


Pedro Antônio Janeiro

A IMAGEM POR-ESCRITA

Desenho e Comunicação Visual:
entre a Arquitetura e a Fenomenologia





A IMAGEM POR-ESCRITA
Desenho e Comunicação Visual:
entre a Arquitetura e a
Fenomenologia

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. João Grandino Rodas

Vice-Reitor: Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Diretor: Prof. Dr. Marcelo de Andrade Roméro

Vice-Diretora: Profa. Dra. Maria Cristina da Silva Leme

Coleção MESTRES e OBRAS – FAUUSP

Coordenação

Sylvio Barros Sawaya

Organização do Volume

Mario Henrique Simão D'Agostino

Serviço de Biblioteca e Informação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

Projeto Gráfico e Capa: José Tadeu de Azevedo Maia

Revisão: Stella Regina Azevedo Alves dos Anjos

Produção Gráfica: Seção Técnica de Publicações e Produção Gráfica (LPG)

Sumário

- 5 APRESENTAÇÃO
Luís Antônio Jorge
- 11 {CHEIOS INÚTEIS}
A Imagem do Vazio na Cidade
- 29 RESSALVANDO AS APARÊNCIAS,
Apontamento sobre a Memória, a Imaginação e o Valor
- 37 ÀS PORTAS DE SHAMBHALA:
O Desenho como Entrada em um Mundo-Ficcional
- 45 A NATUREZA DA ARQUITETURA:
O Sentido da Paisagem
- 59 UM OLHAR-POSSÍVEL SOB A CHAMA QUE TREMELUZ:
Desenho de Visões do Claro e do Escuro
- 73 O DESENHO COMO A FORMA MAIS PURA DE
“INTENCIONALIDADE” FENOMENOLÓGICA
- 87 A COR DAS “COISAS”:
Representação, Arte e Arquitetura
- 97 IMAGENS INÉDITAS:
Proximidades e/ou Afastamentos da Representação Gráfica
a um Habitar Real
- 105 GRITOS EVESTÍGIOS II:
Evidências Originárias do *Corpo-que-Desenha* no Lugar
- 117 UMA (RE)VISÃO DO MUNDO FIGURADO
- 139 SER É PARECER (SINGULARIDADES DA
REPRESENTAÇÃO ICÔNICA)
- 163 ESTÉTICAS E REPRESENTAÇÕES OBSESSIVAS:
Certas (Im)Possibilidades na Representação Icônica de
Certos Objetos
- 187 POSFÁCIO
Sylvio Barros Sawaya

APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

Por Luís Antônio Jorge

Representação e Fenomenologia são as palavras-chave do presente livro, de autoria do Arquiteto e Prof. Dr. Pedro António Janeiro, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Pedro Janeiro é professor de desenho e poeta, Mestre em *Cultura Arquitectónica Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna* e Doutor em *Arquitectura*, na especialidade de *Teoria da Arquitectura*, ambos os títulos, outorgados pela FAUTL. É autor de diversos livros, entre eles, *Origens e Destino da Imagem – Para uma fenomenologia da arquitectura imaginada* (2010) e os de poesia *Azul em Coma* (2009) e *Desenhos a Éter* (2010).

O ensino do desenho e a lavra poética são, seguramente, matérias que moldam o presente livro, formado por um conjunto de ensaios recentes, produzidos, em sua grande parte, para destacados eventos acadêmicos internacionais. A experiência no ensino de desenho para alunos de arquitetura e o exercício da poesia estão aqui relacionados em uma exposição que reúne o didatismo das metáforas e as digressões filosóficas que são próprias do ato poético. Somos levados a acompanhar a voz de um Eu pensante que demonstra todas as parcelas da subjetividade recolhidas para a construção do objeto de conhecimento – *porque sou Eu que o significo e faço-o mundo para mim*. A ideia de co-habitar o mundo do conhecimento, reafirmada em diferentes substratos analíticos, é própria de uma fenomenologia da arquitetura, mas também da arquitetura fenomênica que se quer indagar e atribuir sentidos.

O conceito de representação é operado por meio de sucessivas aproximações de forma que o sentido primeiro, o de tornar “presente”, é construído por uma trama que é própria do ofício artístico: Pedro Janeiro não quer fixá-lo e sim constelzá-lo em um cosmos poético, construído a partir da filosofia.

O objeto arquitetônico é, antes de artefato, objeto de conhecimento e de uma interpretação fenomenológica, para a qual o autor convida interlocutores cujas obras são referenciais para o campo da filosofia, a fim de defender a interdependência entre o corpo sensível do sujeito e o objeto da sua atenção. Assim, o processo de percepção e a relação sujeito-objeto são recuperados dos estudos de Merleau-Ponty (sobretudo, em *Fenomenologia da Percepção e Signos*) para definir o corpo – *o eu que está sempre aqui* – como lugar absoluto e bastante para estabelecer *o vinculum entre o eu e as coisas*. Heidegger é convocado para auxiliar na investigação do sentido de lugar que a arquitetura é

capaz de inaugurar no mundo, onde natureza e sociedade se definem mutuamente. E Muntañola, para propor que o lugar é o outro corpo, a dilatação do corpo envolvido, sensibilizado e humanizado pela arquitetura: *o lugar é um espaço de representação do corpo, é onde o corpo se projeta, é a Arquitetura.*

O desenho é, então, testemunha da relação entre *aquela-que-vê-e-desenha* e *aquilo-que-é-visto-e-desenhável*, a forma mais pura de intencionalidade fenomenológica. O conceito de fenômeno é emprestado de Husserl: objeto de intuição ou de conhecimento imediato, mas ao mesmo tempo, manifestação de essência. Assim, o *sujeito-desenhador* inscreve e grafa a realidade nele presente e, quando a realiza, constitui-a, eventualmente, em transcendente, aponta Pedro António Janeiro.

Ao longo do livro, o objeto será sempre tratado como aquilo que o sujeito reconhece como tal, *aquilo-que-o-sujeito-representa-nele*. A noção de *representação* (e a de *sentido*) é tributária desta formulação: *a realidade não passa de um alibi construído por um sujeito que, por hipótese, se quer conhecer verdadeiramente. Aliás, o limite, a existir, estará no sujeito e não no objeto, porque o sujeito é a origem ou o lugar, donde vem ou onde há, tudo o que pode ser experimentado e/ou pensado e, também, donde vem ou onde há limites.*

Se toda realidade é construção, se é resultado da nossa ação representativa, própria do ato de pensar, como se situam aqueles, chamados artistas, que têm no ofício específico da representação, o seu campo de invenção, de fatura de um novo que não é mais espelho do real, mas consciência do próprio artifício construtor? Pedro Janeiro apóia-se em Eco, Goodman e Lyotard para definir a arte como *domínio da natureza pela cultura*, para percorrer, através de imagens poéticas e exemplos notáveis da história da arte, os (des)caminhos que a arte realiza para promover à categoria de significante um objeto bruto, para promover *um objeto à categoria de signo*, e revelar uma *estrutura que nele se achava latente*. Revelação que se faz por força da ação do sujeito, por meio da única forma que ele tem para se relacionar com as coisas: *através da representação*.


A relação de interdependência conceitual entre representação e linguagem, tão cara a um conjunto de trabalhos realizados aqui no Brasil, por autores que, em sua grande maioria, estão em universidades de São Paulo, encontra guarida no capítulo denominado *Uma (re)visão do mundo figurado*, onde Janeiro indaga o *logos* do realismo na representação figurativa, a partir das contribuições de Francastel, Arheim, Goodman, da semiologia e da linguística. Diz o autor em determinado momento: *temo-nos referido à figuratividade alicerçando a nossa argumentação na semelhança ou na aparência que eventualmente possa existir entre a imagem e aquilo que essa imagem representa, ressalvando que esses critérios de semelhança lideram o processo de reconhecimento do objeto representado na representação, uma noção, assim, que se funda na possibilidade de substituição. Represen-*

tar, deste modo, pode ser entendido como tornar algo presente, de alguma forma, uma re-apresentação. E, esse entendimento, acabaria também por fundamentar uma noção de objeto em que: objeto seria, então, qualquer coisa que pode ser representada, qualquer coisa que pode ser substituída por outra qualquer coisa. Tudo isto nos parece certo: ainda assim, convém rever, através do ponto de vista a partir do qual temos vindo a entender figuratividade e realismo, a noção de representação. Com isso não queremos dizer que é incorreto dizer-se que representar é tornar presente aquilo que de certa maneira pode estar ausente no exercício da própria representação; e que é a representação que, na ordem do seu discurso, torna presente o objeto representado.

Do geral para o específico que se aproxima do ofício do arquiteto, o autor indaga se a imagem que simula o objeto arquitetônico pode ser habitada? Em que medida, se sua natureza é necessariamente ambígua, já que não envolve o corpo na sua totalidade experiencial, sonhando aquilo que seria o ato total do habitar e restringindo a fruição a uma virtualidade ficcional? Habitar mentalmente o espaço representado pelo desenho é a condição necessária para sua existência: sem esta ilusão cognitiva não há desenho, independente se ele é entendido como cena, ficção ou documento de um devir da realidade arquitetônica.

No último ensaio, *Estéticas e representações obsessivas – certas (im)possibilidades na representação icônica de certos objetos* – a poesia dirige as reflexões, principiando por uma experiência metafísica do desenho. A reflexão em chave poética se vale de duas imagens de teor gnosiológico para o campo da representação: *A virgem da árvore seca*, de Petrus Christus (1450) e a de um coração dissecado, desenhado por Leonardo da Vinci. Mundos tornados figuras, mundos imaginados, mas tornados visíveis e, portanto, mundos, por eles, (re)conhecíveis. Pedro Janeiro retoma a sua fenomenologia do desenho pelas lentes do poeta que vê o mundo como representação, mundo sentido e mundo descoberto pela intencionalidade perceptiva: o *mundo-em-mim*.

A leitura do livro oferece, de forma farta e generosa, ideias originais devidamente fundamentadas e instruídas por uma valiosa coleção de obras e autores de referência (nem todos citados nesta apresentação), de capital importância para o pensamento atual sobre o sentido da representação e dos processos constitutivos do conhecimento. Demonstra a inquietação intelectual e a formação erudita do pesquisador Pedro Janeiro, que domina a escrita com requinte de um ourives. Sem pudores, faz da sedução arma argumentativa e entrega, para nossa sorte, pensamentos que alcançam valores literários.



{CHEIOS INÚTEIS}
A Imagem do Vazio na Cidade

Conferência apresentada no *SEU 2007 – Seminário de Estudos Urbanos, Vazios Úteis*, no âmbito da Trienal de Arquitetura de Lisboa 2007 e que aconteceu no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), 21 de Julho de 2007.

{CHEIOS INÚTEIS}

A Imagem do Vazio na Cidade

-3.

Estamos convictos de que: só a Arquitetura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Esclareçamos esta nossa convicção. É quando reconhecemos que o produto da Arquitetura – o objeto arquitetônico – não se esgota na leitura que através da visão podemos dele elaborar e que, portanto, ele não se oferece ao Homem só como matéria-prima para a *contem-
plação dos olhos*¹, que, partindo deste reconhecimento², podemos ultrapassar uma investigação ao objeto arquitetônico espartilhada por uma, digamos, *estética do visível* e inaugurar um *novo-olhar* sobre a Arquitetura e sobre os seus produtos – um olhar, assim, diverso dos olhares que podem recair sobre as artes visuais de uma maneira geral e, muito nomeadamente, os que olham a Pintura, já que sobre a Escultura³, por exemplo, o tato não deve estar alheio. É quando reconhecemos, ultrapassando o visível, “a Arquitetura *como fato de comunicação* [que, e] mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade⁴” (ECO, 1997, p. 188), chegamos a um ponto em que podemos admitir uma evidência: os objetos arquitetônicos não só comunicam a sua função, como podem

1. O que não o reduz a um produto tecnológico – ainda que o seja, também; nem, por outro lado, o desinscreve dos auspícios da Arte – aliás, talvez a maior (pomos enquanto hipótese).

2. Reconhecimento que, provavelmente e segundo M.-J. Baudinet, devemos à Gestalt: “[...] sem a Gestalt, a meditação sobre a arte ainda hoje seria ou metafísica do Belo, ou filosofia do juízo, ou ainda psicologia da contemplação.” BAUDINET, Marie-José. *Psicologia da Visão*. In: DUFRENNE, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*. v. 1. Amadora: Livraria Bertrand. 1982, p. 218.

3. Cf. HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água. s.d., p. 99 e 100.

4. “[...] *el objeto arquitectónico – contrariamente a los objetos visuales estudiados por el autor [refere-se a ECO, 1997, p. 187-227] en la sección precedente – es esencialmente funcional: según Eco, se supone arquitectónico ‘todo proyecto de modificación de la realidad, en el nivel tridimensional, que tenga por objetivo permitir el cumplimiento de funciones relacionadas con la vida colectiva’ (1969: 261) [na ed. usada neste texto, p. 187], definición que se podría*

*discutir. Primero, ‘función’ es una palabra que desde hace un siglo, y en los escritos sobre Arquitectura, ha hecho multitud de estragos; [...] Luego, acaso es necesario recordar que existen multitud de mensajes visuales en dos dimensiones que ‘modifican la realidad’ y ‘cumplen funciones colectivas’? Incluso sin contar con los anuncios, que son casos demasiado fáciles, muchos iconos cumplen o han cumplido funciones sociales: hacer rezar los fieles, celebrar a un Todopoderoso, príncipe o presidente, aconsejar una buena inversión, etc. Al parecer. Eco no echaba a andar con el buen pie tratando de enfrentar a la arquitectura y sus anexos con formas de expresión cuyo fin es la contemplación ‘como, por ejemplo, las obras de arte o la realización de espectáculos’ [na ed. usada neste texto, p. 188]. Nuestro autor es demasiado inteligente como para no haberse dado cuenta rápidamente que podemos, al menos, ‘gozar de la Arquitectura como un hecho de comunicación’ [na ed. usada neste texto, p. 188].” EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe. *Tratado del Signo Visual, para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993, pp. 365 e 366. (Trad. por Manuel Talens Carmona.)*

comunicar outros significados como sentimentos ou *atmosferas*, como faz a Música ou como faz a Pintura⁵. Ainda assim, é necessário que esta, para nós, evidência seja argumentada.

Se, de fato, a única função do objeto arquitetônico fosse a de *abrigo*, então, muito provavelmente, todas as argumentações dirigidas à Arquitetura, enquanto *fato de comunicação*, seriam mais simples e mais fáceis de alcançar. Todos concordamos que não sendo *o abrigar* a única função do objeto arquitetônico – ainda que tenha sido, hipoteticamente, “[...] um buraco aberto na vertente da montanha, [‘]uma caverna” (ECO, 1997, p. 189), que inaugurou o *habitar* e que é o primeiro exemplo (um modelo hipotético) que a História da Arquitetura⁶ nos apresenta de Arquitetura quando a biografada –, o abrigar está implicitamente contido nesse *dispositivo de habitar* enquanto possibilidade. Por outras palavras, podemos, com certeza, reconhecer que a função *abrigar* é constante em qualquer construção que implique o ato de habitar – essa função é característica do objeto arquitetônico, mas não é a única. Não reduzamos, portanto, a *função do objeto arquitetônico* ao gesto de quem procura abrigo, ou, só como uma ação de defesa (ou de reação) do (ou, ao) meio ambiente; como, não caímos também no erro de reduzir *meio ambiente* a *condições climáticas*. É grande a extensão da noção de *função* quando a propósito de Arquitetura a mencionamos, como é também, nesse caso, abrangente a noção de *meio*⁷.

Vimos como podemos observar a Arquitetura como *fato de comunicação*; e, vimos, também, como a Arquitetura “se caracteriza tão bem, e sem problemas, como *possibilidade de função*” (ECO, 1997, p.188). Estas duas *possibilidades* de perspectivar a Arquitetura – sob um ponto de vista semiótico e fenomenológico – instauram os termos para uma análise mais aprofundada.

-2.

Um exemplo: “[N]inguém duvida que um teto sirva fundamentalmente para cobrir” (ECO, 1997, p.188), mas, dizer-se que o teto serve *só para cobrir* seria precipitado e redutor. A ideia de que a *função* do objeto arquitetônico é *abrigar* deve, pois, apesar de ser levada em conta – porque verdadeira –, correr paralelamente a tudo aquilo que possa ser dito, sejam quais forem os termos da análise que se leve a cabo a propósito de Arquitetura; mas, sobretudo, deve ser posta entre parêntesis quando a investigação for, como desejamos a nossa, posta nos termos em que a temos posto – semiológica e/ou fenomenológica. Até porque, como enunciamos mais atrás, a Arquitetura é a *moldura da vida do Homem em sociedade, um dispositivo que é permissivo ao habitar*; e, a *Arquitetura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus*

produtos, retoricamente produz e impõe. Entendamos, pois, a Arquitetura nessas duas possibilidades: *fato de comunicação e possibilidade de função.*

Voltemos à imagem do teto. Que o teto sirva para cobrir ninguém duvida – ele, afinal, funciona como cobertura. Mas, apesar de o teto funcionar como cobertura e conotar⁸ essa função, diferentes tetos denunciam⁹ modos diversos de conceber a função *cobrir*. O teto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. Por outro lado, se o teto está em vez de cobrir, então, o teto pode ser entendido como um signo de cobrir. Por outro lado ainda, ou coincidentemente com aquilo que acabamos de dizer: a forma do teto, o seu *desenho* (se em abóbada, plano, em quadrado ou octogonal, etc.) não conota apenas uma função, mas remete para uma certa concepção do habitar sob esse teto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado¹⁰. Ainda: habitar sob um teto é usá-lo sob ele, na (*minha*-)relação-com-ele, enquanto *teto-vivido* ou enquanto *teto-que-se-pôde-viver*, *teto-que-se-pode-viver* ou *teto-que-pode-ir-a-ser-vivido*. Como, de igual modo, fica claro que – no caso – o teto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a quem o usa um certo *gesto de usabilidade* e é nesse ato, nessa ação, nesse *gesto*, no fundo na relação que se estabelece entre *mim* e *ele*, que ele adquire através-de-mim outras funções que o ultrapassam enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig¹¹, “*utilitas*” (KOENIG, 1964, p. 97).

5. “[...] *los objetos arquitectónicos – al igual que los objetos comunes y el medio ambiente construido – comunican no solamente sus funciones constructivas de abrigo, [...] sino también significados como sentimientos o ‘atmósferas’; al igual que la música y la pintura abstracta.*” EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe. *op. cit.*, p. 366.

6. Cf. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. 7ª ed.. São Paulo: Perspectiva. 1997, pp. 188 e 189.

7. Eis como Górgio Jorge apresenta *meio*: “*continente vital humano, isto é, enquanto esfera activa e operativa do homem*”. GÓRGIÓ JORGE, José Duarte.. *A noção de sincronismo na leitura e representação do espaço*. Lisboa: 1993, p. 20. Tese (Doutorado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa.

8. “O objeto de uso é, sob o aspecto comunicacional, o *significante daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função.*” ECO, Umberto. *op. cit.*, p. 198.

9. “Dissemos que o objeto arquitectónico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta de nosso modelo hipotético [refere-se à primeira caverna habitada pelo homem, Umberto ECO, *op. cit.* p. 188-190] chegava a denotar uma função abrigo, mas não há dúvida que com o passar do tempo terá conotado também ‘família, núcleo comunitário,

segurança’, etc. E é difícil dizer se essa natureza conotativa, essa sua ‘função’ simbólica seria menos ‘funcional’ do que a primeira. Em outras palavras: se a gruta denota (para usar um termo eficaz usado por Koenig) uma *utilitas*, cabe perguntar se, para os fins da vida associada, não será igualmente útil a conotação de intimidade e familiaridade conexas aos seus valores simbólicos. A conotação ‘segurança’ e ‘abrigo’ fundamenta-se na denotação da *utilitas* primeira, mas nem por isso parece menos importante do que ela.” ECO, Umberto. *op. cit.*, p. 202.

10. “Quando olho uma janela na fachada de uma casa, não penso o mais das vezes, na sua função; penso num significado-janela, que se baseia na função, mas que a absorveu a um ponto de eu poder esquecê-la e ver a janela em relação a outras janelas como elementos de um ritmo arquitectónico; [...] Mas a forma dessas janelas, seu número, sua disposição na fachada (óculo, seteira, *curtain walls*, etc.) não denotam apenas uma função; remetem a certa concepção do habitar e do usar; *conotam uma ideologia global* que presidiu à operação do arquiteto: arco de volta inteira, ogiva, arco duplo funcionam como suportes e denotam essa função, mas conotam modos diferentes de conceber a função. Começam a assumir função simbólica.” ECO, Umberto, *op. cit.* pp. 198 e 199.

11. Ver a este propósito KOENIG Giovanni Klaus. *Analisi del Linguaggio Architettonico*. Florença: Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

-1.

Partindo do exemplo, generalizando: é por o objeto arquitetônico, enquanto dispositivo que se oferece ao habitar, conotar, para além da sua *utilitas* – abrigar –, uma certa ideologia de habitar que, uma certa forma de se *estar-aí*¹² (*-nesse-mundo-arquitetado*) é implicada ao habitante, o qual, em função dessa visão de um mundo proposto, dessa “imagem cósmica” (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 44), tenta agir em conformidade com esse *mundo*, com essa *visão*, com essa *imagem*.

