Ello 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 diz Freud, ele é “O Caos”. Ou, em nossa opinião, ele é a Verdade Total de cada um de nós, caracterizado, isso sim, pela aparente incoerência do Sujeito, caótico mas AUTÊNTICO.[Sublinhados da autora]” Isabel de SANTA-RITA, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 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, uma ‘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 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 significativo ao significado é arbitrário, ou melhor, uma vez que entendemos por signo o total resultante da associação dum significativo a um significado: o signo linguístico é arbitrário.” Ferdinand de SAUSSURE, *Curso de Linguística Geral*, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978, p. 124.

“(E esquecer que o arbitrário, em Saussure, não se opõe ao analógico mas ao ‘motivado’, sendo aquele uma parte deste (Nota 1: Do símbolo (=significação arbitrária). C.S. Peirce não distingue apenas o icone (=significação analógica), mas também o índice (=significação por interferência causal). Notar-se-á que o icone e o índice, em termos saussurianos, sentam um e outro ‘motivados’. [...] Poder-se-ia dizer em suma – na linha da sugestão jakobsoniana – que existe uma motivação metafórica (similaridade) e uma motivação metonímica (contiguidade)); e esquecer também que uma imagem pode ser analógica 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 ‘icónicas’ que não conseguiram ser aceites 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 icónico 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 patentes em F. 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 ‘fotográfico’, com sua representação minuciosa das árvores, dos animais, da 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 clareza; 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 *mir imagination 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, ans com firmeza, encomenda semelhante [semelhante à que o general Rehaw fez a Constable de *Wivenhoe Park*]: pintar a vista externa de uma casa de campo. ‘O sr. Gainsborough apresenta seus respetos 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.

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 transcreve-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 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 convencional

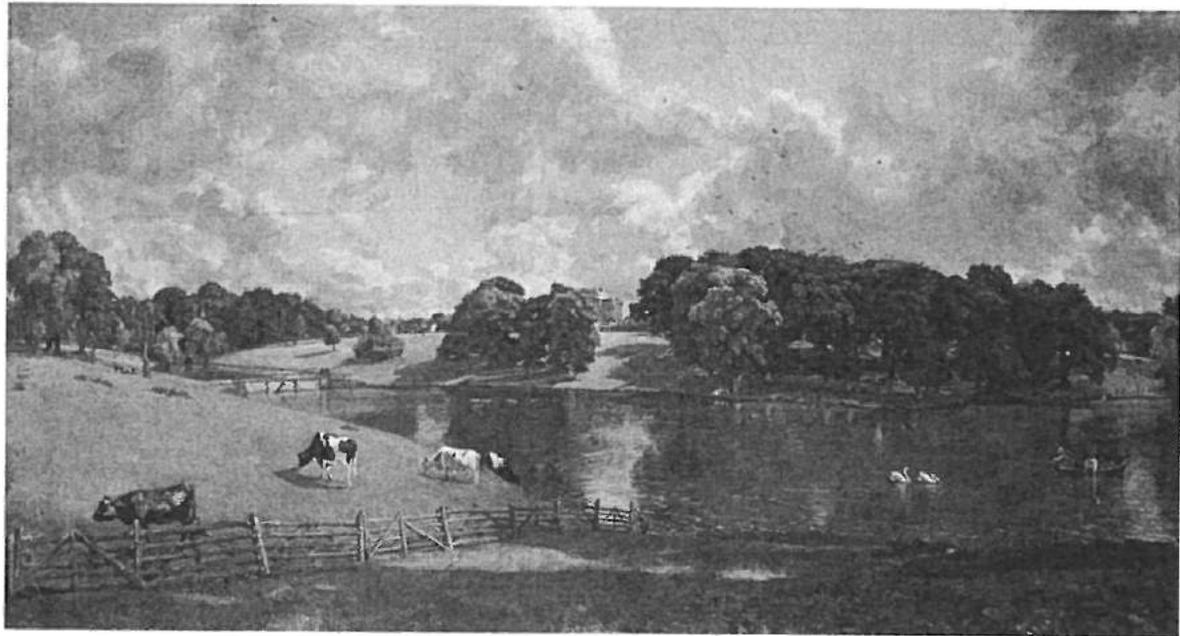


Fig. 12
John Constable
Wivenhoe Park, 1816



Fig. 13
Villard de Honnecourt
Leão, sec. XII

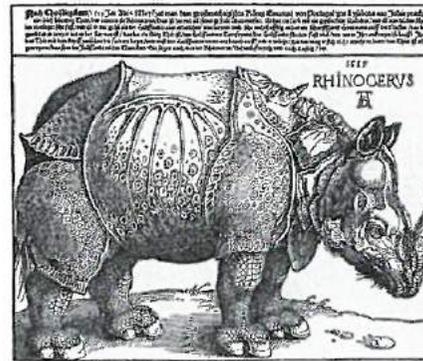


Fig. 14
Albrecht Durer (1471-1528),
Rinoceronte

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 signica 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