É por que: “Em termos comunicacionais, o princípio de que a forma segue a função significa que a forma do objeto não só deve possibilitar a função, mas denotá-la [ou, conotá-la?] tão claramente que a torne, além do manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados à sua execução” (ECO, 1997, p. 200) que, por isso – por o objeto (arquitetônico) orientar, implicar ou impor os movimentos, ou, nos nossos termos, orientar, implicar ou impor os gestos, mais adequados ao seu uso (à sua habitabilidade) –, pudemos dizer: a Arquitetura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Por outras palavras, metaforicamente: o objeto arquitetônico é um cenário que limita – no sentido em que constrói os limites – a interpretação de uma determinada narrativa; ele institui os termos em que a cena pode ou não pode acontecer; de certa maneira, como o cenário da ópera, é ele – o objeto arquitetônico – quem prevê, quem possibilita, quem engendra e quem articula os gestos, os rituais, dos seus usuários; é em função dele que a narrativa pode aparecer. Esse cenário¹³ é o produto da Arquitetura se entendermos por Arquitetura *projeto*; essa narrativa – essa “representação dum acontecimento” (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 3.) – é a vida; esse usuário é o Homem; essa relação entre o Homem e o seu cenário é a Arquitetura.

E, de fato, se, como vimos, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429), então, quando *a coisa* de que se fala é o objeto arquitetônico, estamos diante de um caso exemplar de relação sujeito/objeto quer dizer: homem/espço. Por quê?

Porque, se, de um modo geral, podemos considerar que é ao corpo que devemos o aparecimento das *coisas*, dos objetos, é, também, *no corpo* que se assiste a uma assemblagem com *o seu* objeto, ou, por outras palavras, uma compaginação da *coisa que sente ao seu objeto*. É porque o objeto arquitetônico não tem uma existência autônoma do sujeito que o sente, queremos dizer: não tem uma existência autônoma daquele-que-o-habita, que, do nosso ponto de vista, só o podemos considerar enquanto compaginação d'*aquele-*

que-habita com *aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado*, admitindo, assim, que ambos existem presos “no mesmo tecido intencional” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184). Eles, *aquela-que-habita* e *aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado*, existem nessa contextura de intencionalidade¹⁴: que ao mesmo tempo que localiza os polos correlacionados, sugerindo uma aparente separação do corpo ao objeto arquitetônico, os, afinal, unifica *um* no *outro*: *um*, o *corpo* preso a si próprio; ao *outro*, o *objeto arquitetônico*, preso ao corpo pela percepção.

Ainda assim, aquilo que acabamos de dizer não argumenta com eficácia aquilo que dissemos. Dissemos que esta relação sujeito/objeto arquitetônico era, em certa medida, um caso exemplar de relação sujeito/objeto quer dizer: homem/espaço. Por quê?

Porque, se é verdade que “a consciência é sempre *consciência de*¹⁵ [*alguma coisa*], e não há objeto que não seja *objeto para [alguém]*” (LYOTARD, 1999, p. 43), então, quando essa *alguma coisa* ou esse *objeto* é a *coisa arquitetônica* ou o *objeto arquitetônico*, quer dizer, então, quando essa *alguma coisa* é coisa-que-está-sendo-habitada (ou que, em certa medida, se detecte nela a possibilidade-de-ser-(ou, de-ter-sido; ou, vir-a-ser)-habitada), e ao contrário de todos os outros objetos do mundo que podem ser ignorados, o objeto arquitetônico, ou melhor, da minha-relação-com-ele surge a minha noção de *aqui*¹⁶, de *lugar*¹⁷.

O objeto arquitetônico, como nenhum outro objeto, *envolve* o corpo daquele que o usa¹⁸. É ao ser usado que ele, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto *objeto*, mas como *um outro corpo*

12. Cf. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 31.

Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Essência do*

Fundamento. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 35.

“Se o ente, que nós próprios sempre fomos e que compreendemos como ‘estar-aí’, escolhermos o termo ‘sujeito’ então transcendência designa a essência do sujeito, é a estrutura fundamental da subjectividade. O sujeito nunca existe antes como ‘sujeito’ para, em seguida, *no caso de haver* objetos presentes à mão, *também* transcender, mas significa *ser-sujeito*: ser ente na e como transcendência.” HEIDEGGER, Martin.. *A Essência do Fundamento*. *op. cit.*, p. 35.

13. Esse “meio que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tomando possível a co-ação”. RAPOPORT, Amos. *Systems of Activities and Systems of Settings*. In: KENT, Susan (ed.). *Domestic Architecture and Use of Space*. Londres: Cambridge University Press, 1993, p. 12.

14. “A intencionalidade que liga os momentos da minha exploração, os aspetos da coisa, e as duas séries uma em relação à outra, não é a atividade de ligação do

sujeito espiritual, nem as puras conexões do objeto, é a transição que como sujeito carnal efetua de uma fase do movimento para outra, por princípio sempre possível para mim porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama corpo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. 1ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 184 e 185.

15. “Toda a consciência é consciência de algo’, isso não é novo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 15.

16. “El lugar es, en Hegel: ‘Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo se concreta en un aquí.’ MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *La Arquitectura como Lugar, aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974, p. 23 e 24.

17. Cf. MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *op. cit.*, p. 20.

18. “[Deduz dos postulados de Aristóteles no Tomo IV de Física] *Uno cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.*” MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *op. cit.*, p. 20.

que envolve *o meu*. Digamos, por hipótese: o objeto arquitetônico só é *objeto* até ao instante em que somos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, *esse outro corpo* é uma espécie de dilatação do corpo-daquela-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente, e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo objeto arquitetônico, há uma conversão do *objeto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objeto* em “intervalo corporal” (MUNTAÑOLA, 1974, p. 20), como tão bem lhe chama Muntañola. Há, portanto, – a partir desse instante – Arquitetura.

É a partir desse momento, é a partir *desse instante* em que o corpo reconhece a distância física que aparentemente o separa daquilo que o envolve que, afinal, *corpo* e *aquilo-que-o-envolve* são unidos sem divisão¹⁹, são articulados²⁰ *um no outro* – num acasalamento²¹ –, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse ótimo que a termina refletem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184) – em suma, um ato inaugural que permite o conhecimento²² do objeto arquitetônico no próprio ato de o habitar. Esclareçamo-nos: é, assim, ao considerarmos essa contextura, através da qual o objeto arquitetônico se evidencia ao corpo e onde tem uma “existência singular” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184) no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de *existência desse objeto* e sobre as *condições* em que se dá *esse modo de existência*, que nos podemos acercar dele. Ele existe, portanto, como representação²³, já que autonomamente, como vimos, não existe²⁴.

Ele aparece ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele²⁵, e é nesse sentido que ele é constituído – é, digamos, *investido de uma humanidade*²⁶. É neste sentido que podemos, aqui, falar em *representação*. Digamos que, se quisermos uma definição, o objeto arquitetônico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*. Por quê? Porque por detrás dele há sempre uma natureza subjetiva constituinte “na unidade duma percepção” (HUSSERL cit. por LYOTARD, 1999, p. 65), que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido²⁷. E é porque o objeto arquitetônico só encontra uma tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o Homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido?

É o da própria existência – “é o modo como os Mortais são sobre a Terra” (HEIDEGGER, 1952, p. 145), uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser *Homem-nele*, quando o convida a existir através dele *em-ato* – *em-ato*, quer dizer, desempenhando *o modo em que* o seu

corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em-ato*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; ele sedu-lo quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) uma determinada cena que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* à própria cena.

E, de fato, o que é, por exemplo, um rei sem o seu reino ou do príncipe sem o seu palácio? Que é de Narciso sem um espelho feito de água?

O reino é o *espaço de representação* do rei; é a existência do reino que corrobora o poder do rei; como é, também, *no*-palácio onde o príncipe pode ver a sua imagem projetada – o palácio representa, assim, o príncipe como o reflexo devolve a Narciso aquilo que ele foi procurar na margem do lago. A saber: *uma imagem de si*²⁸.

19. "O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 7 e 8.

20. "Quando se diz que a coisa percebida é apreendida 'em pessoa' ou 'na sua carne' [...]"MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. op. cit., p. 184. "A evidência é o modo originário da intencionalidade, isto é, o momento da consciência em que a *própria* coisa de que se fala se dá em carne e osso, em pessoa, à consciência, em que a intuição é *preenchida*." LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 40.

20. "Nós estamos na verdade, e a evidência é 'a experiência da verdade'." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 14.

21. "Nessa medida [na medida em que a *coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe*], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 429.

22. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. op. cit., p. 184. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 429 e 430.

23. "O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 7 e 8.

24. "Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]"MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 7.

25. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 279 e 280.

26. "[...] a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe, nunca pode ser efetivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 429.

27. "[...] o que faz a diferença entre a Gestalt do círculo e a significação do círculo é que a segunda é reconhecida por um entendimento que a engendra como lugar dos pontos equidistantes de um centro, a primeira por um sujeito familiar ao seu mundo e capaz de apreendê-la como uma modelação deste mundo, como fisionomia circular." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 575. Portanto, a própria noção de significação é secundária e exige ser fundamentada num contato mais originário com o mundo. Lyotard, depois de se dubruçar justamente sobre esta passagem da *Fenomenologia da Percepção* deduz: "Por conseguinte, a *significação não constitui a referência psicológica última, é ela própria constituída*." LYOTARD, Jean-François. op. cit., p. 65.

28. "O que seduz é não este ou aquele gesto feminino, mas o que é *para* vós. Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o *ser-seduzido* é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido se reencontra. A pessoa seduzida encontra no outro o que a seduz, o único objeto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo..." DESCOMBES, Vincent. In: *O Inconsciente Apesar de Si*. por BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. 2ª ed.. Campinas, S.P.: Papirus, 1992, p. 78.

0.

Esta, acreditamos, é a metáfora que mais fielmente ilustra a relação que se estabelece entre *homem* e *espaço*: uma relação que se consubstancia na fenomenologia, e que se suporta na imagem e na representação. Mas nós não somos nem reis nem príncipes e, também, não viemos aqui para falar nem de reinos nem de palácios.

Também não temos a pretensão de dar lições de Arquitetura a ninguém, apenas, e apenas só, apresentar um certo ponto de vista e confrontá-lo com outros.

Vemos, isso sim, falar de vazios urbanos, falar de espaços vazios na cidade.

Mas, para que alguém possa falar de alguma coisa é necessário que, primeiramente, se perceba desde onde se fala, quais são as convicções que antecedem o discurso, e onde o discurso pode ganhar algum sentido. Talvez por isso nos alongamos em vagas considerações acerca da Arquitetura e do habitar, acerca do objeto e do lugar, etc. – aparentes divagações; mas que, estamos certos, podem contribuir para uma mais efetiva abordagem ao tema deste Seminário. Afinal, como falar de vazios urbanos sem falar, prévia ou simultaneamente, de Arquitetura?

1.

Os vazios urbanos são bolsas vazias na cidade, áreas destituídas, ausentes, silenciosas, onde aquilo que lá acontecia já não acontece, ou onde nunca lá nada aconteceu. Mas, se podemos falar em vazios urbanos é porque, em contraponto, também podemos falar em cheios urbanos, espaços onde acontecem coisas, áreas que servem de cenário aos mais diversos acontecimentos e rituais.

Parece-nos óbvio que só podemos falar em silêncio se, por outro lado, pudermos falar em som.

Os vazios urbanos em Lisboa – os *silêncios lisboetas*, chamemos-lhes assim – serão, por exemplo e de um modo mais evidente, a Feira Popular, o Parque Mayer, o Braço de Prata, o Vale de Chelas, a Matinha, o Vale de Alcântara, etc.; e, de certa maneira e de um modo menos gritante, a extensão de território compreendida entre a margem do Tejo e a linha-férrea desde o Cais do Sodré até à Cruz Quebrada (a linha-férrea assume-se como uma espécie de cicatriz que impossibilita a relação da cidade com o rio), o Jardim do Tabaco, a 24 de Julho em quase toda a sua extensão, a av. Infante Santo, o Cais da Ribeira das Naus; e mesmo no coração da cidade: o Terreiro do Paço.

Os vazios urbanos são, portanto, espaços inativos, espaços de nada, por vezes receptáculos dum passado que, mais próximo ou mais longínquo, acaba por se sobrepor ao agora.

Os vazios urbanos são espaços dormentes – como o pé que está lá mas que não se sente, apesar de o vermos.

São, de certa forma, como os cenários abandonados da *Universal Studios*, em Orlando: abandonados e onde o *remake* do filme já não é possível; aliás, não só já não é possível como seria ridículo sequer pensar em repeti-lo, ainda que com outras personagens e/ou atores.

Penso que toda a gente já se deu conta que, por exemplo, a “revista à portuguesa” já não faz sentido absolutamente nenhum. E, provavelmente, com ela também já não o Parque Mayer – vazio, povoado por uma crescente população de gatos de todas as cores e padrões, o Parque Mayer é silencioso.

São tão fundamentais à cidade os seus *vazios* como à música os seus *silêncios*. Os vazios são silêncios. *Uns* e *outros* são intervalos contidos por, aparentemente, nada. Mas, se no *nada*, por definição, não existe nem o espaço, já os vazios na cidade – como os silêncios na música – existem enquanto esperança, enquanto possibilidades de algo ou de alguma coisa. O *nada*, portanto, não é um lugar; é algo que não é lugar, é algo que não é sítio, ou parte alguma. Mas, bem sabemos, o *vazio* não é o *nada*; é, isso sim, uma aparente, uma só aparente ausência. Mas uma ausência de quê?

Eventualmente, uma ausência de *sentido*. Essa ausência, quando falamos em *vazios urbanos*, pode ter várias origens, é certo; porém, todos estes *vazios* têm uma característica em comum: todos eles são uma espécie de negação de cidade.

Uma análise aos *vazios*, em Arquitetura, implica uma reflexão prévia acerca do *como* “o vazio”, lato senso, pode ser (ou vir a ser) um *lugar* – um *lugar cheio* ou um *lugar potencial* a partir do qual se possa pensar e fazer Arquitetura e Cidade; a partir do qual se possa requalificar a paisagem e o ambiente urbanos. Portanto, uma análise que se dirija à Arquitetura não só enquanto a *arte de edificar* ou a *arte de traçar planos* para a construção de edifícios e de espaços entre eles (caindo na incompletude do discurso do esteta), mas uma análise à Arquitetura entendendo-a como uma espécie de *moldura da vida do homem em sociedade*.

Os vazios são uma espécie de negação da cidade. Mas é preciso ver, também, que cidade é esta.

A cidade, de qualquer forma, já não é um todo, já não é um cheio. Um todo cheio de sentido, com uma dinâmica própria.

A cidade é, cada vez mais, ela própria, vazia; porque, de alguma maneira, destituída do seu sentido original (de Polis, de pólo de alguma coisa, de cabeça de algo ou de alguém,...). E, mesmo quando falamos da cidade em termos paisagísticos – utilizando noções tão gastas como as de *paisagem urbana* – é porque vamos pedir emprestada essa noção (de “paisagem”) à Pintura (da do século XVI a do século XIX) e, portanto, falar em paisagem urbana é ver a urbe de fora, de um ponto de vista qualquer que lhe seja exterior, é, em suma, uma observação pitoresca da cidade, uma observação que a nega à partida. E por que é que a nega?

Porque a cidade não pode ser só vista pelo olho do esteta, como em uma pintura, como em uma construção plástica e/ou gráfica, em suma, a cidade não pode ser só vista como quem vê uma *imagem*: onde as noções de enquadramento, ritmo, peso visual, tempo, escala, contraste, equivalência expressiva e sinestesia não se encontram alheias à própria composição, 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. Mas, queremos inventar ou re-inventar, pensar ou re-pensar, uma cidade nestes termos?

Pensar a cidade a partir duma paisagem é pensá-la de fora para dentro.

A Pintura inventou quase tudo, é fato. 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 naufrago 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. Abandonemos, por agora, a paisagem.

Dissemos que os vazios eram uma espécie de negação da cidade. Mas, dissemos, também, que esses vazios eram tão fundamentais à cidade como os silêncios à música. Esclareçamos este ponto de vista.

A Música é a arte cuja matéria-prima é o som. E, talvez por isso, os silêncios lhe sejam tão essenciais: é que, o silêncio na Música não só permite a audição de uma obra, como, a sua gestão na própria obra, possibilita a audição do som que o antecede e daquele que vem depois. O silêncio é uma pausa, é uma interrupção, é um tempo, na Música, deliberadamente construído. Mas, também, e caímos no paradoxo, o silêncio é uma espécie de som: se a música é cortada, de súbito, por um silêncio, esse silêncio é escutado com toda

a claridade. O silêncio otorga possibilidade ao som, é o fundo sobre o qual o som se destaca. Assim acontece com os vazios na cidade – são zonas silenciosas em confronto com as quais a cidade pode ser ouvida. Fazemos a apologia dos vazios urbanos?

De certa maneira, *sim*, é isso que fazemos. Mas, na cidade há algo que se passa de modo diverso da Música. É que, os silêncios na cidade nem sempre são deliberados como o são na Música. Se na Música são pensados, na cidade, acontecem simplesmente, desarticuladamente, aliás, como a cidade que os contém – essa desarticulação pode acontecer pelos mais diversos motivos. A cidade, afinal, não é uma peça musical.

Na cidade, os silêncios não são construídos, são esquecidos. Esquecidos, *sim*, esquecidos, mas não por todos: se para uns são depósitos de memórias, são pretextos, por exemplo, para se poder contar a história da cidade onde os homens habitam ou a de outros homens que já a habitaram; para outros são oportunidades... *imobiliárias*, digamo-lo assim.

Os vazios urbanos só aparentemente são inúteis. Aliás, podemos até mesmo dizer que é o nosso discurso sobre eles que os torna inúteis, como é também o nosso discurso que, por vezes e à força, os quer tornar úteis.

Diz Pardal Monteiro, por exemplo: “Interessa antes conhecer que fins a Arquitetura se propõe atingir. Um é, evidentemente de ordem útil e prática; outro é de ordem artística, e enquanto que o primeiro coloca a Arquitetura nos domínios da técnica, o segundo confere-lhe, no campo do Espírito, um lugar especial. No entanto, por mais que para muitos ela constitua uma das mais elevadas expressões da Arte, não podemos emparceirá-la rigorosamente com a Pintura, a Escultura, a Música ou a Poesia, artes que no absoluto não visam qualquer interesse.” (PARDAL MONTEIRO, 1950, p. 34)

Um dos fins da Arquitetura, portanto, é de ordem *útil*... Mas, com exatidão, o que é que isto pode querer significar?

Continua ele: “A obra de Arquitetura, pelo contrário, distingue-se das outras artes precisamente por não se compreender sem uma finalidade útil, que tanto pode ser a habitação, como o templo, a escola, o teatro ou o cinema, a fábrica, o escritório, o abrigo, em suma, seja qual for o destino que tiver. [...] Parece, portanto, que não cometerá grande erro quem concluir que a Arquitetura, porque visa a um tempo fins úteis e simultaneamente desinteressados ou de ordem espiritual, vive por um lado dos recursos da técnica e aproxima-se por outro das finalidades da Pintura, da Escultura, da Música e da Poesia.

É desta dupla qualidade que caracteriza a Arquitetura de todos os tempos que, por mais que alguns suponham o contrário, não poderá deixar de se refletir naquela que se fizer na atualidade, o que exprime precisamente a ex-

tensão das responsabilidades dos seus realizadores.” (PARDAL MONTEIRO, 1950, p. 34)²⁹

Útil, quer dizer, com *um destino*. Mas, não diz o *destino* respeito à ordem natural estabelecida no universo? E que *ordem natural* é essa? Qual *universo*?

A plataforma estética – trabalhada na imagem pela arte –, quando alargada ao mundo cotidiano, estetizou-o: “*Todo lo que existe es imagen. Todo se traslada a um terreno estético y se valora por su apariencia. El mundo se ha estetizado. Todo ha sido transformado en arte.*” (LEACH, 2001, p. 20)³⁰

Todo se transformou em arte. A cidade também.

A leitura que fazemos das coisas é uma leitura profundamente alicerçada por critérios estéticos e, talvez por isso, não conseguimos lidar com espaços abandonados, inertes ou silenciosos, vazios ou marginais. Há quem diga que a burguesia lida mal com os espaços vazios. Mas quem é a burguesia?

Não o somos todos, indistintamente?

Lidamos mal, muito mal, com espaços onde não acontece nada, onde não nos conseguimos projetar num mundo que se quer pronto. Preferimos viver com a certeza, com a possibilidade controlada. Preferimos o útil ao inútil. Mas um vazio útil já não é um vazio, é um cheio de qualquer coisa, é uma narrativa, é um espaço de representação. É – melhor dito – um espaço onde *eu* me posso representar, onde *eu* posso ser alguma coisa. O que interessava saber era *o que é que eu quero ser?* Ou, o que é que *eu* quero que os outros pensei que *eu* sou.

Preferimos, provavelmente por isso, tornar os vazios em cheios. Preferimos, provavelmente por isso, uma cidade sem interrupções, uma música sem silêncios; porém, verdadeiramente estética quando, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, a cidade já não é mais do que um conjunto de interrupções, de intermitências. Preferimos um mundo bonito, os extases do rasgo do arquiteto que reabilita o vazio, que enche o vazio com os paradigmas da sua época, quando os há. E, quando não os há, enche-o na mesma, por vezes inutilmente. E, por que inutilmente?