Nos casos em que, tal como este que apresentámos de Constable, o código para além de existir, por permitir a construção da imagem, não se encontra instituído, portanto *vigente*, não existe nem a possibilidade de fazer relacionar o *plano da expressão* com o *plano do conteúdo*, nem o inverso. A expressão produzida, que se entrega ao reconhecimento, 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 Durer 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 constranger a representação da tipologia 'rinoceronte' do século XVI ao XVIII, por os desenhadores desses tempos terem tomado o desenho de Durer por modelo, apesar de desenharem rinocerontes *à vista*⁴⁵; ou, como no caso de Villard de Honnecout, também citado por Gombrich⁴⁶, que ao desenhar um leão *à vista*, desenha-o

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

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 ouvira 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 XVIII. 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 infiel, 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 isso, em nossos dias; devem-se ao sr. Parsons, ao sr. Edwards e ao Conde de Buffon 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 Honnecout, 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 via-a sob outra luz: 'Et saves bien', diz ele, 'qu'il fu contrefais al vif' ('Saibam 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 Honnecout 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 vif*, 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,

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 –

que posso captá-lo. E é por isso ainda que o *fluxo total do meu vivido é numa unidade de vivência que por princípio é impossível de captar pela percepção, se nas 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.

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 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.

Poderemos analisar os problemas que surgem da relação entre os fenómenos e a sua denominação linguística, suas múltiplas e profundas interacções estruturais, segundo duas vertentes: uma vertente linguística, onde se destaca a análise realizada por A. J. Greimas⁴⁹, e uma vertente icónica desenvolvida por Eco, sobretudo em *A Estrutura Ausente*⁵⁰. Mas centremos o nosso raciocínio sobretudo nos aspectos que tenham a ver com o reconhecimento do objecto, com a imagem propriamente dita, ainda que o reconhecimento possa ser compreendido como uma operação que articula alguns sectores da actividade linguística com alguns sectores da actividade perceptiva.

Reconhecer o objecto não é compreender a imagem, ainda que seja um começo. Trata-se unicamente de um nível do sentido, a que podemos chamar denotação ou representação. A visão não identifica um objecto segundo o conjunto das suas propriedades sensíveis, nem segundo o conjunto da superfície de papel, se se trata de um objecto em estado de representação num desenho ou numa fotografia, ou

seja, um objecto visual transmitido pelos códigos da iconicidade. Assim se pode explicar que as representações esquematizadas de objectos (onde a maioria dos estímulos foi deliberadamente omitida e outros enfatizados⁵¹, permitindo a construção de uma estrutura perceptiva equivalente à percepção do representado), sejam mais facilmente reconhecíveis do que as representações *menos fiéis* ou *menos completas* – segundo a lógica do *realismo*.

Isto, do nosso ponto de vista.

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° 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, *Arquitectura, uma Convergência de Compromissos* (Dissertação de Doutoramento), FA, UTL, 1990.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978.

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. Sobretudo 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.

Números já Publicados:

1. VER - DESENHAR - IMAGINAR - PROJECTAR, *Jorge Cruz Pinto*
2. PROCESSOS E METODOLOGIAS DE PROJECTO. Laboratórios de Arquitectura I II III IV, *Jorge Cruz Pinto*
3. O TERRITÓRIO DO PROJECTO. Registos Conceptuais em Arquitectura, *João Sousa Morais*



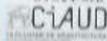
Collecção

DIDÁCTICA

SEMIOTICA DA ARQUITECTURA, ARQUITECTURA E DESIGN

Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura - UTL

Design
Arquitetura
Estruturas
Espaciais
Design



CIAUD
CENTRO DE INVESTIGACAO E DESENVOLVIMENTO



**Caixa Geral
de Depósitos**

ISBN 978-972-9346-10-1



9 789729 346101