Porque o usuário desses espaços não *encasa* com eles; porque o usuário desses espaços não se *id*-entifica com eles (*id*, quer dizer: o mesmo).

Diz Choay: “o arquiteto torn[ou]-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 Arquitetura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas.” (F. CHOAY, 2000, p.108)³¹ Será verdade?

Mas, nisto tudo parece que há uma espécie de má consciência. Reparámos que nisto tudo que acabamos de dizer parece que, de alguma forma, ficou intuído que nem tudo aquilo a que vulgarmente chamamos *Arquitetura* verdadeiramente o é. Não nos referimos somente aos vazios urbanos ou ao seu eventual *enchimento*, referimo-nos à *Arquitetura* de um modo geral. E, por que é que, do nosso ponto de vista pelo menos, não o é?

Fixemo-nos, atentamente, neste ponto: porque a *Arquitetura* é uma *relação* que se estabelece entre *homem* e *espaço*; a *Arquitetura* é, assim, muito mais do que o objeto arquitetônico. Sendo mais, como julgamos que é, a sua experiência não se esgota nem no desenho que a provocou nem, tampouco, no simples fato de existir enquanto objeto diante dos nossos olhos. E, assim sendo, se a *Arquitetura* nasce de uma *relação* e se, como é sabido, homens diferentes se relacionam com o espaço e, deste modo, o habitam de modos diferentes, como, então, é possível projetar e construir para homens diferentes e, portanto, prevendo relações tão, obrigatoriamente, díspares?

A resposta não será pacífica, será, até mesmo, incômoda: será possível projetar e construir para homens diferentes? Sim, é possível – convivemos com essa realidade cotidianamente, vemos surgir, por exemplo, edifícios baseados em modelos habitacionais padronizados que funcionam como uma espécie de dispositivos alveolados: como colmeias, como, de certa forma, *máquinas de habitar* que partem do princípio de que o homem necessita de uma determinada e quantificavelmente matemática área para nela viver. Mas esta é uma noção amputada de *homem*, porque ela dirige-se, apenas, ao homem como o define a Biologia ou como o definem certas ideologias políticas, como um corpo-só-físico, um homem também ele padronizado, pensado, desde este ponto de vista, como um animal numa jaula. Em Política, o conceito de *igualdade* descreve a ausência de diferenças de direitos e deveres entre os membros de uma determinada sociedade. Talvez tenha sido esta concepção iluminista a responsável pelos mais diversos equívocos a que a pós-modernidade tem, a custo, tentado abandonar e substituir por diversidade. Os homens não são todos iguais, se fossem nem estaríamos aqui a debater a problemática, cada vez mais atual, dos “vazios urbanos” – que até dá o nome a uma Trienal de *Arquitetura*. Os homens são todos diferentes; mas o problema não está na *diferença*, está, isso sim, na *indiferença*.

29. PARDAL MONTEIRO. “Arquitetos e Engenheiros Perante o Problema da *Arquitetura*”. In: *Arquitetura*. Lisboa, Maio 1950.

30. “*Todo lo que existe es imagen. Todo se traslada a um terreno estético y se valora por su apariencia. El mundo se ha estetizado. Todo ha sido transformado*

en arte. Como el propio Baudrillard escribe: ‘El arte, hoy en día, ha penetrado totalmente en la realidad... La estetización del mundo es completa.’ LEACH, Neil . *op. cit.*, p. 20. [Sublinhados nossos.]

31. CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 215.

Claro está que esta análise pode ser considerada impertinente ou, até mesmo, ociosa. Na verdade, já nos foram habituando a viver num mundo global, num mundo profundamente estetizado pelos *mass media*, num mundo hipocritamente colorido pelo poder político e pelos governos das nações que traduzem uma vida humana num contribuinte e/ou num votante. Mas, se, como estamos convictos, for verdade que a Arquitetura pode olhar o Homem, não como *mais um que vota* ou como *mais um número num processo onde se pede um teto para morar*; se for verdade que a Arquitetura pode olhar o homem como, de fato, *HOMEM: aquele que transporta a vida, aquele que existe como mortal sobre a Terra*, então, talvez a nossa análise encontre eco e possa contribuir, ao lado de outras, para o reencontro da dignidade humana numa sociedade em estilhaços.

Afinal, "A ética e a estética são uma." (WITTGENSTEIN, 1995, p. 138)

Bibliografia

BAUDINET, Marie-José. *Psicologia da Visão*. In: DUFRENNE, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*. v. 1. Amadora: Livraria Bertrand, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. 2ª ed.. Campinas, S.P.: Papyrus, 1992.

CHOAY Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. 7ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997.

EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *Tratado del Signo Visual, Para una Retórica de la Imagen*. Madri: Ediciones Cátedra, 1993. (Trad. por Manuel Talens Carmona.)

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Semiótica da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

GORJÃO JORGE, José Duarte. *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*. Lisboa: 1993, p. 20. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa.

HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.


HEIDEGGER, Martin. *Vortrage und aufsatze, gunther neske pfullingen*, 1954, 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.) (Trad. do alemão por Carlos Botelho.)

_____. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.

HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992.

KOENIG, Giovanni Klaus. *Analisi del Linguaggio Architettonico*. Florença: Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

- LEACH, Neil. *La An-Estética de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- . *Signos*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio e Arquitectura*. Barcelona: Ediciones Blume, 1975.
- PARDAL MONTEIRO. "Arquitectos e Engenheiros Perante o Problema da Arquitectura". In: *Arquitetura*. Lisboa, Maio 1950.
- RAPOPORT, Amos. *Systems of Activities and Systems of Settings*. In: KENT, Susan (ed.). *Domestic Architecture and Use of Space*. Londres: Cambridge University Press, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª ed., Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.



**RESSALVANDO AS APARÊNCIAS,
Apontamento sobre a Memória,
a Imaginação e o Valor**

Texto publicado no Livro: *“Memórias 11 – Memória e Artificio: A Matéria do Património II”*, Coord. de António Medeiros e Manuel João Ramos – Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 2009 (Apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, FCT), Depósito Legal: 204138/03, ISBN: 978-989-96308-1-9, julho de 2009, p. 269-274.

RESSALVANDO AS APARÊNCIAS, Apontamento sobre a Memória, a Imaginação e o Valor

É verdade que herdamos *coisas*. Herdamos essas coisas de alguém, seu precedente proprietário e/ou seu produtor.

Conservar essas coisas é, de certa maneira, a possibilidade de perpetuar quem no-las deixou, porque as *coisas deixadas* acabam por assumir o lugar daqueles a quem pertenciam. Por exemplo, o relógio do avô supre a falta do avô, pelo menos parcialmente. Ocupando o seu lugar, substitui-se-lhe, parcialmente pelo menos. *Essas coisas* são, por isso, representações. De quem? Daqueles que estão ausentes. Elas funcionam como testemunhas e é através delas que nós elaboramos e argumentamos uma memória dos *outros*. E se são representações – porque *representar* é, de fato, tornar presente aquilo que está ausente –, então, desde este ponto de vista, *essas coisas* ficam no lugar de *outras coisas*.

Terá sido esta noção sintética de /representação/ a responsável por, por exemplo, no dia 3 de Março de 2001, em Bamiyan, estátuas de Buda com quinze séculos, terem sido dinamitadas? Ou por se ter desmantelado, pedra por pedra, a Bastilha naquela manhã de Verão de 1789?

Suprimem-se as coisas suprimindo aquilo que elas representam. Suprimem-se as coisas suprimindo aquilo que elas significam na tentativa, por vezes, de modificar o passado. Suprime-se e conserva-se. Aparentemente, conservando sustem-se aquilo que as coisas representam, na esperança de que essas mesmas coisas continuem significando.

Se aquilo que se suprime desaparece e, assim, com o seu desaparecimento, finda o itinerário desse objeto no tempo e com ele tudo aquilo a que ele estava vinculado, mesmo, até, aquilo que o originou; então, aquilo que se conserva, por continuar aparentemente sujeito ao tempo e por servir de matéria ao *sensível* e ao *uso*, vai adquirindo outras significações desempenhando sempre outros papéis.

Se assim é, se as coisas que herdamos funcionam como veículos de memórias em segunda-mão – como *álibis* usados pela memória –, então, muito provavelmente, a própria noção de /patrimônio/ decorre da compreensão *daquilo que queremos perpetuar dos outros* – a sua memória, a sua imagem – e não estritamente *daquilo que esses outros pressupostamente nos terão deixado* e que, à falta de melhor termo, chamamos *coisas*.

Mas, o problema reside justamente aqui: é que, *desses outros* só temos notícia através *das coisas* que esses mesmos *outros* nos deixaram.

Herdamos aquilo que nos foi deixado. E, se nos foi deixado foi porque alguém no-lo deixou. Mas, curiosamente, é através daquilo que nos foi deixado que, em certa medida, esse *alguém* pode ser aquilo que para nós é. Porque, curiosamente, ficcionamos esse alguém, inventando-lhe ou reinventando-lhe uma história qualquer, onde a *coisa deixada* desempenha um determinado papel. Conseguiremos, assim, atravessando a Sala dos Espelhos, em Versailles, imaginar a vida da corte de Luís XIV em 1678; ou admirando os mosaicos da Capela de S. João Baptista, em S. Roque, imaginar a Missa barroca?

De certa maneira, sim. Conseguimos imaginar, conseguimos construir imagens, conseguimos efabular como o cineasta inventa o filme. Todavia, nem a corte de Luís XIV alguma vez foi aquilo que nós hoje somos capazes de imaginar através da Sala dos Espelhos, nem a Missa barroca alguma vez teve os contornos com que hoje a idealizamos através daquela Capela.

É verdade que idealizamos e que, no esforço de realizar esse processo, imaginamos, quer dizer, construímos imagens. Na verdade, a memória que temos dos outros através daquilo que eles nos deixaram é, a par e passo, modelada no próprio esforço de racionalização da ideia que nos conduziu à construção de determinada imagem.

Que sabemos acerca da vida em Versailles no século XVII? Que uso davam àqueles espaços? Quem procuravam quando se viam refletidos naqueles espelhos? Que sabemos acerca da Missa barroca? Que função, genuinamente, político-social desempenhava o culto religioso romano em Portugal no reinado do *magnífico* D. João V? Quem, em absoluto, procuravam ao comungar? Isto é, quem *eram*?

Eventualmente, nada podemos responder com a total convicção de que a resposta é verdadeira. Mas, por quê?

Porque aquilo que respondermos é, desde logo, fruto de uma tentativa de reconstrução do *reinstituível* — seria regressar ao passado e narrar a história *hoje* como se estivéssemos *lá*. Mas, como esse trânsito no tempo nos está vedado, construímos narrativas que, de alguma maneira, colmatam essa impossibilidade. Essas narrativas são imaginadas, substituem-se às ocorrências passadas, e interferem na noção de patrimônio, intrometendo-se nos critérios pelos quais se pode hierarquizar as *coisas deixadas*, por *escalas de valor*. E assim, hierarquizando essas coisas, segundo critérios de valor, se relativizam essas mesmas coisas no sentido em que, quando postas em relação, se conservam *umas* em detrimento de *outras*.

Portanto, falar de patrimônio é não só falar de *memória* e *imaginação* como é, também, falar de *valor*.

O *valor*, em sentido comum, é uma *qualidade das coisas* cuja conformidade em relação a uma norma, ou a sua proximidade em relação a um ideal, tornam essas coisas particularmente dignas de estima. Esta aproximação semântica revela, desde logo, o entendimento que, de uma maneira geral, fazemos de /valor/, ao mesmo tempo que estabelece o início de um enquadramento possível onde possamos refletir com mais segurança.

É frequente considerarmos que *as coisas*, elas próprias, são possuidoras de qualidades, ou seja, que, por isso, existe um valor que lhes é intrínseco. E, como consequência deste pressuposto é, também, comum considerar que existe um valor que é independente *daquelas que as percebem* fazendo uma apologia, digamos, da exterioridade das coisas, alicerçando-a na suposta *aparência* desses objetos.

Mas, no caso de isto que acabamos de dizer ser assim, que valor(es) é(são) esse(s)?

Reconhecemos a existência das coisas e, nessa medida, referimo-nos a elas, tecemos considerações diversas, criticamo-las, caracterizamo-las, organizamo-las por categorias e tipos, hierarquizamo-las segundo escalas de *qualidade, valor* e, portanto, de *importância*. Mas, todas as coisas, e também aquelas que consideramos patrimoniais, só aparentemente nos são exteriores. Se somos nós que nos referimos a elas, as criticamos, as caracterizamos, as organizamos, as hierarquizamos, e se elas são submissas à nossa subjetividade, então como podem elas ser-nos exteriores?

Se somos nós que percebemos as coisas, elas só encontram a sua possibilidade de existência *em nós* (e nós *nelas* – colocaremos enquanto hipótese). As coisas mostram-se através de juízos e fora da percepção não há consciência alguma do mundo dos objetos. Deste ponto de vista, os objetos não são nada senão *projeções subjetivas*, e só aparentemente nos são alheios – no sentido em que se encontram *fora de nós*. Aparentemente, fora do nosso corpo.

Admitir tudo isto, será admitir também que os objetos nada são *em si próprios* nem *para si próprios*: o que significa, obrigatoriamente, que os objetos não valem *por si próprios*, quer dizer, que não possuem um valor que lhes seja próprio.

Resta apurar que valor têm os objetos, já que eles, por serem desprovidos de consciência, nada valem. Devemos procurar a resposta junto de quem lhes atribui valor – o sujeito.

O objeto é apenas uma ocorrência formal à qual o sujeito atribui o valor que quer depositar nesse objeto. E é nestes termos, e só nestes termos, que hierarquizamos os objetos segundo escalas de valor – de importância –, encenando um mundo de objetos.

Se, por outro lado, a meditação sobre o patrimônio deve recair, sobretudo, sobre *aquilo que queremos perpetuar dos outros* – a sua memória, a sua imagem – e não estritamente sobre *aquilo que esses outros nos deixaram*, então, e se for de fato assim, que queremos nós, afinal, perpetuar dos outros? Ou, mais difícil ainda, quem são *os outros*?

Conservamos aquilo que consideramos importante. Conservamos as glórias da Arquitetura, das Artes-Plásticas, das Engenharias, das Ciências. Conservamos Auschwitz para não repetir os erros, guardamos os manuscritos de Einstein para que não nos esqueçamos das suas Teorias, nem de Hiroshima que gostávamos de saber esquecer. Em suma, tentamos rodear-nos de objetos singulares com os quais tentamos, cheios de esperança, cartografar o passado.

Existem coisas que, por serem veiculadas por um suporte físico são facilmente conservadas, mas existem outras que, por não fazerem recurso a um suporte, digamos abreviadamente, *material*, tornam a sua conservação mais difícil. É o caso, por exemplo, dos contos, dos ditos, das anedotas, das adivinhas, das músicas, das cantigas, do teatro, das danças, dos jogos, dos gestos, *formas de costume*, em suma – formas de adaptação do *sujeito ao meio* e que coincidem ordenadamente. Estas formas de adaptação dependem do homem já que foram por ele inventadas.

Sendo o homem o seu transporte e sendo o ser humano finito, mortos os homens, desaparecido ficará esse patrimônio.

Conservar estas formas (*intangíveis*) de adaptação originais (no sentido em que surgem originariamente ou espontaneamente como adaptação) será conservar quem lhes possibilita a existência, ou seja, *quem* conta os contos, *quem* diz os ditos, *quem* interroga as adivinhas, *quem* toca as músicas, *quem* canta as cantigas, *quem* interpreta as peças, *quem* dança as danças, *quem* joga os jogos, *quem* repercute os gestos. Ora, se estas formas de adaptação surgem enquanto conjunto ordenado formado entre (e/ou pelo) o *sujeito* e o *meio*, então, para que elas continuem existindo haverá que conservar o meio e, portanto, o sujeito. Mas, com que critérios e com que sentido?

Do mesmo modo que a *fala* atualiza a *língua* ou, por outras palavras, do mesmo modo que ao utilizarmos determinada língua a atualizamos, assim, desse mesmo modo, as formas de adaptação ao meio se vão atualizando pelo uso, conforme as condições daquilo que esse meio impuser e conforme aquilo que o sujeito dele extrair como informação pertinente com a qual organiza o *seu mundo*. Conservando o meio – congelando-o –, na tentativa de cristalizar essas formas intangíveis, será, nestes termos, tornar artificial o processo de articulação sujeito/meio, correndo o risco de se perpetuarem formas desprovidas de conteúdo porque ausentes de sentido. Isto, por um lado e no que concerne às formas intangíveis.

Por outro lado, interessa também, se não sobretudo, refletir acerca das pessoas que fazem acontecer a intangibilidade dessas formas. É obvio que qualquer meditação acerca do patrimônio intangível acaba, cedo ou tarde, por recair nas pessoas que o veiculam ou que, de alguma maneira, tornam possível a sua existência.

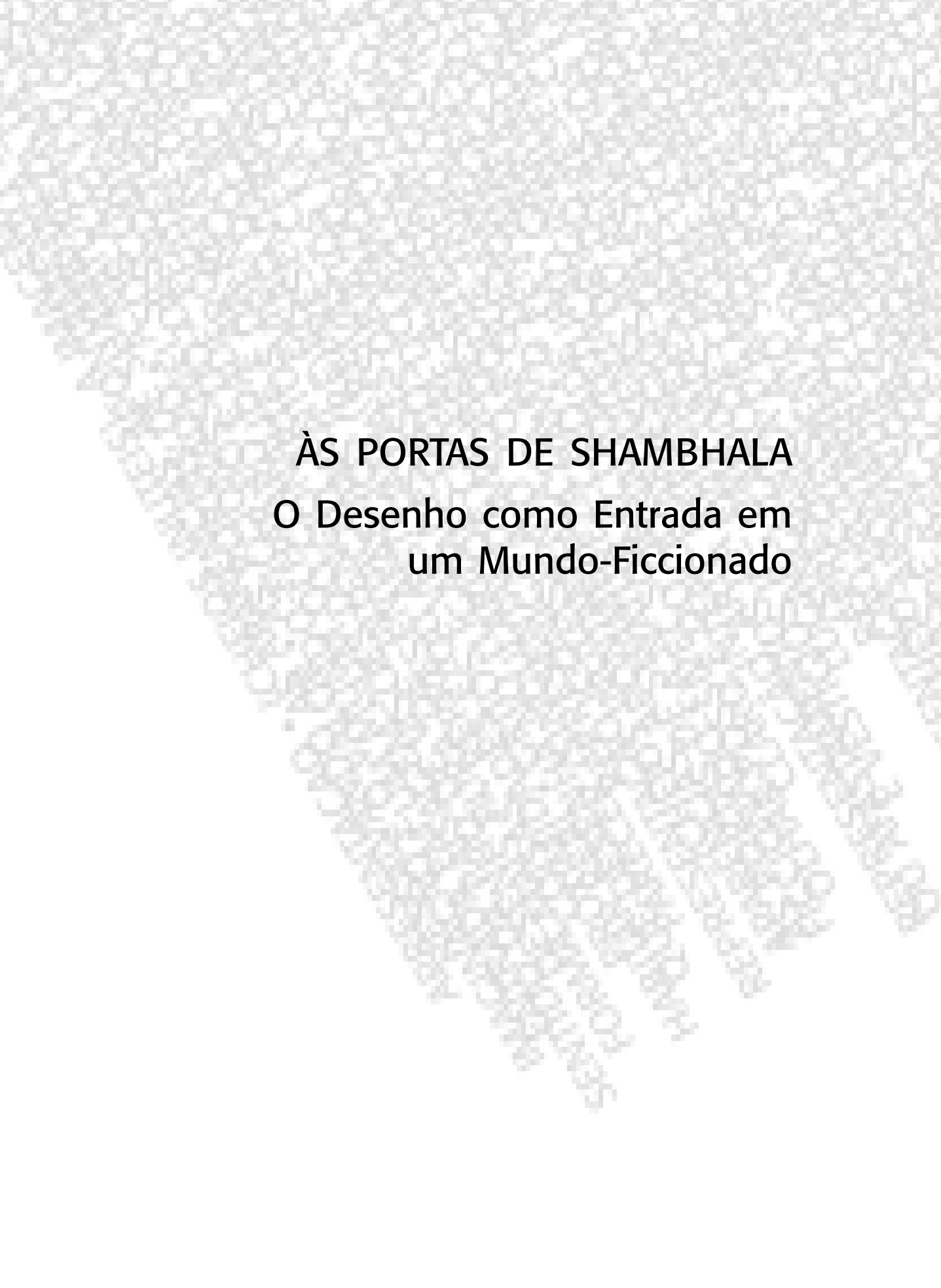
Da cosmologia e da linguagem gráfica dos índios Wajãpi do Amapá (candidatura brasileira ao título internacional *Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade* – UNESCO/2002) à tradição oral galaico-portuguesa de entre Galiza e Minho (candidatura portuguesa ao título internacional *Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade* – UNESCO/2005) existe pelo menos um ponto em comum. Ambas, são candidaturas propostas à UNESCO pelos governos dos países que as propõem. Ambas, surgem, certamente, como consequência do interesse dos governos pela cultura dos seus países e pelo reconhecimento que estes mesmo governos, certamente, fazem da vulnerabilidade deste gênero de patrimônio enquanto, todos sabemos, caminhamos a passos largos para uma cultura internacional *standardizada* promovida não só pela modernização sócio-econômica como também por um alucinante desenvolvimento das técnicas de transporte e de informação onde o consumo conspícuo, do imediato e do momentâneo, torna todas as formas de tempo e de espaço universalmente equivalentes. Por coincidência, ou talvez não, também essa *cultura de massas*, essa *modernização socioeconômica*, e esses *desenvolvimentos tecnológicos* – que acabam por ser os responsáveis pela eminente extinção do patrimônio intangível –, são amplamente patrocinados pelos governos dos estados, pelo menos, pelos de ideologia ocidental.

Todos tivemos ocasião de assistir a uma certa ocidentalização do mundo, onde as declarações de guerra dos países árabes ao ocidente são proferidas na Língua Inglesa, onde, aparentemente, os palácios sauditas oscilam entre uma estética Napoleão III e outra gótica flamejante, onde os índios Wajãpi do Amapá usam toucados de penas coloridas, calções de *nylon*, relógio de pulso e sandálias de *cautchuc* vulcanizado industrialmente, enfim, vemos hoje florescer aquilo que se semeou em França em 1789. É justamente desse mundo, dia-a-dia mais ocidentalizado, que surge uma espécie de aparente reação ao estado das coisas e que impele a uma espécie de nostalgia pelas coisas que se podem perder.

Mas, como vimos, se conservamos as *coisas* na esperança de não perder a memória dos *outros*, se a memória que temos dos *outros* é construída por nós sobre as mais diversas formas que sabemos terem sido *deles*, se dessa nossa elaboração acerca dos *outros que nunca conhecemos* resulta uma determinada imagem que veicula determinada narrativa, então, em todo este processo, apenas representamos. E representamos, quer dizer, tornamos presente o que

está ausente, porque é essa a relação que aprendemos a manter com o mundo, com *os outros* e até conosco mesmos.

A representação possibilita, de alguma forma, inventar e reinventar a história *dos outros* e a *nossa* própria história através deles. Sendo *nossa* ou *dos outros* a história é a mesma porque *uma* e *outra* são representadas por nós no momento presente, de tal modo, que a própria memória, teremos de concordar, disso não passa, não vai além desse instante onde o tempo pode e não pode deixar de ser inventado, aparentemente pelo menos.



ÀS PORTAS DE SHAMBHALA
O Desenho como Entrada em
um Mundo-Ficcionalado

Conferência apresentada no
*VII SEMINARIO INTERNAZIONALE DI
PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA,
"ARCHITETTURA CITTA' TERRITORIO IN
TRASFORMAZIONE/TRADIZIONE –
CONTEMPORANEITA' – FUTURISMO –
RIFLESSIONI PROGETTUALI SULLI AREE EX
INDUSTRIALI*, Narni, Itália; organizado pela
Sapienza – Università di Roma, Prima Facoltà di
Architettura "Ludovico Quaroni", Dipartimento di
Architettura – DI.AR.; Osservatorio Sul Recupero
Della Edilizia e Degli Spazi Pubblici Nei Centri
Storici – O.R.E.S.; Direttore Scientifico del
Seminario: Prof. Arch. Gianni Accasto; Coordinatori
Scientifici: Prof. Arch. Jorge Cruz Pinto e Prof. Arch.
Danilo D'Anna; que aconteceu em Narni, Itália, de
24 a 31 Julho 2009. Conferência ministrada no dia 28
de Julho de 2009.

ÀS PORTAS DE SHAMBHALA

O Desenho como Entrada em um Mundo-Ficcionalado

Os olhos veem.

Mas, o que veem os olhos?

Os olhos veem espontaneamente enquanto os temos abertos: involuntariamente, talvez, veem coisas¹. Mas, que *coisas* veem os olhos?

Os olhos veem as *coisas do mundo*, veem as coisas que compõem o mundo: o meu mundo.

Os meus olhos são negros; e os teus?

Os olhos veem o mundo sujeito à Luz; é a Luz que oferece aos olhos o mundo das coisas visíveis. Acerca da Luz, o que me merece dizer é que: Ela – a Luz – é aquilo que separa a Terra do Céu, o *onde* habitam os mortais de Heidegger², os mortais que veem nesse *entretanto*.

Os olhos fecham e abrem involuntariamente: as pálpebras, como viseiras de elmos, escondem-me o mundo e, intermitentemente, revelam-me-o. Mas, isto, involuntariamente como desígnio da minha humanidade, porque possuo – como o meu semelhante, um para-mim para-sempre *outro* – uma fileira de cílios que servem para proteger os meus olhos da poeira e das outras violências de um mundo que, só aparentemente, me é exterior. Só, aparentemente.

Em querendo, fecho os olhos: amputo o mundo-diante, e entro, voluntariamente – desejando – num mundo-outro, num para sempre imaginado, obrigatoriamente para mim melhor. Fecho os olhos, enclausuro-me – como nos desenhos das entranhas das cidades de Piranesi – em-mim. O mundo ficou lá atrás. E se, em querendo, fecho os olhos: imagino, ficciono, *sou*.

Fechar os olhos, tê-los por detrás das pálpebras, é a possibilidade de entrar num mundo diverso daquele que temos diante, quando os olhos estão abertos.

1. MERLEAU-PONTY, Maurice . *O Visível e o Invisível*. 4ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 15.

2. HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Gunther Neske Pfullingen, 1954, p. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.) (Trad. do alemão por Carlos Botelho.)

Enquanto os olhos estão abertos vejo *umas coisas*; mas, quando os fecho, vejo *outras-coisas* – como numa espécie de viagem por mundos encantados, inteiramente meus, impartilháveis quem sabe. Porém, meus, num tão perto do sonho.

Uma revelação? Uma epifania? Eu?

Não sei.

Eu não sei.

Depois de Sócrates, o que eu sei é que, com os olhos fechados, eu sou mais eu: *Solus Ipse(?)*, em um *onde(?)*; num, de fato, *lugar*, onde o meu-mundo não entra em confronto aberto com o mundo-do-outro, meu semelhante muito embora, porém, um para mim para sempre *outro* – quase-estranho(?). Um lugar imaginado, uma cidade de ouro, um *El Dourado*, uma outra cidade; ou, mundo-outro:

*“In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man*

Down to a sunless sea.

*So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.*

*But oh ! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place ! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced :
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,*

*Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!*

*The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.*

*It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!*

*A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,*

*That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome ! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware ! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise."*

Kublai Khan ou A Vision in a Dream, Samuel TAYLOR COLERIDGE.

O desenho, enquanto estrutura fetal da arte e da arquitetura (e, neste contexto, "arquitetura" como não menos do que isso: arte), é isso mesmo: é uma visão – como em *Xanadu* –, é uma entrada num mundo imaginário, melhor: ficcionado, que pode ser traduzido através de marcas sobre uma superfície – um primeiro sintoma da *visibilidade do imaginário* no real.

Desenhar é, só por isso, imaginar: *Xanadu* ou mundos-outros.

Desenhar é entrar pela opacidade do suporte a-dentro e conquistar um mundo para-lá dela: uma, de fato, janela – como a de Alberti; mais do que isso até: sonhar, sonhá-la para lá da pressuposta transparência do vidro. É ir

habitar um mundo longe deste, contudo tão perto – à distância da mão –, tão tangível pelos olhos abertos, num quase-tato.

Em arquitetura, por exemplo, o desenho, é isso que permite: um habitar, mas em mente; um inaugurar um novo mundo a partir do presente; em arquitetura, desenhar é ir buscar ao futuro *um* instante (de espaço) prestes a acontecer, ou *um* para sempre impossível(?), ou *um* para sempre utópico(?) como a *Xanadu* de Coleridge. Vimo-lo.

Como tão bem observa uma minha tão querida amiga – Ana Leonor – “A primeira cidade ideal, a primeira utopia desenhada, é *Sforzinda*, a cidade imaginada por Averlino”³ – e é bem verdade. Averlino, *Filarete* (1400-1469) – que do grego, “o amante por excelência” –, é quem, por intermédio de riscos, traça uma cidade futura onde, apesar de tudo e paradoxalmente, “as características originais, próprias da Idade Média, são transportadas para uma cidade que se deseja ao espírito clássico de Roma antiga e [e aqui reside o paradoxo:] para um príncipe moderno como Sforza [*il Moro* da Gallerani]”⁴. Narra-se, com riscos, um espaço. Num desenho, uma realidade pronta a nascer – digamos: “prestes a vir à Luz” (*Sforzinda* nunca a viu, afinal).

O desenho está para a arquitetura como a porta do guarda-roupa de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*⁵, de C. S. Lewis, está para Nárnia – esse mundo habitado por faunos e por outras formas e seres sonhados. Ele, o desenho, como a porta desse guarda-roupa, dá acesso a um mundo-para-lá – Nárnia, ou outro –, mas, a todo o momento, um mundo para além do *aqui*, do palpável e do tido como certo.

O desenho, como gesto, é a porta visível da imaginação; é uma espécie de fechar de olhos posto em forma: “*As-tu déjà aimé pour la beauté du geste?*”; é uma imagem, usando uma expressão de Merleau-Ponty, do “por-vir”⁶, uma fixação de algo, (n)um cristal; uma espécie de resina fluídica, que transmutada em âmbar, conserva insetos e gotas de água desde o Terciário até hoje; mas que, no caso da arquitetura, (entendendo, neste caso, o desenho enquanto “projeto”) um Terciário-futuro, um, efetivamente, *por-vir*, um “ainda-não”, porém no agora: (*dasein?*⁷ – “aqui e agora”? Ou, “aqui e depois”?). Um futuro, é certo: uma, de fato, *projeção*, quer dizer: uma *esperança* ou uma *visão hipotética*, tão querida.

Tão querida como, por palavras, *Xanadu*, Coleridge a disse?

Tão querida como a *Sforzinda* de Filarete?

Tão querida como, a de James Hilton, *Shangri-La*?

Tão querida como *Shambhala*?⁸ Onde, “por exemplo, certa ribeira, pura e simplesmente a mesma, pode ser vista pelos deuses como um rio de néctar, como um rio de água pelos homens, como uma mistura de pus e sangue

pelos fantasmas esfomeados, e por outras criaturas como um elemento no qual se vive”⁹

Tão querida como a *Hypnerotomachia* de Francesco de Colona?

Tão querida como a imaginária Nárnia de Lewis?

Ou como em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, no conto de J. L. Borges?

Cidades felizes ou outras atmosferas cintilantes?

Isso, eu não sei.

É que: sabem?

O desenho é uma viagem ficcionada – é certo – mas de olhos bem abertos: um pouco mais do que um *ego* à procura de um-outro.

Os meus olhos são negros; e os teus?

Os teus têm, mesmo, todas as cores do mundo?

Bibliografia

ALLEN, Charles. *The Search for Shangri-La: A Journey into Tibetan History*. Londres: Little, Brown & Co. Reimpresso por Abacus, 1999-2000.

ANDREW, Tomas. *Shambhala. A misteriosa civilização tibetana*. Lisboa: Bertrand, 1979.

BEMBAUM, Edwin. *The Way to Shambhala: A Search for the Mythical Kingdom Beyond the Himalayas*. Nova York: St. Martin's Press, 1980-1989.

3. MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M. *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitetônico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p. 137.

4. MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M.. *op. cit.*, p. 137.

5. LEWIS, C. S. *As Crônicas de Nárnia, O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa*, 1950. (Trad. Ana Falcão Bastos.). 1ª ed. Portuguesa. Lisboa: Presença, 2003.

6. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 551, 552 e 563.

7. HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 21 e 22.

8. Ver a este propósito: FIC, Victor. *The Tantra*. s.l.: Abhinav Publications, 2003, p. 49.
Ver também: BERZIN, Alexander. *The Berzin Archives - Mistaken Foreign Myths about Shambhala*, 2003.

DEAN, Martin. Ol-mo-lung-ring, the Original Holy Place. In: HUBER, Toni (ed.). *Sacred Spaces and Powerful Places in Tibetan Culture: A Collection of Essays*. Dharamsala: The Library of Tibetan Works and Archives, 1999, p. 125-153.

BEMBAUM, Edwin. *The Way to Shambhala: A Search for the Mythical Kingdom Beyond the Himalayas*. Nova York: St. Martin's Press, 1980-1989.

JASON, Jeffrey. *Mystery of Shambhala*. In: *New Dawn*. n. 72 (maio-junho, 2002).

CHOGYAM, Trungpa. *Shambhala: The Sacred Path of the Warrior*. s.l.: Shambhala Publications, s.d.

ALLEN, Charles. *The Search for Shangri-La: A Journey into Tibetan History*. Londres: Little, Brown & Co. Reimpresso por Abacus, 1999-2000.

SYMME, Patrick. *The Kingdom of the Lotus In Outside*, Edição especial de 30 anos, p. 148-187.

9. ANDREW, Tomas. *Shambhala. A Misteriosa Civilização Tibetana*. Lisboa: Bertrand, 1979, p. 52-213.

BERZIN, Alexander. *The Berzin Archives - Mistaken Foreign Myths about Shambhala*, 2003.

CHOGYAM, Trungpa. *Shambhala: The Sacred Path of the Warrior*. s.l.: Shambhala Publications, s.d.

DEAN, Martin. Ol-mo-lung-ring, the Original Holy Place. In: Toni Huber (ed.). *Sacred Spaces and Powerful Places In Tibetan Culture: A Collection of Essays*. Dharamsala: The Library of Tibetan Works and Archives, 1999.

FIC, Victor. *The Tantra*. s.l.: Abhinav Publications, 2003.

JASON, Jeffrey. Mystery of Shambhala. In: *New Dawn*, n. 72 (maio-junho 2002).

HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Vortrage und Aufsätze*. Gunther Neske Pfullingen, 1954, p. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.) (Trad. do alemão por Carlos Botelho.)


LEWIS, C. S. *As Crônicas de Nárnia. O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa*. (Trad. Ana Falcão Bastos.). 1ª ed. Portuguesa. Lisboa: Presença, 2003.

MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M.. *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitetônico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

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

_____. *O Visível e o Invisível*. 4ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SYMMES, Patrick. "The Kingdom of the Lotus". In: *Outside*. Edição especial de 30 anos, s.d.



**A NATUREZA DA ARQUITETURA:
O Sentido da Paisagem**

Conferência apresentada no *XIX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana, Natura/Architettura, Ecologia dell'Ambiente Costruito*, Camerino, 1 a 6 de Agosto de 2009; organizado pela: Università di Camerino – UNICAM, Archeoclub d'Italia, Comune di Camerino, Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Macerata; Camerino, Centro Culturale Universitario Benedetto XIII, 6 de Agosto de 2009

A NATUREZA DA ARQUITETURA: O Sentido da Paisagem

O termo “natureza” aplica-se a tudo aquilo que, de alguma forma, tenha como característica fundamental o fato de ser *natural*.

Nem sempre a etimologia revela as coisas a que as palavras se referem e/ou significam. Saber que “natureza” deriva de *natura* (*naturam*, *naturea* ou *naturae*) contribui pouco para uma sua análise em relação à Arquitetura. Natureza e Arquitetura: ambas as palavras rimam, é uma evidência – semanticamente falando, digamos assim. Mas não só semanticamente podemos falar nesta espécie de acordo que é a rima. Na verdade, esse acordo pode dar-se num outro patamar do sentido: como em numa espécie de simbiose entre *aquilo-que-já-existe* e *aquilo-que-nessa-pré-existência-pode-existir* ou *vir-a-existir*, entre, portanto, *natureza* e *Arquitetura*. Falo da, de fato, “Arquitetura”, veremos mais à frente porque digo isto e nestes termos.

Natura/architettura; nature/architecture; nature/architecture. É assim em latim, inglês e francês. Mas, deixemos as rimas e as fonéticas para (o, tantas vezes, ócio d)os poetas.

O que significa *ser natural*?

Ser natural é o contrário de ser artificial. O artificial é um algo-construído pelo ser humano, um algo que se acrescenta ao já-antes, ao pré-existente. Portanto, desde este ponto de vista, “natureza” é toda a envolvente que não teve ainda intervenção antrópica. Esta acepção de *ser natural* é evidente e conhecida por todos nós. Mas não é exatamente verdadeira; ou, pelo menos, não o é completamente. Esta divisão, vigente dentro do horizonte de um mundo previamente dado, entre *natural* e *artificial*, é apresada e pouco esclarecida. Por quê?

Basta a evidência do nosso corpo para o intuir: o meu corpo é tão natural como a paisagem que o meu corpo me dá – árvores, casas, montes e vales, cores diversas, pássaros e verde. Nasci nu como os pássaros; e, como eles, morrerei só. Quase como os pássaros eu sou mortal entre a Terra e o Céu.

O meu corpo, esse edifício de células e moléculas, que nasce e que morre, partilha da mesma *naturalidade* da natureza e está, como ela, sujeito ao tempo – esse grande escultor. Mas, o equívoco não mora no corpo, antes habita na conceitualização que fazemos dele; sobretudo se o considerarmos ausente do mundo; ou, por outras palavras, se considerarmos o mundo como algo que lhe é *exterior*. Só deste ponto de vista (daquele que considera as “coisas do

mundo”, os “objetos” ou o “próprio mundo” como *exterioridades* do corpo) se pode explicar o aparente antagonismo entre *natural* e *artificial* – a História das Mentalidades, ou mesmo da Filosofia, pode prová-lo: de Platão, exclusive, até a Hegel e a Kierkegaard. Ainda assim, ainda que mesmo depois de Hegel e de Kierkegaard, de Nietzsche, de Husserl, de Sartre ou de Merleau-Ponty, é vigente na civilização ocidental esta falácia: a de que tudo nos é exterior, mesmo quando nos é tão humanamente evidente que se temos notícia do mundo é porque é o corpo que no-la dá; e que, assim sendo, *corpo* e *mundo* são um só *em-mim*, *em-ti* e *em-cada-um-dos-outros*, privada e individualmente. Talvez seja a “nossa” consciência desta visão privada e única, a visão que cada um de nós tem daquilo que nos rodeia, a responsável pela construção de um mundo pré-estabelecido, de fato, assim *a prioristicamente* dado e suportado pelos artifícios da Linguagem: exterior, concreto, partilhável e com uma aparente possibilidade de leitura unívoca, universalizante e mundana. Seja como for, esta noção de *exterioridade das coisas* em relação ao corpo subsiste e interfere em todas as atividades humanas. À Arquitetura, e às disciplinas que com ela mantêm territórios fronteiriços, ela também não é alheia.

Porém, se encontrarmos o corpo, não como algo exterior ao mundo, ou o mundo como algo exterior ao corpo, então, nesse caso, nem sequer fará mais sentido falar em *natural* e *artificial*, em *natureza* e *anti-natureza*, digamos assim. Se acharmos assim o corpo como *da-natureza*, então ele será – e é-o – tão *da-natureza* como o pássaro que voa, que vive e que morre entre a Terra e o Céu como eu.

O pássaro constroi o ninho, o homem a casa. Somos, ambos, construtores. É certo.

O ninho e a casa são consequências formais de gestos que testemunham a vida de um e de outro. O ninho e a casa são extensões, de certa forma entidades *protésicas* dos nossos corpos construtores. O ninho e a casa são objetos que não fazendo exatamente parte dos nossos corpos, os, afinal, completam, os dilatam e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, dão sentido aos próprios corpos já que eles sem esses objetos não se podem expressar.

Todavia, a grande diferença entre, por exemplo, o ninho e a casa é a de que o pássaro, presumimos nós, não sabe disso: ele não sabe que o ninho que constroi é uma sua extensão corporal, que é uma prótese que colmata efemeramente uma sua necessidade; ele não sabe sequer porque voa ou qual o sentido de voar; ele simplesmente constroi o ninho, porque essa é a sua natureza, para depois o abandonar cumprida a exigência do perpetuar-se a espécie; o ninho é um apetrecho do pássaro. O mesmo não se passa com a casa do homem. Por quê?

Porque a casa não é um apetrecho...

Porque a casa do homem instala um mundo e o ninho não. É justamente por esse motivo que o ninho não é Arquitetura e a casa é. Só metaforicamente podemos dizer que o ninho é a casa do pássaro; o pássaro não tem casa porque é livre; e somos nós, afinal, que detectamos *casicidade* no ninho do pássaro; somos nós, humanos, que não sendo pássaros, transferimos para o ninho uma ideia de casa, só isso.

A casa, lato senso, o objeto arquitetônico, instá-la um-mundo sobre o mundo.

Mas, que mundo é esse instalado pelo objeto arquitetônico?

É que, o objeto arquitetônico não é mais um objeto *no* (ou, *do*) mundo. Ele, quando se converte em *lugar, instala um mundo, um mundo a-partir-do-qual* (ou, *em-função-do-qual*) “a árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarras [e tudo “[*]aquilo* que aparece à consciência [*-’]aquilo que é dado*”¹, enfim, *as coisas*²] adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são”³. É deste ponto de vista que podemos dizer que a Arquitetura – como aquilo-que-está-entre *homem-que-habita* e a *coisa-que-é-habitada* – é a instalação de *um mundo* a partir do qual tudo o resto – e o que quer que seja esse *resto* – pode ganhar sentido⁴. É ao instalar um mundo que se instalam os limites do sentido. Por outras palavras: é ao instalar um mundo que se inaugura um universo onde as coisas podem existir⁵ – elas passam a existir, em função do mundo instalado, elas passam a existir em paridade, ou seja, em analogia com essa instalação.

1. LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 10.

2. “Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através do qual somente existe o todo. A coisa é como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas propriedades.” HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 16.

“A coisa é o áéóðçöüj, é o que é perceptível nos sentidos da sensibilidade, através das sensações.” HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. op. cit., p. 18.

3. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. op. cit., p. 33.

4. Nesse mundo “[...] onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram

inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, na sua fiabilidade, confere a este mundo uma necessidade e uma proximidade próprias. Ao abrir-se o mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplitude e estreiteza.” [Sublinhados nossos.] HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. op. cit., p. 35.

5. “Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar [*Aufruhen*] da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a *imensidade* do céu, a treva da noite. O seu seguro ergue-se, torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é sua, com ele está bravo.” HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. op. cit., p. 33.

Mas o que é isso, um mundo?

“Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes.”⁶

Dito por outras palavras, o mundo que a Arquitetura instala é “o mundo [que] mundifica (*Welt weltet*) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa”⁷ – um mundo que ultrapassa a *tangibilidade* do objeto arquitetônico, portanto.

Por este motivo, nem a Arquitetura é só o objeto arquitetônico, nem a compreensão do objeto arquitetônico se esgota na leitura que só através da visão podemos dele elaborar. O objeto arquitetônico *instala um mundo sobre a Terra*⁸, instala um certo *modo em que* se o homem pode ser, enquanto *ente*, sobre ela – “Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa que a terra seja terra*”⁹. É quando o objeto arquitetônico envolve o corpo, ou, do ponto de vista inverso, é quando o corpo se sente envolvido por ele, que ele-objeto-(*ali*) deixa de ser objeto e passa a ser lugar-(*aqui*)¹⁰. É isto que o pássaro não sabe nem sonha quando constroi o ninho ou mesmo voa.

Nessa conversão de *objeto* em *lugar*, nessa conversão de *ali* em *aqui*, nessa conversão de *objeto* em *mundo*, nessa certeza do corpo – não do corpo-capsulado, mas do corpo-vivo –, nesse momento, se instala um *mundo* e tudo o resto vem por analogia com essa íntima relação que se estabelece entre *homem* e esse *mundo* sobre a Terra¹¹. O lugar, a Arquitetura, é o mundo: e, “Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjetal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser”¹²; por este motivo, a *Arquitetura* não se oferece ao homem só como matéria-prima para a *contemplação dos olhos*; será, por isso, sempre incompleta a investigação dirigida por uma *estética do visível* à *Arquitetura* porque: “A estética toma a obra de arte como um objeto e, mais precisamente, o objeto da *Üßóõçóéæ*, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência [...]”¹³

Por todos estes motivos, a *Arquitetura* não é só uma espécie de moldura do homem em sociedade: *a Arquitetura instala o mundo do homem em sociedade*.

Portanto, deste ponto de vista, é o lugar que concede ao homem uma imagem de si mesmo no meio: “O templo [a obra arquitetônica], no seu estar-*ái* (*Dastehen*) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de

si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for aberta, enquanto o deus dela não tiver fugido.”¹⁴ De alguma maneira, reencontramos aqui, nesta conclusão de Heidegger com o exemplo do templo, Muntañola, para quem, também, *lugar* coincide sempre com *o paradigma em que em cada época o homem tem de si mesmo e do meio onde existe*.

Porém, Heidegger, não responde acerca de que *paradigma* é esse a que Muntañola se refere e, em certo sentido, não avançamos sequer um passo desde a primeira posição do problema: depois de termos visto que o objeto arquitetônico não existe autonomamente e que é a partir do momento em que *alguém* se sente envolvido por *ele* que este se converte em *aqui*, em *lugar*. Mas, e novamente, *que lugar é esse?* Se é verdade que existe essa conversão e que nesse câmbio existe um *sentido*. Qual é *esse sentido*?

Fixemo-nos neste ponto: *o templo concede aos homens a vista de si mesmos*, e alarguemos *templo* a *Arquitetura* de um modo geral.

Regressemos ao corpo.

Se há coisa que podemos afirmar com certeza acerca do corpo é que ele é *mortal*: “Os Mortais são os homens. Chamam-se mortais, porque podem morrer. Morrer quer dizer ser capaz da morte *como* morte. Só o homem morre, e continuamente, enquanto permanece sobre a Terra, sob o Céu [...]”¹⁵

6. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

7. Idem.

8. “Perguntamos: que relação há entre o instalar de um mundo e o produzir da terra na própria obra? O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressaír forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.” HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 38.

9. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 36.

10. Passa a ser *lugar*-(num “ponto-aqui”): “Con este criterio [o do que o espaço existe através da percepção de quem nele se encontra], *el espacio está muy lejos de ser equivalente a sí mismo en todas partes como*

nos enseñan geógrafos e geómetras; muy al contrario, este espacio cuenta con un punto de referencia que lo polariza alrededor del ser y constituye una especie de ‘Point ici’ que establece formas privilegiadas a partir de la mayor o menor influencia que ejerce éste sobre el espacio.” A. MOLES, . Abraham. In: EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle. *La Percepción del Habitat*. Barcelona:Editorial Gustavo Gilli, 1974, p. 7.

11. Percebe-se, agora, nitidamente o motivo que levou Muntañola a reconhecer em Husserl a originalidade de uma topologia axiológica atual – como também, passa agora a fazer mais sentido a importância do indissociável enraizamento entre linguagem e mundo de que Husserl falava, ele falava de lugar, falava de Arquitetura.

12. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

13. Idem, p. 65.

14. Idem, p. 33.

15. HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Günther Neske Pfullingen, 1954 (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.). . (Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162.)

Porém, “o Céu” de que aqui se fala não é o céu do astrônomo, “o Céu” de que se fala é: “O Céu [que] é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter [...]”¹⁶; este “Céu” é, portanto e em suma, o tempo¹⁷.

O homem é mortal *sobre* a terra e *sob* o tempo. Esse *ser-se* humano, esse estado de existência e essa “consciência da nossa identidade”¹⁸, procura-os, eventualmente, o homem na sua relação consigo próprio *junto das coisas*¹⁹ – as coisas que são, em certa medida, representações indiretas do tempo porque, em certa medida, as coisas ao transformarem-se tornam-se significativas.

O tempo surge da *minha* relação com as coisas, na *minha* coincidência no momento em que as detecto e as posso significar. Esse momento, que a Física, por exemplo, pode definir como uma fração mínima do acontecer temporal, é aquilo a que nós poderíamos chamar *presente* ou *agora* – o instante *em que* se desfazem as distâncias, ou, o instante *em que* se aniquila, e usando um termo de Heidegger, o “precipício”²⁰ entre *sujeito* e *coisa*.

Em suma, podemos dizê-lo, se quando dizemos *coisa* estamos a falar de *Arquitetura*: apesar de conscientes de que existe, de fato, uma distância que pode ser *medida* ou matematicamente representada pelo *número*²¹ ou pela geometria, entre *sujeito* e *objeto arquitetônico* e que, por consequência, esse objeto enquanto substância físico-química não pertence ao sujeito (efetivamente, não partilham da mesma *carne*), “é, [...] [afinal], a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo”²², e, ao fazê-lo, os consubstancia. É, por outras palavras, nesse instante-*em-que* a consciência faz esse desdobramento ou essa constituição que podemos falar em uma coincidência do sujeito com aquilo-que-o-envolve, no *agora* – um *agora depositado num espaço-envolvente*²³, ou seja, a construção de um lugar²⁴ (para viver, para existir). A consciência dessa consubstanciação sujeito/aquilo-que-o-envolve, ou, por outras palavras, corpo/objeto-que-envolve-o-corpo, ao desvelar o *agora* torna-os contemporâneos, no sentido em que os funde²⁵, os *encasa um no outro* numa espécie de rima.

É neste sentido de *encasamento* que, quando se suprimem a *medida* e o *número*²⁶ que o pensamento objetivo propõe, quando se ultrapassa a *matéria* e se suspende o discurso predicativo da ciência, se pode dizer que a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido pelo objeto arquitetônico, ele *passa* a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, assim, falar em uma dilatação do corpo ou em “espaço humano”²⁷. Essa dilatação é o lugar, essa dilatação fica “entre uma representação de si mesmo e uma representação do mundo que envolve este ‘si mesmo’.”²⁸

16. Idem Nota 15.

17. "O tempo, como a mente, não é suscetível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indiretamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança." KUBLER, G.. *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990, p. 27.

18. "[...] temos consciência da nossa identidade através do tempo. Sentimo-nos sempre este mesmo ser indecifrável e evidente, do qual seremos eternamente o único espectador. Mas as impressões que asseguram a estabilidade deste sentimento, torna-se-nos impossível traduzi-las ou sequer sugeri-las." ARON, Raymond cit. por LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 93

19. "Quando – como se diz – pensamos em nós mesmos, regressamos a nós a partir das coisas sem renunciar nunca à estada junto delas. Mesmo a perda da relação com as coisas, que surge em estados depressivos, não seria de todo possível se este estado não permanecesse também o que é enquanto estado humano, a saber, uma estada *junto* das coisas. Só quando esta estada já determina o ser-homem, podem as coisas, junto das quais somos, não nos dizer *nada*, não terem *nada* mais a ver conosco." HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Günther Neske Pfullingen, 1954. (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.) (Tradução do original alemão por Carlos Botelho, p. 145-162.)

20. HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.35.

21. "A pedra pesa e manifesta assim o seu peso. Mas, enquanto este peso pesa sobre nós, ela recusa toda a intromissão (*Eindringen*) em si mesma. Se tentarmos isso, rachando a pedra, as partes nunca mostram algo de um interior e de um aberto. Logo, a pedra volta a retirar-se no mesmo abafamento e no pesado e maciço das suas partes. Se tentarmos compreender isso por outra via, colocando a pedra numa balança, aí só trazemos o peso (*Schwere*) ao cálculo de quanto pesa (*Gewicht*). Esta determinação talvez muito precisa da pedra não passa de um número, mas o pesar (*Lasten*) escapou-nos. A cor brilha e só quer resplandecer. Quando no uso do entendimento, medindo, a decomponemos em números de frequência de vibração, ela já desapareceu. Só se mostra quando permanece oculta e inexplicada." HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. *op. cit.*, p. 36 e 37.

22. LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 89. Também Merleau-Ponty adverte para esta correlação consciência/tempo: "O tempo é pensado por nós antes das partes do tempo, as relações temporais tornam possíveis os acontecimentos no tempo. É preciso, portanto, correlativamente, que o próprio sujeito não

esteja ali situado, para que ele possa, em intenção, estar presente ao passado assim como ao porvir. Não digamos mais que o tempo é um 'dado da consciência', digamos, mais precisamente, que a consciência desdobra ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo, ela deixa enfim de estar encerrada no presente." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 555.

23. "La percepción interfiere un mundo que podría ser descrito también perfectamente como acontecimientos en un espacio-tiempo de cuatro dimensiones." NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio e Arquitectura*. Barcelona: Ediciones Blume, 1975, p. 11.

24. "La lógica del lugar nos expresa en su propia estructura la dialéctica razón e historia; por ello la lógica de representar lugares siempre ha comportado un equilibrio entre experiencia y racionalización. El lugar, como límite, es más que nunca un balance rítmico entre razón e historia; ya que el tiempo depositado en espacio, o sea, el lugar, siempre refleja en su misma estructura el equilibrio existente entre un aumento de movilidad atrás y adelante en el tiempo (razón), y un alejamiento progresivo del lugar originario (historia). Acuerdo febril entre movilidad conceptual y forma figurativa (entre movimiento y reposo, diría Spinoza), la lógica del lugar marca siempre la medida bajo la cual la humanidad es capaz de representarse a sí misma. Y así empezamos a estar ya muy cerca del corazón de la Arquitectura como lugar para vivir." MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974, p. 30.

25. "El usuario debe fundirse con el lugar, y el 'fenómeno' de la Arquitectura se constituye como un todo indisoluble en el que cualquier cuerpo humano experimenta el mismo 'fenómeno'." MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *Topogénesis Tres, Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*. s.l.: Oikos-tau, s. a. – ediciones, 1980, p. 30.

26. "Los conceptos de espacios físicos y matemáticos, sin embargo, satisfacen solamente una pequeña parte de las necesidades originales de orientación del hombre." NORBERG-SCHULZ, Christian. *op. cit.*, p. 10.

27. Idem, *op. cit.*, p. 10.

28. Do castelhano "La evolución de este paradigma [o paradigma que em cada época o homem tem sobre as inter-relações entre si mesmo e o seu meio ambiente] ha estado manifestada en los diferentes modelos de lugar desde Aristóteles hasta Thom, y la característica común a todos estos modelos ha sido la simultaneidad que existe, en la lógica del lugar, entre una representación de sí mismo y una representación del mundo que envuelve a este 'sí mismo'." MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la Arquitectura*, *op. cit.*, p. 29.



O lugar é, portanto, o *outro corpo* – é a dilatação do corpo de alguém que ao ser envolvido pelo objeto arquitetônico o sensibiliza, quer dizer, o humaniza, o torna sensível; o lugar é, no fundo, um espaço de representação do corpo, é onde o corpo se projeta, é a Arquitetura. O ninho não é lugar, é apetrecho: “Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (*hervorkommen*), a saber, no aberto do mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então, é rocha.”²⁹

É desde este ponto de vista que podemos dizer que a natureza da Arquitetura é, entre outras coisas, melhorar a paisagem (dita “natural”), por outras palavras, dar-lhe sentido. A paisagem que, enquanto noção, foi, de certa forma, inventada pela Pintura³⁰.

Talvez agora se entenda de uma forma mais plena aquilo que dissemos mais atrás. Dissemos: *é ao instalar um mundo que se inaugura um universo onde as coisas podem existir – elas passam a existir, em função do mundo instalado, elas passam a existir em paridade, ou seja, em analogia com essa instalação.*

Que seria da rocha senão fosse a ermida?

Que seria da onda se não fosse o pontão?

Que seria das duas margens senão fosse a ponte?

Que seria da escarpa senão fosse o MAC³¹?

Que seria da falésia senão fosse o farol?

29. “O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação (*Anfertigung*) do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (*hervorkommen*), a saber, no aberto do mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então, é rocha; os metais passam a resplandecer; as cores ganham a luminosidade; o som adquire a ressonância; a linguagem obtém o dizer. Tudo isto ressaí na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.” HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. op. cit., p. 36. [Sublinhados nossos.]

30. A noção de paisagem é recente e, como quase tudo, foi inventada pela Pintura. 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 *acadêmicos*.

31. Museu de Arte Contemporânea de Oscar Niemeyer, Baía de Guanabara, Niterói, Brasil.



Fotos e trabalho gráfico: Autor

Que seria da praia senão fosse o forte?

A rocha, a onda, as duas margens, a escarpa, a falésia, a praia, seriam meramente ocorrências indistintas na paisagem e não formas.

É a ermida que faz da rocha *rocha*. Esta rocha.

É o pontão que faz da onda *onda*. Esta onda.

É o MAC que faz da escarpa *escarpa*. Esta escarpa.

É o farol que faz da falésia *falésia*. Esta falésia.

É o forte que faz da praia *praia*. Esta praia.

Rocha/ermida, onda/pontão, escarpa/MAC, falésia/farol, praia/forte, rimam, naturalmente. Por quê?

Porque uma não é sem a outra; como eu também não voo como o pássaro entre a Terra e o Céu.

Bibliografia

EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle. *La Percepción del Habitat*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974.

HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.

———. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990.

———. *Vortrage und Aufsätze*. Gunther Neske Pfullingen, 1954, p. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.) (Trad. do alemão por Carlos Botelho.)

KUBLER, G.. *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

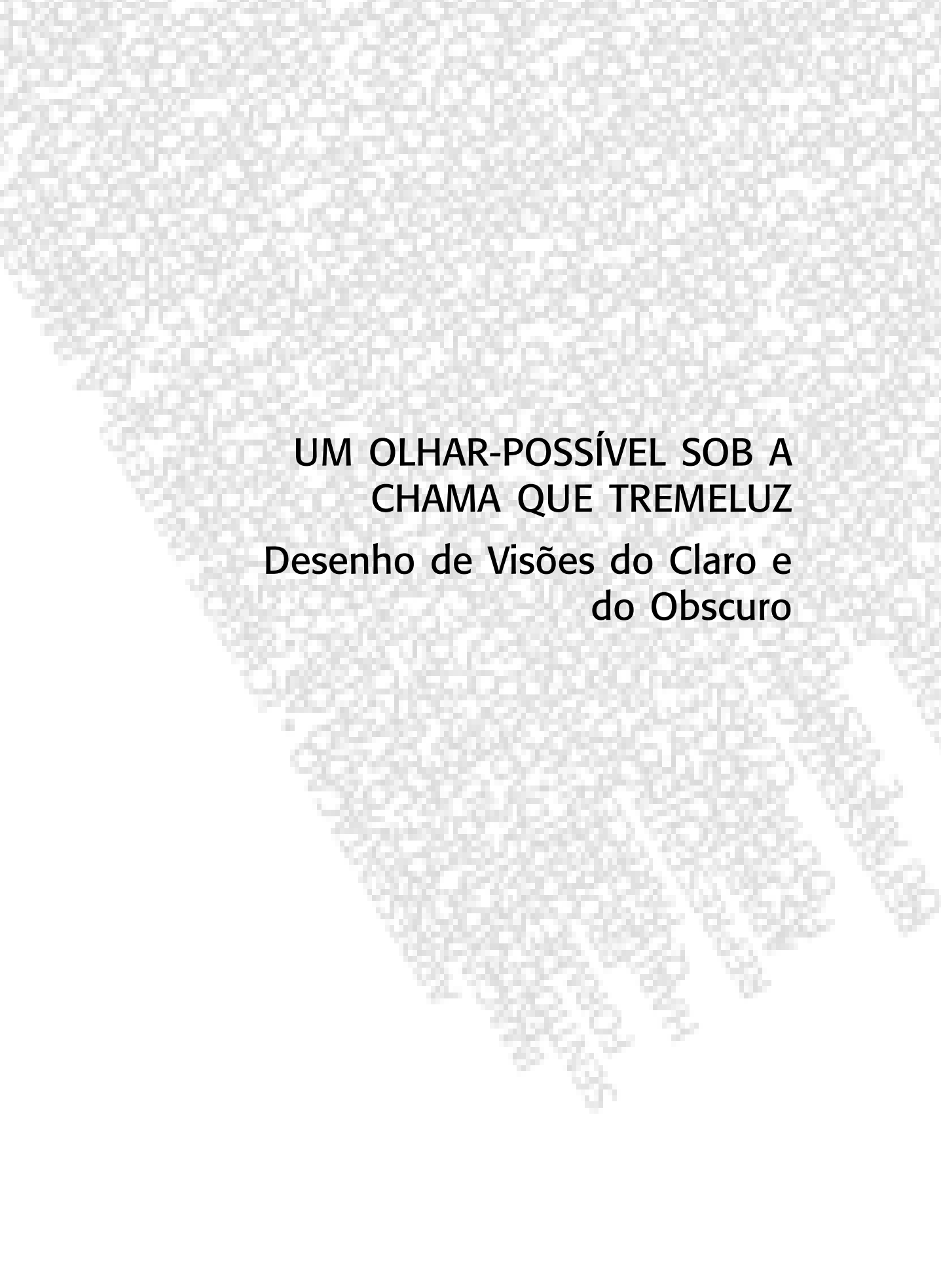
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974.

———. *Topogénesis Tres, Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*. s.l.: Oikos-tau, s. a. – ediciones, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio e Arquitectura*. Barcelona: Ediciones Blume, 1975.

TORRIJOS, Fernando. *Sobre el uso estético del espacio*. In: FERNÁNDEZ ARENAS, José (Coord.). *Arte Efímero y Espacio Estético*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1988.



**UM OLHAR-POSSÍVEL SOB A
CHAMA QUE TREMELUZ**
**Desenho de Visões do Claro e
do Obscuro**

Texto publicado no livro: "*Linha do Horizonte n. 1*",
org. de Ana Leonor M. Madeira Rodrigues e Pedro
António Janeiro – Centro Editorial da Faculdade de
Arquitetura, Lisboa, Depósito Legal n.: 300233/09,
ISBN: 978-972-9346-13-2, março de 2010, p. 92-105.

UM OLHAR-POSSÍVEL SOB A CHAMA QUE TREMELUZ

Desenho de Visões do Claro e do Obscuro

Talvez não consigamos encontrar entre todas as coisas do mundo coisa mais inquietante do que a chama de uma vela que rompe de extremo a extremo os negros da noite. Ela rasga de alto a baixo o véu que nos esconde a pressuposta verdade das coisas que conosco e ao nosso lado habitam aquilo a que estamos acostumados a chamar o *mundo*. O *nosso mundo*.

O *nosso mundo* é um acordo longínquo, é uma espécie de legado mítico e intangível; é uma espécie de memória que nos pertence, mas que, em simultâneo, nos separa uns dos outros. Afinal, se os nossos pontos de vista sobre *esse mundo* aparentemente comum coincidissem, para se serviria então comunicarmos? Se o tentamos fazer, se tentamos comunicar uns com os outros, ou uns contra os outros, é, justamente porque nos apercebemos da nossa não coincidência *nesse mundo*, da *nossa* não coincidência nessa comunidade mundana e ao mesmo tempo mundificante. A linguagem, por exemplo, é, admitamo-lo, só um indício dessa falência, dessa não equidistância ao mundo, a *esse nosso mundo* que nosso é só em aparência. Ninguém nega que vivemos uns ao lado dos outros, que, de certa forma, partilhamos o mesmo oxigênio; ninguém nega que o oxigênio que expiro pelas minhas narinas há-de, quem sabe, ser inspirado pelo Outro. Mas quem é o Outro?

O Outro nunca é um Um igual a mim, ele é o Outro. Essa é a minha primeira premissa da construção da minha identidade: se eu sou Eu é porque não sou o Outro. Semelhante? Hipoteticamente. Mas, em quê?

O *nosso mundo* é uma espécie de nuvem gigantesca que paira não se sabe bem por onde – oriunda, talvez, de um país distante onde num dia remoto um louco inventou a culpa –, mas que, aos menos atentos talvez, inviabiliza um certo modo de estar próprio, quer dizer, único, de se ser *no* mundo. Se digo que estou *no* mundo, não quero dizer que estou só sobre ele, quero dizer que eu *estou com* ele: ele é Eu e Eu sou ele. Por quê?

Porque sou Eu que o significo e faço-o mundo para mim. Eu sou, portanto, o *meu mundo*. Se digo que estou *no* mundo, quero dizer que estou só sobre ele: o Outro é longínquo mas ao meu lado, quer dizer: estou só. Ele, o Outro, co-habita comigo mas não obrigatoriamente o *mesmo mundo*. Mas como sei da minha infinita solidão, que é o mesmo que dizer que não quero estar só, tento, talvez por isso, encontrar-me com o Outro, partilhar, efetivamente, o

mesmo ar. É o ar que nos separa – nessa tão enorme distância – que tento, sempre que posso, transubstanciar em perfume. E como o faço?

É preciso, para que *ele* e *eu* habitemos o *mesmo mundo*, que eu e ele obliteremos este infinito precipício que é o darmo-nos conta de que não partilhamos da mesma carne. Estaremos para sempre separados pelo ar.

Se o ar continuar a ser só ar, então, eu nem sei do Outro. O Outro só passa a ser-para-mim um de fato Outro (e não mais um objeto inerte) quando ambos, eu e ele, pudermos apontar, ele com o seu dedo e eu com o meu, a mesma coisa: os “certos detalhes da paisagem”¹ que o dedo de Paulo e que o dedo de Merleau-Ponty apontaram juntos, junto daquela vila, apesar de “encerrados em perspectivas distintas” como este tão bem adverte; no fundo, se pudermos apontar e partilhar a *mesma coisa* que desperta ao alcance dos *nossos* olhos, por exemplo, a noite sob a luz perturbadora da *mesma* chama da *mesma* vela. Não foi, certamente, por um acaso que Braque chamou à Arte perturbação; nem foram as luzes esclarecidas de Rembrandt um equívoco da representação – a representação da luz que, dele em diante, viria, por ter rompido com um certo modo instituído, correto e vigente na representação das coisas do mundo, a constranger toda a imagética até aos nossos dias, passando pelo Impressionismo e as suas saídas, pela fotografia, pelo cinema, pela publicidade e, mais do que óbvio, pelas artes da cena.

O *nosso mundo* não é nosso. É *meu*. Mas se distingo o Outro de entre as coisas que me rodeiam é, certamente, porque o Outro não é só mais um objeto no *meu mundo*. Ele é um Outro-Eu: muito embora não um Eu-Outro. Ele, o Outro-Eu, não é, para mim, só um objeto, ele é um Eu-em-mim. Ele não é só um objeto que desperta sob o efeito da luz do Sol ou sob efeito da chama perturbada da vela. Ele é, de fato, um Eu-nele, único e irrepetível; mas/e, paradoxalmente, apartado de mim mas/e em-mim como um, de fato, *ego*: não Eu, mas como-Eu; quer dizer, apto para fazer essa distinção e, assim, poder reconhecer-me não somente como um Outro, mas como um Eu-nele, como-Ele; ele, de fato, devolve-me; partilhamo-nos assim. Só por isso, ele, o Outro, nunca será-para-mim um objeto.

Mas, deixemos o Outro por agora. Fixemo-nos, antes, na relação que pode ser estabelecida entre *mim* e o *objeto*. Afinal, é dele que o desenho trata. Mas, não é também, por exemplo, um retrato, um desenho? Não se desenhavam Outros? Outros como-“eus”?

Sim, sem dúvida: mas, o que se passa é que quando se retrata alguém, esse alguém é objetualizado no/pelo desenho. O desenho objetualiza esse hipotético alguém. Mas, como?

Quer queiramos ou não, ele, o desenho (tal e qual as resinas fluídicas que transmutadas em âmbar suspenderam insetos, aracnídeos ou gotas de água

desde, acredita-se, o Terciário) despoja esse alguém de tudo quanto ele foi ou virá a ser enquanto Eu (também um CD numa ópera não é uma ópera: é só, da ópera, a música e o *canto*; também um DVD de uma ópera não é uma ópera: é só, da ópera, a música, o *canto* e cor/luz num ecrã; a ópera para ser, de fato, ópera, necessita de um outro suporte e de uma outra substância).

O desenho, no exemplo do retrato, remete-se ao *é* do Eu num *aqui* e num *instante*: o desenho, centriptamente, vive, sobretudo, da zona visível do seu modelo, que dele, do seu modelo, é só um fragmento passageiro que ultrapassa, é certo, o “depoimento para memória futura” como dizem os juristas; por esse motivo podemos encontrar o desenho nessa grande tipologia a que podemos chamar “representação”, no sentido de “tornar presente”. O desenho torna inerte o Outro no instante em que o representa: fixa-o; e se, porventura, esse desenho que um Eu constrói de um Outro-Eu extravasa, centrifugamente, portanto, os limites do visível e toca numa espécie de brilho ou de eternidade, então, esse desenho não é só um “tornar presente”, é Arte – mas, neste caso, o modelo, esse hipotético alguém, é o que menos interessa: porque neste caso, quando a coisa é Arte, ela, quer nós queiramos quer não, mobiliza-nos, quer dizer, arranca-me, a mim do meu Eu, e arranca-nos, a nós da nossa ilusória *comunidade*, para nos instalar num mundo-outro que apesar de novo e efetivamente partilhável, somos nós, quer dizer, equidistantes uns dos outros (uma equidistância entre nós e entre cada um de nós em relação a essa *novidade*): um mundo-outro onde a palavra /semelhança/ é impertinente ou nem existe, um mundo-*lá* onde o uso da linguagem não se revela necessário. E – merece perguntar –, por que é que isto acontece assim?

Porque a Arte desvela as coisas.

Centremo-nos, então, na relação *sujeito desenhador/objeto desenhável*.

Existe, de fato, uma distância física entre *mim* e *ele*, eu sou o *visor* e ele é o *visto*: uma distância, digamos, matemática e mensurável, *entre o sujeito e o objeto*; mas, existe uma outra distância que dificilmente seria quantificável (talvez a metáfora do “precipício”², que Heidegger usa, seja aqui adequada) – é que,

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 543 e 544.

2. “Sem dúvida, num primeiro momento, a caracterização da transcendência como estrutura fundamental da ‘subjetividade’ de pouco nos servirá para a exploração da constituição do estar-aí (*Dasein*). Pelo contrário, uma vez que agora nos está expressamente proibido introduzir um conceito de sujeito explícita ou implícitamente, a transcendência já não pode determinar-se como ‘relação sujeito-objeto’. Além disso, porém, o estar-aí transcendente (uma

expressão já tautológica) não ultrapassa nem uma ‘barreira’ posta diante do sujeito e forçando-o primeiro a permanecer em si (imanência), nem um ‘precipício’, que o separa do objeto. Os objetos – antes objetivados – não são, porém, aquilo *em direção ao qual* tem lugar a ultrapassagem. O *que* é ultrapassado é justamente apenas o *próprio ente* e, decerto, todo o ente que pode ser e tornar-se desvelado para o estar-aí, por conseguinte, *também e justamente* o ente que, enquanto estar-aí, ‘ele próprio’ existe.” HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.35.

o objeto enquanto substância físico-química não *me* pertence, *ele* e *eu* não partilhamos da mesma *carne*. Todavia, existe algo que se partilha nesta relação: esse algo é a *nossa* mútua presença³ – no *agora*⁴ (que é *onde* o tempo *me* aparece como consequência dessa partilha⁵: que é *onde* o tempo nasce, porque a consciência do tempo que surge na relação constitutiva do sujeito sobre o objeto – através da qual o sujeito o representa e através do qual o sujeito pode ter consciência de si próprio – é, desde logo, uma síntese de identidade⁶). De certa forma, *somos contemporâneos* no momento da, pelo menos, detecção. Esse momento, essa consciência de que coincidimos *eu-aqui* e *ele-lá*, ou melhor, *ele-lá-no-eu-aqui*, a concreta certeza nisso, nesse “movimento”⁷ (em *que* a percepção *traz* o objeto até mim e suprime o “precipício”) que se experimenta nesta experiência atual⁸ (e que “pode definir-se como experiência vivida da verdade”⁹), esse momento é o instante que pode ser fixado sobre um suporte.

A constatação de que o objeto se encontra a uma certa distância implica, eventualmente, que o sujeito desse objeto saiba que não o possui; que, de certa maneira, o objeto *está para* além dele. Este é um estado de coisas que não podemos negar. Afinal, eles, o sujeito e o objeto, não comungam da mesma *carne*, como dissemos. Há, por isso, que perspectivar esta relação de um outro ponto de vista.

É evidente que a relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto não pode ser colocada do ponto de vista da substância que lhes serve de suporte: por um lado, de suporte à existência do sujeito enquanto *Eu* (num *corpo*), e por outro, de suporte à presença do objeto enquanto coisa (numa *forma*). Mas, se todos concordamos, que apesar de não serem suportados pela mesma substância, existe uma relação entre o sujeito e as coisas que o rodeiam será porque essas coisas lhe chegam por outro veículo que não o da *substância*, digamos, *biológica*.

Se o sujeito se apercebe do objeto é porque este se lhe manifesta. Mas, uma análise a essa manifestação, a que podemos chamar *evidência* (essa certeza de que o objeto está presente, portanto, *perante*) só pode acontecer se a fizermos *do* (*e*, *ao*) ponto de vista do sujeito, já que, o objeto, por si próprio, não se distingue do sujeito e é ignorante acerca de como se dá (n)esse aparecimento pelo qual podem ser desveladas as *suas* propriedades.

Voltemos um pouco atrás: o objeto está perante o sujeito e há uma distância física e/ou uma outra biológica que os separa. Porém, como veremos, essa *distância* é irrelevante na prospecção do *como se dá* a manifestação ou evidência. Nesta análise, a *distância* é, meramente, instrumental. Ainda assim, continuemos: a noção de que não somos suportados pela mesma substância, a noção de que *eu* “não sou” o objeto¹⁰, nem o objeto *eu*, quer dizer, em suma, a noção de que estamos *separados* no espaço, implica reconhecer que,

3. E por isso, “transcendência significa então: estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que se podem multiplicar continuamente até ao ilimitado. Mundo é então o termo para tudo o que é, a totalidade, como a unidade que determina o ‘tudo’ como uma reunião, e não mais além. Se no discurso sobre o ser-no-mundo se põe como base este conceito de mundo, então deve atribuir-se sem dúvida a ‘transcendência’ a *tudo* o ente *enquanto simplesmente presente*. O que é simplesmente presente, isto é, o que ocorre entre outras coisas, *‘está no mundo’*” HEIDEGGER, Martin. *op. cit.*, p. 39.

4. “[...] é [...] a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo. Poderia dizer-se que a consciência intencionaliza agora o *isso* de que é consciência, segundo o modo do já não [do passado], ou segundo o modo do ainda não [do futuro], ou então, segundo o modo da presença.” LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 89.

Também Merleau-Ponty tem este ponto de vista acerca do tempo. Ver a este propósito MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 555 e ss.

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

[...] quer [...] dizer que o tempo é subjetivo, e que não há tempo objetivo? A esta questão podemos responder, simultaneamente, sim e não: sim, o tempo é subjetivo, porque o tempo tem um sentido e porque, se o tem, é, porque nós somos tempo, como o mundo só tem sentido para nós porque somos mundo pelo nosso corpo, etc.; essa é verdadeiramente uma das principais lições da fenomenologia. Mas simultaneamente o tempo é objetivo, pois nós não o constituímos pelo ato dum pensamento que seria ele próprio isento dele; o tempo, como o mundo, é sempre um *já* para a consciência, e é por isso que o tempo, não mais que o mundo, não é para nós transparente; como temos de explorar este, temos de *percorrer* tempo, isto é, de desenvolver a nossa temporalidade, desenvolvendo-nos a nós mesmos: não somos subjetividades fechadas sobre si próprias, cuja essência fosse definida ou definível *a priori*, em resumo, mônadas para as quais o devir fosse um acidente monstruoso e inexplicável, mas tomamo-nos no que somos e somos aquilo em que nos tornamos; não possuímos significação determinável uma vez por todas, mas uma significação em curso. É por isso que o nosso futuro é relativamente indeterminado, por isso

que o nosso comportamento é relativamente imprevisível para o psicólogo, por isso que somos livres.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 92 e 93.

6. “Todo pensamento de algo é ao mesmo tempo consciência de si, na falta do que ele não poderia ter objeto. Na raiz de todas as nossas experiências e de todas as nossas reflexões encontramos então um ser que se reconhece a si mesmo imediatamente, porque ele é seu saber de si e de todas as coisas, e que conhece sua própria existência não por constatação e como um fato dado, ou por uma inferência a partir de uma idéia de si mesmo, mas por contato direto com essa idéia. A consciência de si é o próprio ser do espírito em exercício. É preciso que o ato pelo qual tenho consciência de algo seja ele mesmo apreendido no instante em que realiza, sem o que ele se romperia.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 496 e 497.

7. “Para responder corretamente à questão da verdade, ou seja, para descrever corretamente a experiência do verdadeiro, convém, então, insistir fortemente no devir genético do *ego*: a verdade não é um objeto, mas um movimento, e só existe se este movimento for *efetivamente feito por mim*.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 41.

8. “A verdade experimenta-se sempre e exclusivamente numa experiência atual.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 41.

9. “A verdade não pode, evidentemente, definir-se aqui pela adequação do pensamento e do seu objeto, pois semelhante definição implicaria que o filósofo que define contemple, por um lado, todo o pensamento e, por outro, todo o objeto na sua relação de exterioridade total. Ora, a fenomenologia ensinou-nos que tal exterioridade é impossível. Também não se pode definir a verdade apenas como um conjunto de condições *a priori*, pois este conjunto (o sujeito transcendental à maneira kantiana) não pode dizer Eu, não é radical, é apenas um momento objetivo da subjetividade. A verdade só pode definir-se como experiência vivida da verdade: a evidência. Este vivido não é, porém, um sentimento, pois é evidente que o sentimento não garante nada contra o erro.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 39 e 40.

10. E, portanto, deste ponto de vista não o possuo. Ver Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 494, quando diz: “Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua.”

de fato e apesar de tudo, existe uma distância que não pode ser ignorada. É a partir da consciência dessa distância, determinada pelas nossas posições no espaço, que o sujeito pode ajuizar aquilo-que-se-lhe-manifesta. Ou, melhor e por outras palavras, é, simultaneamente, ao reconhecer essa distância que pode distinguir os *lugares*, os polos dessa relação: o lugar *de onde* vê e o lugar *da coisa vista*. Portanto, o sujeito reconhece: o *eu que está sempre aqui* e, é desde o *aqui*, o *objeto que lá pode estar* (o lugar onde a coisa se pode manifestar)¹¹. O *eu que está sempre aqui* é o corpo, “é o campo onde se localizam os meus poderes perceptivos”¹², é onde (ou, a partir do qual) as coisas se manifestam, é onde as coisas podem *haver*. No fundo, o corpo é o lugar absoluto onde “a aparência é realidade, [onde] o ser da consciência é manifestar-se”¹³. Abreviadamente: o corpo “é o *vinculum* entre o eu e as coisas”¹⁴.

Mas, se de fato for assim, se o corpo for esse *vinculum* – *essa* “superfície de contato com o mundo”¹⁵ – fará sentido, sequer, falarmos na *distância que aparta* o sujeito do, agora, *seu* objeto? Se, de fato, como, por exemplo Merleau-Ponty defende, a percepção for o “fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles”¹⁶, e se, portanto, não temos notícia do mundo senão por ela, fará sentido, sequer, em falarmos na *distância que aparta* o sujeito do, agora, *seu* objeto?

Se, todos concordamos, o sujeito e o objeto não partilham da mesma *carne*, então é porque existe um outro tipo de partilha entre eles, é porque existe uma outra relação que não aquela que pode ser explicada pela Biologia ou pela Física.

De fato, também todos teremos de concordar, é o corpo que traz a si próprio a notícia do mundo. O sujeito reside no corpo e o mundo chega ao sujeito através dele¹⁷.

Mas, tentemos responder àquilo que tínhamos questionado.

Se, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade”¹⁸, então, e como dissemos, a distância a que o sujeito está do objeto revela-se, neste caso, como só mais uma variável na relação entre eles, porque, “a relação entre ele [o corpo] e elas [as coisas, o *objeto* (genericamente)] é a do aqui absoluto com o lá, da origem das distâncias com a distância”.¹⁹

Portanto, é o *corpo* e *nele* que, não só a distância aparece, como é o *corpo* e *nele* que aparece o objeto. E se é ao corpo que devemos este aparecimento, então, teremos de, pelo menos, admitir a hipótese de que, na relação sujeito/objeto, o que *há* é uma assemblagem do corpo *ao seu* objeto, ou por outras palavras, uma compaginação da “coisa que sente” ao “seu objeto” (uma compaginação

da “coisa que sente” ao “polo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele” e que “conduz a uma reabilitação ontológica do sensível”²⁰).

Portanto, como acabamos de verificar, e, aliás, já suspeitávamos, a relação sujeito/objeto existe nessa contextura de intencionalidade²¹: que ao mesmo tempo que localiza os polos desta relação (um no *sempre aqui* e outro na *possibilidade do lá*), que ao mesmo tempo que reconhece a distância física que aparentemente os separa, os *une* sem os dividir, os articula²² *um* no *outro* – num acasalamento²³, numa “mesmidade” –, onde “a carne do sensível, esse

11. “As relações entre os movimentos do meu corpo e as ‘propriedades’ da coisa que eles revelam é aquela do ‘eu posso’ com as maravilhas que está em seu poder suscitar. No entanto, é realmente preciso que meu corpo por sua vez esteja entrosado com o mundo visível: ele deve poder justamente ao fato de possuir um lugar *de onde* vê. É, portanto, uma coisa, mas uma coisa onde residido. Está, pode dizer-se, ao lado do sujeito, mas não é alheio à localidade das coisas: a relação entre ele e elas é a do aqui absoluto com o lá, da origem das distâncias com a distância.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*, 1ª ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 183.

12. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 183.

13. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 504.

14. Idem nota 12.

15. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 280.

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

17. Portanto, deste ponto de vista, podemos afirmá-lo com segurança, sem corpo o sujeito não-é, quer dizer, no limite, sem a notícia do mundo o sujeito não-é.

18. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 429.

19. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 183.

20. “Quando minha mão direita toca minha mão esquerda, sinto-a como uma ‘coisa física’, mas no mesmo momento, se eu quiser, ocorrerá um acontecimento extraordinário: eis que minha mão esquerda também começará a sentir a mão direita [...]. A coisa física anima-se – ou mais exatamente permanece o que era, o acontecimento não a enriquece, mas uma potência exploradora vem assentar-se nela ou habitá-la. Logo, toco-me tocante, meu corpo efetua ‘espécie de reflexão’. Nele, por ele, não há somente relação em sentido único daquele que sente

com aquilo que sente: a relação inverte-se, a mão tocada torna-se tocante, e sou obrigado a dizer que o tato está espalhado em meu corpo, que meu corpo é ‘coisa que sente’, ‘sujeito-objeto’.

Cumprir ver que esta descrição subverte também a nossa idéia da coisa e do mundo, e conduz a uma reabilitação ontológica do sensível. Pois a partir daí pode-se dizer ao pé da letra que o próprio espaço se conhece através de meu corpo. Se a distinção do sujeito e do objeto está confusa em meu corpo (e decerto a da noese e da noema?), também está confusa na coisa, que é o polo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto, presa no mesmo tecido intencional que ele.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 183 e 184.

21. “A intencionalidade que liga os momentos da minha exploração, os aspetos da coisa, e as duas séries uma em relação à outra, não é a atividade de ligação do sujeito espiritual, nem as puras conexões do objeto, é a transição que como sujeito carnal efetua de uma fase do movimento para outra, por princípio sempre possível para mim porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama corpo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 184 e 185.

22. “Quando se diz que a coisa percebida é apreendida ‘em pessoa’ ou ‘na sua carne’ [...]. Há aí um gênero do ser, um universo com seu ‘sujeito’ e com seu ‘objeto’ sem iguais, a articulação de um no outro e a definição de uma vez por todas de um ‘irrelativo’ de todas as ‘relatividades’ da experiência sensível, que é ‘fundamento de direito’ para todas as construções do conhecimento.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 184.

23. “Nessa medida [na medida em que *a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe*], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 429.

grão concentrado que detém a exploração, esse ótimo que a termina refletem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela²⁴ – em suma, um ato inaugural que permite o conhecimento²⁵ do objeto.

De fato, “[...] *dans la perception, les choses nous sont présent, il n’y a point d’écran entre elles et nous, elles sont de la même race que nous*”²⁶.

E é assim, ao considerarmos essa contextura – essa *mesma raça*, essa “mesmidade” –, através da qual as coisas se evidenciam ao corpo e onde têm uma, como vimos²⁷, “existência singular” no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de *existência das coisas* e sobre as *condições* em que se dá *esse modo de existência* que nos podemos acercar dessas mesmas coisas. Elas existem, portanto, como representações²⁸, já que nelas próprias, como vimos, não existem²⁹.

Continuando na nossa linha de raciocínio: as coisas só existem no sujeito e só existem enquanto *representações*. Eventualmente, o sujeito representa-as porque quer dominá-las: “*Si la chose n’a pas en droit de secret pour moi, c’est qu’elle est de plain-pied avec moi, ou plutôt que par mon corps je suis de plain-pied avec elle. Il a pouvoir sur les choses, parce qu’il règne sur elles et en même temps s’ouvre à elles, parce qu’il est en quelque sorte branché sur elles, et capable d’enregistrer leur présence ou leur absence.*”³⁰ Especulando: o sujeito, por hipótese, pretendendo o domínio sobre as coisas³¹, pretende o poder que deseja para si³².

Porém, quando se dá conta dessa contingência³³ que lhe é imposta pela sua própria condição de humano, de *ser-no-mundo* – de só poder dominar mediante representações –, constitui as coisas. E se, de fato, as coisas aparecem ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele³⁴, então, é nesse sentido que elas são constituídas – são, digamos, *investidas de uma humanidade*, de uma *essência* que ele desconhece nessas mesmas coisas, mas que ele experimenta em si próprio enquanto *princípio superior* inscrito na sua própria natureza e que lhe permite passar um simples dado – uma constatação de uma ocorrência –, para um princípio superior e incondicional³⁵. É neste sentido que podemos, aqui, falar em representação. Digamos que, se quisermos uma definição, *as coisas são*, pelo menos, *representações investidas de humanidade*. Por quê?

Porque por detrás das coisas há sempre uma natureza subjetiva constituinte (“na unidade duma percepção”³⁶), e há sempre, como consequência, um sentido³⁷. “Ora, de onde vem esta unidade, isto é, o sentido que esta coisa é para mim? Duma consciência constituinte?”³⁸

Merleau-Ponty pode responder: “Quando eu compreendo uma coisa, por exemplo um quadro, não opero atualmente uma síntese, eu vou ao encontro dela com meus campos sensoriais, meu campo perceptivo e, finalmente, com uma *típica* de todo ser possível, uma montagem universal a respeito do

- 24.** MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 184.
- 25.** "Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem deste fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e contudo prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 184.
"Se não se percebeu isso [de que a percepção é uma comunhão, um acasalamento do nosso corpo com as coisas] mais cedo, foi porque os prejuízos do pensamento objetivo é reduzir todos os fenômenos que atestam a união do sujeito e do mundo, e substituí-los pela idéia clara do objeto como em si e do sujeito como pura consciência. Ele rompe, portanto, os elos que unem a coisa e o sujeito encarnado e, para compor nosso mundo, só deixa subsistir as qualidades sensíveis, por exclusão dos modos de aparição que descrevemos, e de preferência as qualidades visuais, porque elas têm uma aparência de autonomia, porque elas se ligam menos diretamente ao corpo e antes nos apresentam um objeto do que nos introduzem em uma atmosfera." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 429 e 430.
- 26.** DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique.* Paris : Presses Universitaires de France, 1953, p. 423.
- 27.** Ver nota 25.
- 28.** "O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 7 e 8.
- 29.** "Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]" MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 7.
- 30.** DUFRENNE, Mikel. *op. cit.*, p. 423.
- 31.** "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." BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.* Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 182.
- 32.** "O que é bom? – Tudo aquilo que desperta no homem o sentimento do poder, a vontade de poder, o próprio poder." NIETZSCHE, Frederico. *O Anticristo.* 9ª ed.. Lisboa: Guimarães Editores, 1997, p. 16.
- 33.** "Só percebemos um mundo se, antes de serem fatos constatados, esse mundo e essa percepção forem pensamentos nossos." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 500.
- 34.** "A percepção e o percebido têm necessariamente a mesma modalidade existencial, já que não se poderia separar da percepção a consciência que ela tem, ou, antes, que ela é, de atingir a coisa mesma. Não se pode tratar de manter a certeza da percepção recusando a certeza da coisa percebida. Se vejo um cinzeiro no sentido pleno da palavra ver, é preciso que ali exista um cinzeiro, e não posso reprimir essa afirmação, ver é ver algo. Ver o vermelho é ver o vermelho existindo em ato." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 500.
- 35.** Kant, por exemplo, defenderia que esse *princípio superior* inscrito na própria natureza do seu sentir do homem só seria possível pela experiência de Deus nele.
O sujeito tenta definir-se pela definição da realidade que constitui, ou seja, se o sujeito o que procura é a si próprio, e se nesta tentativa de definição constitui a realidade, então o que ele procura ao constituir a realidade é a si próprio. Procurará, portanto, a Verdade que quer encontrar em si, nas coisas.
Consequentemente, a realidade que constitui, não passa, de um *dílibi* artificialmente engendrado pelo sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. As coisas não contêm verdade. É o sujeito que – quando as representa –, incorpora nelas essa procura. Portanto, a questão não se coloca na transcendência das coisas como se *elas, por si próprias*, tivessem vontade, desejo ou *intenção* de existir; a questão coloca-se num outro sentido.
- 36.** HUSSERL, Edmund cit. por LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 65.
- 37.** "[...] o que faz a diferença entre a Gestalt do círculo e a significação do círculo é que a segunda é reconhecida por um entendimento que a engendra como lugar dos pontos equidistantes de um centro, a primeira por um sujeito familiar ao seu mundo e capaz de apreendê-la como uma modelação deste mundo, como fisionomia circular." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 575. Portanto, a própria noção de significação é secundária e exige ser fundamentada num contato mais originário com o mundo. Lyotard, depois de se debruçar justamente sobre esta passagem da *Fenomenologia da Percepção* deduz: "Por conseguinte, a *significação não constitui a referência psicológica última, é ela própria constituída.*" LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 65.
- 38.** LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 65.



mundo. No fundo do próprio sujeito, descobríamos, portanto, a presença do mundo, de forma que o sujeito não devia ser mais compreendido como atividade sintética, mas como *ek-stase*³⁹, e que toda operação ativa de significação ou de *Sinn-gebung* aparecia como derivada e secundária em relação àquela pregnância da significação nos signos que poderia definir o mundo.”⁴⁰

Portanto, as coisas são, pelo menos, representações investidas de humanidade, ou, digamos, evitando a tautologia: as coisas são representações.

E se, de fato, assim for: não só as coisas só existem através do sujeito; como também – ou como decorrência disso –, quaisquer que sejam as prospecções no sentido de conhecer as coisas devem ser dirigidas ao sujeito porque é ele quem proporciona essa existência.

Ora, é isto, é justamente isto que se dá entre o *visor* e o *visto*, entre *aquele-que-vê-e-desenha* e *aquilo-que-é-visto-e-desenhável*.

Ora, o desenho tantas vezes apresentado como uma *ferramenta*, como um *instrumento* ou como um *modo de pensar*, é, afinal, muito mais do que isso.

Ele é, sobretudo, e enquanto produto, a testemunha dessa relação compaginada entre o *visor* e o *visto*. Ele, como processo ou como produto, é uma espécie de enrolar do novelo, é uma espécie de gesto que a mão descreve sobre si própria quando dá sentido à meada densa, caótica e complexa: uma meada desorganizada, cheia de nós, de várias cores e com várias pontas ou sem pontas algumas; meada que, para nós, *aqui*, pode servir como metáfora daquilo a que chamamos habitualmente de *Real*. Ele, o desenho, está em gérmen na meada e, em simultâneo, no enrolar do novelo e, também, no próprio novelo; mas, para os que desenharam, para esses desasombrados, ele está nos gestos da mão que oscila entre *uma coisa* e *outra coisa*, seja sob a luz do Sol, seja sob a luz inquieta e tremeluzente da chama da vela.

39. Ver a este propósito: TRAN-DUC-THAO. *Marxisme et Phénoménologie*. s.l.: Rev. Intern., 2, 1946, p. 139 e ss. Ver também a excelente introdução de J. Derrida(trad.) in HUSSERL, Edmund. *L'origine de la géométrie*. Paris: P.U.F., 1962.

40. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção op. cit.*, p. 574 e 575.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, Tome Second : La Perception Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.

HUSSERL, Edmund. *L'origine de la géométrie*. (Trad. Derrida.). Paris: P.U.F., 1962.

LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

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

———. *Signos*. 1ª ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NIETZSCHE, Frederico. *O Anticristo*. 9ª ed.. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

TRAN-DUC-THAO. *Marxisme et Phénoménologie*. s.l.: Rev. Intern., 2, 1946.



**O DESENHO COMO A FORMA MAIS
PURA DE “INTENCIONALIDADE”
FENOMENOLÓGICA**

Conferência apresentada no *I Seminário Internacional de Genealogia e Fenomenologia da Arquitetura* (org. de Jorge Cruz Pinto e Pedro António Janeiro), na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 14-16 de abril de 2009. Conferência apresentada no dia 15 de abril de 2009.

O DESENHO COMO A FORMA MAIS PURA DE “INTENCIONALIDADE” FENOMENOLÓGICA

[Lisboa-Eu]

Possui-me aí como nosso:
Entre os rigores da Física
E as fúrias do vento
Numa cidade inventada
Sem desenho ou ruas,
Onde trepadeiras sem folhas
Lancem perfume
Do outro lado do mundo
Como anestésias,
E árvores todas elas de vidro colorido
Com raízes de prata que puxam
Sangue em vez de água.

Pedro António JANEIRO

Quando eu desenho, o produto do meu “desenhar” é uma imagem que fica em vez (ou: no lugar) da coisa-desenhada.

É mentira.

Por quê?

Porque a *imagem-desenhada* não fica em vez do *objeto-desenhado*: fica em vez da imagem que o sujeito constitui em sua presença¹.

Porque eu desenho o fenômeno, não a coisa.

Digamos: o desenho é a forma mais pura de “intencionalidade fenomenológica”. Por quê?

1. Consideremos duas situações diversas: primeira, um sujeito encontra-se na presença de determinado objeto; segunda, um sujeito não se encontra na presença de um objeto e é estimulado no sentido de se recordar dele. Na primeira situação, o sujeito sente o objeto e a imagem que constrói através do sentir fá-la coincidir com aquilo que sente, de tal forma que consegue *vê-lo* (: “Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo

objetivo e em que não me significa nada.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 23). Na segunda situação, o sujeito – não estando em presença do objeto –, fá-lo reaparecer por intermédio de uma imagem, e essa imagem reaparecida fica em vez de uma outra construída em presença do objeto (digamos que a imagem reaparecida é um signo da primeira).

Vejamos.

Aquilo-que-apreendemos-do-objeto, aquilo que afeta o sentir de um certo modo, e com o qual construímos uma sua representação, uma imagem, é de ordem fenomenal². É sempre sobre o fenômeno que construímos o conhecimento³, é sempre sobre aquilo-que-aparece-à-consciência⁴ que construímos o conhecimento. É isso que eu desenho quando desenho: desenho o fenômeno. O que é o “fenômeno”?

Fenômeno⁵ aparece, por exemplo, na obra de Kant, como *tudo* o que é objeto da experiência possível, e que se caracteriza por uma forma e uma matéria; entende, portanto, Kant, a representação como um ato da liberdade por parte do sujeito⁶ – o problema coloca-se-lhe segundo um ponto de vista moral⁷.

Por outro lado, Husserl e Merleau-Ponty, esclarecem-nos que o fenômeno é *objeto de intuição* ou de conhecimento imediato, ao mesmo tempo que manifestação da *essência*.

Contrariamente a Kant, que considerava o fenômeno como uma manifestação sensível, “o objeto indeterminado de uma intuição empírica”⁸ – “submetido às condições formais do espaço e do tempo”⁹ –, de uma *coisa em si* definitivamente inacessível, para a Fenomenologia são as próprias coisas que se nos revelam, e o sujeito, “fonte de sentido e de intencionalidade”¹⁰, entendido como aquele *para* (ou, *em*) quem essas coisas se revelam.

O projeto fenomenológico “possibilita a reconciliação do objetivismo e do subjetivismo, do saber abstrato e da vida concreta”¹¹, e consiste, assim, nesse esforço no sentido de deixar desvendar-se, a partir da intuição imediata, da experiência concreta, o mundo situado aquém da ciência¹², ou, por outras

2. “A capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afetados pelos objetos, denomina-se sensibilidade. Por intermédio da sensibilidade são-nos *dados* objetos e só ela nos fornece *intuições*; mas é o entendimento que pensa esses objetos e é dele que provêm os conceitos. Contudo, o pensamento tem sempre que se referir, finalmente, a intuições, quer diretamente (*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 objeto nos pode ser dado.” KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 4ª ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 61.

3. “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.” GUIRAUD, Pierre. *La Sémantique*. 7ª ed.. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 11 e 12.

4. “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 qualquer qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda a consciência é consciência de algo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 26.

5. “O efeito de um objeto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos

afetados, é a *sensação*. A intuição que se relaciona com o objeto, por meio da sensação, chama-se *empírica*. O objeto indeterminado de uma intuição empírica chama-se *fenômeno*." KANT, Immanuel. *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 afetado e a experiência de um estado de mim mesmo. [...] Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objetivo e em que não me significa nada. O que é admitir que deveríamos procurar a sensação aquém de qualquer conteúdo qualificado, já que o vermelho e o verde, para se distinguirem um do outro como duas cores, precisam estar distantes de mim, mesmo sem localização precisa, e deixam, portanto, de ser eu mesmo. A sensação pura será a experiência de um 'choque' indiferenciado, instantâneo e pontual. [...] Seja uma mancha branca sobre um fundo homogêneo. Todos os pontos da mancha têm em comum uma certa 'função' que faz deles uma 'figura'. A cor da figura é mais densa e como que mais resistente do que a do fundo; as bordas da mancha branca lhe 'pertencem' e não são solidárias ao fundo todavia contíguo; a mancha parece colocada sobre o fundo e não o interrompe. Cada parte anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está, portanto, carregada de um sentido." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 23 e 24.

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

7. Kant coloca a questão na *ação* e não no *objeto*: "Se o objeto (*Objekt*) é aceite como princípio determinante da nossa faculdade de desejar, deve anteceder-se a possibilidade física do mesmo pelo livre uso das nossas forças antes de julgar se é ou não um objeto (*Gegenstand*) da razão prática. Pelo contrário, se a lei pode considerar-se *a priori* como o princípio determinante da ação e esta, por conseguinte, como determinada pela razão pura prática, o juízo sobre alguma coisa é ou não um objeto (*Gegenstand*) da razão pura prática é totalmente independente da comparação com o nosso poder (*Vermogen*) físico, e a questão é somente de se nos é permitido *querer* uma ação que se dirige à existência de um objeto (*Objekt*), se este estivesse em nosso poder, por conseguinte, o que deve preceder é a *possibilidade moral* da ação; pois, aqui, não é o *objeto* (*Gegenstand*), mas a lei da vontade o seu princípio determinante." KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 71 e 72.

8. KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. op. cit., p. 61. "O efeito de um objeto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afetados, é a *sensação*. A intuição que se relaciona com

o objeto, por meio da sensação, chama-se *empírica*. O objeto indeterminado de uma intuição empírica chama-se *fenômeno*." KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. op. cit., p. 61

9. KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. op. cit., p. 135.

Segue ainda Kant dizendo: "Por intermédio do sentido externo (de uma propriedade do nosso espírito) temos a representação de objetos como exteriores a nós e situados todos no espaço. É neste que a sua configuração, grandeza e relação recíproca são determinadas ou determináveis. O sentido interno, mediante o qual o espírito se intui a si mesmo ou intui também o seu estado interno, não nos dá, em verdade, nenhuma intuição da própria alma como objeto; é todavia uma forma determinada, a única mediante a qual é possível a intuição do seu estado interno, de tal modo que tudo o que pertence às determinações internas é representado segundo relações do tempo. O tempo não pode ser intuído exteriormente, nem o espaço como se fora algo de interior." KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. op. cit., p. 63 e 64.

10. LYOTARD, Jean-François. op. cit., p. 36.

11. LYOTARD, Jean-François. op. cit., p. 39.

12. "Antes de qualquer ciência, a matéria que estamos tratando é-nos previamente dada numa crença passiva, e o *previamente dado universal passivo de qualquer atividade judicativa chama-se mundo, substrato absoluto, independente, no sentido forte de independência absoluta*." LYOTARD, Jean-François. op. cit., p. 41. Sobre este tema ver HUSSERL, Edmund. *Expérience et Jugement*. Paris : P.U.F., 1962, p. 26 e 157. Lyotard esclarece mais à frente: "Apoiando-se nos dados das pesquisas da Gestaltpsychologie, a fenomenologia denuncia esta *inversão de sentido*: pode-se compreender o mundo inteligível de Platão como o conjunto das construções a partir das quais a ciência explica o mundo sensível. Não se trata precisamente, para nós, de partir do construído: importa, ao contrário, compreender o imediato a partir do qual a ciência elabora o seu sistema. De qualquer modo, este sistema não deve ser realizado, não passa, como dizia Husserl, de um *vestido* do mundo perceptivo. Por consequência, aquilo que Kofka chama de meio do comportamento (*Umwelt*) constitui o universo efetivamente real, porque efetivamente vivido como real; prolongando o seu pensamento, Lewin mostra que é necessário liquidar toda a interpretação substancialista do meio geográfico, como do meio do comportamento. Só na medida em que estes dois *universos* são *realizados* se põe o problema da sua relação e particularmente da sua antecedência ou mesmo da sua causalidade. Se se admite, em compensação, que aqui só se trata de conceitos operatórios, o problema deixa de existir. O termo *realidade* não implica, então, de modo algum um envio para uma substância material. Seria preferível defini-lo por *preexistência*." LYOTARD, Jean-François. op. cit., pp. 58 e 59.

palavras, um mundo situado aquém do *objetivismo*¹³, que lançou o mundo ocidental na “formalização lógico-matemática” e na “matematização do conhecimento”¹⁴, defendendo que a visão da *essencialidade* das coisas, no fenômeno, é possível graças a um retorno à *originalidade* dessas mesmas coisas¹⁵. E, por aqui – quando chegamos à questão da *originalidade* (enquanto *genesis*) –, se entende porque se torna evidente que o desenho quer como *ato* e como quer como *produto* é uma atitude fenomenológica.

Mas qual originalidade? De que *origem* falamos? Suspendamos por algum tempo estas questões.

Somente sobre o fenômeno poderemos construir o conhecimento, e nunca sobre a *impressão vaga* de que as coisas são mais saturadas do que aquilo que nós somos capazes de ler delas. Elas são, aquilo que são para *mim, em-relação comigo*, enquanto entidades que se manifestam em mim num determinado momento e não, “contra a transcendência do em-si kantiano como produto duma filosofia do entendimento”¹⁶, para a qual a presença do objeto não é mais do que simples aparência duma realidade *escondida*¹⁷ (aliás, vêmo-lo, com Nietzsche)¹⁸. É isso em puro o desenho.

As coisas, deste ponto de vista, são só isso – existem para o sujeito enquanto *evidência*¹⁹. E é enquanto evidência²⁰ – ou modo originário – que as coisas podem ser experimentadas. Não existe, portanto, 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: um para sempre inacessível. Seria admitir uma natureza própria das coisas, uma, digamos, imanência do objeto à consciência²¹. Efetivamente, essa *transcendência, impressão vaga*, ou “solicitação vaga”, 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*. É essa intencionalidade própria que o desenho põe a nu: ao desenhador e àquilo-que-se-desenha.

O sujeito-desenhador representa a realidade em que se inscreve, ou melhor, o sujeito-desenhador inscreve, por meio de artifícios, essa realidade em si (nele), e quando o faz constitui-a, eventualmente, enquanto transcendente.

Portanto, a questão não se coloca na transcendência das coisas²² como se *elas, por si próprias*, tivessem vontade, desejo ou *intenção* de existir, afinal, “a

13. “[...] a preocupação objetivista nas ciências humanas esconde inevitavelmente ao sábio a natureza daquilo que estuda. [...] O objetivismo esconde uma captação puramente exterior do comportamento individual ou

coletivo é não só possível, mas desejável. Convém, acentua, desconfiar das interpretações espontâneas com que cercamos o comportamento observado.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 74-76.

14. "Ora, qual é a crise com que nos debatemos? É a crise derivada do objetivismo. Para falar com propriedade, não se trata da crise da teoria física, mas da crise que atinge o significado das ciências para a própria vida. O que caracteriza o espírito moderno é a formalização lógico-matemática (precisamente aquela que constituía a esperança das *Investigações Lógicas*) e a matematização do conhecimento natural: a *mathesis universalis* de Leibniz e a nova metodologia de Galileu. É nesta base que objetivismo se desenvolve: descobrindo o mundo como matemática aplicada, Galileu ocultou-o como obra da consciência (*Krisis II*, 9). Por isso, o formalismo objetivista é alienatório. Tal alienação iria transformar-se em mal-estar, a partir do momento em que a ciência objetiva se apoderou do subjetivo. Oferecia então construir o psíquico sobre o modelo do físico, ou a renúncia a estudar o psíquico com rigor. Descartes pronuncia a solução, ao introduzir o *motivo transcendental*: pelo *cogito* é-lhe facultada a verdade do mundo como fenômeno, como *cogitatum*, cessando então a alienação objetivista que conduz às aporias metafísicas da alma e de Deus – ou pelo menos teria cessado, se Descartes não se tivesse iludido a si próprio com o objetivismo de Galileu e não houvesse confundido o *cogito* transcendental e o Eu psicológico: a tese do *ego res cogitans* corta com todo o esforço transcendental. Daí a dupla herança cartesiana: o racionalismo metafísico, que elimina o *ego*; o empirismo cético, que arruína o saber. Somente o transcendentalismo, articulando todo o saber num *ego* transcendental, doador de sentido, vivendo numa vida pré-objetiva, pré-científica, num *mundo da vida* imediato para o qual a ciência exata não passa de revestimento, concederá ao objetivismo o verdadeiro fundamento e lhe retirará o poder alienatório. A filosofia transcendental possibilita a reconciliação do objetivismo e do subjetivismo, do saber abstrato e da vida concreta. O destino da humanidade europeia, que é também o de toda a humanidade, encontra-se, por isso, ligado às probabilidades de conversão da filosofia à fenomenologia. *Pela nossa actividade filosófica, somos os funcionários da humanidade.*" LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 38 e 39.

15. "Se encontro as coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efetivamente ali, pois dessa existência de fato, por hipótese, eu nada sei. Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contato efetivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de 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." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 494.

16. "O entendimento, falando em geral, é a faculdade dos conhecimentos. Estes consistem na relação determinada de representações dadas a um objeto. O

objeto, porém, é aquilo em cujo conceito está reunido o diverso de uma intuição dada. Mas toda a reunião das representações exige a unidade da consciência na respectiva síntese. Por consequência, a unidade de consciência é o que por si só constitui a relação das representações a um objeto, a sua validade objetiva, portanto, aquilo que as converte em conhecimentos, e sobre ela assenta, consequentemente, a própria possibilidade do entendimento." KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura. op. cit.*, p. 136.

17. LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 45.

18. "Sentimos prazer na compreensão imediata da forma; todas as formas nos falam, nenhuma nos é indiferente, nenhuma nos é inútil. No entanto, até a vida mais intensa da realidade que é o sonho nos deixa a impressão confusa de não ser mais do que uma *aparência*. [...] Todo o homem que for dotado de espírito filosófico há-de ter o pressentimento de que, atrás da realidade em que existimos e vivemos, se esconde outra muito diferente, e que, por consequência, a primeira não passa de uma aparição da segunda; [...]." NIETZSCHE, Frederico. *A Origem da Tragédia*. 11ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2002, p.40-41. [*Sublinhados nossos.*]

19. "A evidência é o modo originário da intencionalidade, isto é, o momento da consciência em que a *própria* coisa de que se fala se dá em carne e osso, em pessoa, à consciência, em que a intuição é *preenchida*." LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 40.

20. "Nós estamos na verdade, e a evidência é 'a experiência da verdade'." MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 14.

21. "Não há imanência do objeto à consciência se, correlativamente, se atribuir ao objeto um sentido racional, caso contrário, o objeto não seria um objeto para. O conceito ou sentido não é exterior ao ser; o ser é imediatamente conceito em si e o conceito é ser para si." LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 43.

22. Também "Por isso[por Hegel escrever no Prefácio à Fenomenologia (cit. na trad. Franc. De J. Hyppolite, pp. 31 e 32 por LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 42 e 43): 'O estar aí imediato do espírito, "a consciência", possui os dois momentos: o do saber e o da objetividade, que é o negativo relativamente ao saber. Quando o espírito se desdobra neste elemento da consciência e aí expõe os seus momentos, esta oposição acontece em cada momento particular e todos surgem, então, como figuras da consciência. A ciência deste caminho da "experiência" que faz a consciência;', não há resposta para a questão de saber se, em filosofia, se deve partir do objeto (realismo), ou se se deve partir do Eu (idealismo)." LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 43.

própria noção de fenomenologia arruma com a questão: a consciência é sempre *consciência de*²³, e não há objeto que não seja *objeto para*²⁴; por outras palavras, e reafirmando a nossa convicção, o objeto só existe *em relação*, e a consciência é aquilo *para quem existe essas relações* e que, como consequência, sem essa possibilidade de relação *não-é*²⁵. O desenho é sempre *desenho de*, e não há objeto que não seja *objeto para*.

A *intencionalidade*, onde pode radicar a abordagem fenomenológica (mais: que “se encontra no centro do pensamento fenomenológico”²⁶) – digamos, “uma inclusão do mundo *na* consciência”²⁷ –, é coisa própria do sujeito²⁸, é a atividade 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 objetivo²⁹, uma *doação de sentido*³⁰ (no *entrelaçamento com o mundo*³¹ através da *percepção*³²), e não uma *coisa pensante* como Descartes a definiu³³.

Sendo transcendência pura, a consciência(-desenhadora), 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 forma³⁴.

Mas, voltemos ao nosso raciocínio. Por um lado, porque as coisas não sentem, e porque *estão lá* diante do sujeito enquanto *evidências*, não são, portanto, *para si próprias*, e não estando, assim, *para si próprias*, elas na verdade não existem *para si*, existem somente para o sujeito – que é quem as pode *pen-*

23. “Toda a consciência é consciência de algo’, isso não é novo. Kant mostrou, na *Refutação do Idealismo*, que a percepção interior é impossível sem percepção exterior, que o mundo, enquanto conexão dos fenômenos, é antecipado na consciência de minha unidade, é o meio para mim de realizar-me como consciência [ou, por exemplo, quando afirma: “A unidade sintética da consciência é, pois, uma condição objetiva de todo o conhecimento, que me é necessária simplesmente para conhecer o objeto, mas também porque a ela tem de estar submetida toda a intuição, para se tornar objeto para mim, porque de outra maneira e sem esta síntese o diverso não se uniria numa consciência.” KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. op. cit., p. 135]. O que distingue a intencionalidade da relação kantiana a um objeto possível é a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento e em um ato expresso de identificação, é vivida como já feita ou já dada. O próprio Kant mostra, na *Crítica do Juízo*, que há uma unidade entre a imaginação e o entendimento, uma unidade entre os sujeitos *antes do objeto*, e que na experiência do belo, por exemplo, eu experimento um

acordo entre o sensível e o conceito. Aqui o sujeito não é mais o pensador universal de um sistema de objetos rigorosamente ligados, a potência que põe e submete o múltiplo à lei do entendimento, se é que ele deve poder formar um mundo – ele se descobre e se experimenta como uma natureza espontaneamente conforma a lei do entendimento.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. cit., p. 15.

24. LYOTARD, Jean-François. op. cit., p. 43. [Itálicos nossos.]

25. “Com rigor, o Eu puro não é nada, isolado dos seus correlatos. Por isso, o Eu psicológico (que é o mesmo que o Eu puro) se encontra e constantemente e por essência mergulhado no mundo, empenhado em situações. Atinge-se, então, uma nova localização do *psiquismo*, já que não é interioridade, mas intencionalidade, ou seja, relação do sujeito e da situação. Entende-se evidentemente que esta relação não une dois pólos rigorosamente isoláveis, mas, ao contrário, que tanto o Eu como a situação só são definíveis nesta e por esta relação.” LYOTARD, Jean-François. op. cit., p. 55.

26. LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 55.

27. LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 34.

Liotard esclarece: “[...] é possível falar de uma inclusão do mundo *na* consciência, dado que a consciência não é só o pólo Eu (noese), mas também o pólo isso (noema); mas convirá sempre precisar que tal inclusão não é *real* (o cachimbo está no quarto), mas intencional (o fenómeno cachimbo está na minha consciência).” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 34.

28. “A intencionalidade, enquanto propriedade fundamental da minha vida psíquica, designa uma peculiaridade que me pertence realmente a mim enquanto homem e também a cada homem quanto à sua interioridade puramente psíquica [...]” HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 41.

29. “Esta descrição [da relação *sujeito-objeto*] consiste em pôr em acção a *filosofia* imanente à consciência natural, e não em desposar passivamente o dado. Ora, é a própria intencionalidade que define esta *filosofia*. A análise intencional (daí deriva o seu nome) deve, então, esclarecer como é *constituído* o sentido de ser (Seinssin) do objeto; porque a intencionalidade é um objetivo, mas é igualmente uma doação de sentido. A análise intencional apodera-se do objeto constituído como sentido e revela essa *constituição*.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 34.

30. “A dupla proposição hegeliana: o ser é já sentido ou conceito, não há um originário que funde o conhecimento, permite delimitar com bastante clareza Husserl e Hegel, a partir da comum crítica do kantismo. Com respeito à primeira parte desta proposição, a fenomenologia husserliana está de acordo: o objeto é *constituído* pela sedimentação de significações, que não são as condições a priori de toda a experiência no sentido kantiano, dado que o entendimento, que estabelece estas condições como fundadoras da experiência em geral, se funda já ele próprio na experiência.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 44.

31. “A intencionalidade, tomada em sentido psicológico, exprime precisamente a insuficiência intrínseca do corte entre a interioridade [o Eu] e a exterioridade [o mundo]. Dizer que a consciência é consciência de alguma coisa, é dizer que não há noese sem noema, *cogito* sem *cogitatum*, mas também não há *amo* sem *amatum*, etc.; em resumo, encontro-me entrelaçado com o mundo.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 55. “Não foi, porém, por acaso que repetidamente me escapou a expressão *essência* ou *essencial*, o que se equipara a um conceito determinado *do a priori*, só elucidado pela fenomenologia. Claro é, sim, o seguinte: se expusermos e descrevermos como tipo um tipo cogitativo como percepção-percepcionado, retenção e retido, enunciação e enunciado, desejo e desejado, chega-se assim a resultados que persistem, ainda que abstraiamos do fato. Para o tipo, a individualidade do fato exemplar, a saber, da percepção da mesa que

agora momentaneamente conflui, é inteiramente irrelevante; e até o (aspecto) universal de que eu, este eu fático, tenha em geral entre minhas vivências efetivas semelhante tipo, é irrelevante, e a descrição não depende de uma comprovação dos fatos individuais e da sua existência.” HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. *op. cit.*, p. 37.

32. “A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 6.

33. “[...] 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 escrúpulo, 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, conclui 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.” DESCARTES, René. *Discurso do Método*. 3ª ed.. Lisboa: Guimarães Editores, 1997, p.36.

“O mundo que eu distinguia de mim enquanto soma de coisas ou de processos ligados por relações de causalidade, eu o redescubro ‘em mim’ enquanto horizonte permanente de todas as *minhas cogitationes* e como uma dimensão em relação à qual eu não deixo de me situar. O verdadeiro Cogito não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo. Ele reconhece, ao contrário, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me como ‘ser no mundo.’” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 9.

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

sar³⁵ – e assim, conseqüentemente, não passam de *representações provisórias, de imagens construídas, de entidades que possuem significado*, ou seja, só existem por que o sujeito as chamou à existência quando as constatou enquanto ocorrência formal cujo modelo é a interpretação de um fato desde um determinado ponto de vista. Por outro lado, foi, talvez, a consciência de que as coisas *estão lá*, uma certa consciência da *distância* (distância que é puramente extensão) que *separa* o sujeito das coisas, que pôde, aparentemente, argumentar um certo posicionamento objetivista na relação sujeito/objeto – posicionamento que defende a existência duma interioridade (Eu) e duma exterioridade (o mundo). Este posicionamento deve ser eliminado (do nosso ponto de vista, pelo menos) porque a intencionalidade (como o modo como a *consciência se relaciona com aquilo que visa*) *é um objetivo*, que sendo uma *doação de sentido*, relativiza (*no entrelaçamento com o mundo através da percepção*) essa *distância*, digamos assim, *física*, que pode ser traduzida pela medida; e, ao fazê-lo, traz ao *Eu o Mundo*, compaginando-os numa mesma imagem³⁶.

As coisas manifestam-se ao sujeito-que-desenha enquanto evidências; é o sujeito-que-desenha que as constitui enquanto coisas que, eventualmente, o transcendem.

Porém, a *evidência* é, desde logo e pelo menos, uma *certeza* – a de que o objeto *está lá*. De certa forma, ele manifesta-se-me enquanto *presença perante mim*. E se ele *está perante mim* é porque *eu*, desde o *meu* ponto de vista, o detecto.

Existe, de fato, uma distância física entre *mim* e *ele*: uma distância, digamos (aliás, como dissemos) “matemática e mensurável”, *entre o sujeito e o objeto*; mas, existe uma outra distância que dificilmente seria quantificável (talvez a metáfora do “precipício”³⁷, de Heidegger, seja aqui adequada) – é que, o objeto enquanto substância físico-química não *me* pertence, *ele* e *eu* não partilhámos da mesma *carne*. Todavia, existe algo que se partilha nesta relação: esse algo é a *nossa* mútua presença³⁸ – no *agora*³⁹ (que é *onde* o tempo *me* aparece como consequência dessa partilha, como vimos; que é *onde* o tempo nasce, porque a consciência do tempo que surge na relação constitutiva do sujeito sobre o objeto – através da qual o sujeito o representa e através do qual o sujeito pode ter consciência de si próprio – é, desde logo, uma síntese de identidade⁴⁰; e, é *onde* o objeto é um *fio condutor*). De certa forma, *somos contemporâneos* no momento da, pelo menos, detecção. Esse momento, essa consciência de que coincidimos *eu-aqui* e *ele-lá*, ou melhor, *ele-lá-no-eu-aqui*, a concreta certeza nisso, nesse “movimento”⁴¹ (em *que* a percepção *traz* o objeto até mim e suprime o “precipício”) que se experimenta nesta experiência atual⁴² (e que “pode definir-se como experiência vivida da verdade”⁴³).

A constatação de que o objeto se encontra a uma certa distância implica, eventualmente, que o sujeito desse objeto saiba que não o possui; que, de certa maneira, o objeto *está para* além dele. Este é um estado de coisas que

35. “O pensamento do ser é o ser que se pensa a si mesmo e, por consequência, o método que este pensamento emprega, a própria filosofia; não é constituído por um conjunto de categorias independentes do que pensa, do seu conteúdo.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 43.

36. Contra Santo Agostinho, evocando o regresso à verdade interior, Merleau-Ponty escreve: “*o mundo não é um objeto cuja lei de constituição tenho em meu poder, mas 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 há homem interior: o homem está no mundo, é no mundo que se conhece (Phénoménologie de la perception, p. V [na edição que usamos da Fenomenologia da Percepção, op. cit., p. 6]).* O mundo é, deste modo, negado como exterioridade e afirmado como ambiente, o Eu é negado como interioridade e afirmado com existente.”

37. “Sem dúvida, num primeiro momento, a caracterização da transcendência como estrutura fundamental da ‘subjetividade’ de pouco nos servirá para a exploração da constituição do estar-aí (*Dasein*). Pelo contrário, uma vez que agora nos está expressamente proibido introduzir um conceito de sujeito explícita ou implicitamente, a transcendência já não pode determinar-se como ‘relação sujeito-objeto’. Além disso, porém, o estar-aí transcendente (uma expressão já tautológica) não ultrapassa nem uma ‘barreira’ posta diante do sujeito e forçando-o primeiro a permanecer em si (imanência), nem um ‘precipício’, que o separa do objeto. Os objetos – entes objetivados – não são, porém, aquilo em direção ao qual tem lugar a ultrapassagem. O que é ultrapassado é justamente apenas o próprio ente e, decerto, todo o ente que pode ser e tornar-se desvelado para o estar-aí, por conseguinte, também e justamente o ente que, enquanto estar-aí, ‘ele próprio’ existe.” HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.35.

38. E por isso, “transcendência significa então: estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que se podem multiplicar continuamente até ao ilimitado. Mundo é então o termo para tudo o que é, a totalidade, como a unidade que determina o ‘tudo’ como uma reunião, e não mais além. Se no discurso sobre o ser-no-mundo se põe como base este conceito de mundo, então deve atribuir-se sem dúvida a ‘transcendência’ a todo o ente enquanto simplesmente presente. O que é simplesmente presente, isto é, o que ocorre entre outras coisas, ‘está no mundo!’ HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. *op. cit.*, p. 39.

39. “[...] é [...] a consciência que, a partir do seu agora, desdobra ou constitui o tempo. Poderia dizer-se que a consciência intencionaliza agora o *isso* de que é consciência, segundo o modo do já não [do passado], ou segundo o modo do ainda não [do futuro], ou então, segundo o modo da presença.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 89.

Também Merleau-Ponty tem este ponto de vista acerca do tempo. Ver a este propósito MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 555 e ss..

40. “Todo pensamento de algo é ao mesmo tempo consciência de si, na falta do que ele não poderia ter objeto. Na raiz de todas as nossas experiências e de todas as nossas reflexões encontramos então um ser que se reconhece a si mesmo imediatamente, porque ele é seu saber de si e de todas as coisas, e que conhece sua própria existência não por constatação e como um fato dado, ou por uma inferência a partir de uma ideia de si mesmo, mas por contato direto com essa ideia. A consciência de si é o próprio ser do espírito em exercício. É preciso que o ato pelo qual tenho consciência de algo seja ele mesmo apreendido no instante em que realiza, sem o que ele se romperia.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 496 e 497.

41. “Para responder corretamente à questão da verdade, ou seja, para descrever corretamente a experiência do verdadeiro, convém, então, insistir fortemente no devir genético do *ego*: a verdade não é um objeto, mas um movimento, e só existe se este movimento for efetivamente feito por mim.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 41.

42. “A verdade experimenta-se sempre e exclusivamente numa experiência atual.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 41.

43. “A verdade não pode, evidentemente, definir-se aqui pela adequação do pensamento e do seu objeto, pois semelhante definição implicaria que o filósofo que define contemple, por um lado, todo o pensamento e, por outro, todo o objeto na sua relação de exterioridade total. Ora, a fenomenologia ensinou-nos que tal exterioridade é impensável. Também não se pode definir a verdade apenas como um conjunto de condições *a priori*, pois este conjunto (o sujeito transcendental à maneira kantiana) não pode dizer Eu, não é radical, é apenas um momento objetivo da subjetividade. A verdade só pode definir-se como experiência vivida da verdade: a evidência. Este vivido não é, porém, um sentimento, pois é evidente que o sentimento não garante nada contra o erro.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 39 e 40.

não podemos negar. Afinal, eles, o sujeito e o objeto, não comungam da mesma *carne*, como dissemos. Há, por isso, que perspectivar esta relação de um outro ponto de vista.

É evidente que a relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto não pode ser colocada do ponto de vista da substância que lhes serve de suporte: por um lado, de suporte à existência do sujeito enquanto Eu (num *corpo*), e por outro, de suporte à presença do objeto enquanto coisa (numa *forma*). Mas, se todos concordamos, que apesar de não serem suportados pela mesma substância, existe uma relação entre o sujeito e as coisas que o rodeiam será porque essas coisas lhe chegam por outro veículo que não o da *substância*, digamos, *biológica*.

Seguindo com o nosso raciocínio: se o sujeito se apercebe do objeto é porque este se lhe manifesta. Mas, uma análise a essa manifestação, que atrás chamamos *evidência* (essa certeza de que o objeto está presente, portanto, *perante*) só pode acontecer se a fizermos *do* (e, *ao*) ponto de vista do sujeito, já que, o objeto, por si próprio, não se distingue do sujeito e é ignorante acerca de como se dá (n)esse aparecimento pelo qual podem ser desveladas as *suas* propriedades.

Voltemos um pouco atrás: o objeto está perante o sujeito e há uma distância física e/ou uma outra biológica que os separa. Porém, como veremos, essa *distância* é irrelevante na prospecção do *como se dá* a manifestação ou evidência. Nesta análise, a *distância* é, meramente, instrumental. Ainda assim, continuemos: a noção de que não somos suportados pela mesma substância, a noção de que *eu* “não sou” o objeto⁴⁴, nem o objeto *eu*, quer dizer, em suma, a noção de que estamos *separados* no espaço, implica reconhecer que, de fato e apesar de tudo, existe uma distância que não pode ser ignorada. É a partir da consciência dessa distância, determinada pelas nossas posições no espaço, que o sujeito pode ajuizar aquilo-que-se-manifesta. Ou, melhor e por outras palavras, é, simultaneamente, ao reconhecer essa distância que pode distinguir os *lugares*, os polos dessa relação: o lugar *de onde* vê e o lugar *da coisa vista*. Portanto, o sujeito reconhece: o *eu que está sempre aqui* e, é desde o *aqui*, o *objeto que lá pode estar* (o lugar onde a coisa se pode manifestar)⁴⁵. O *eu que está sempre aqui* é o corpo, “é o campo onde se localizam os meus poderes perceptivos”⁴⁶, é onde (ou, a partir do qual) as coisas se manifestam, é onde as coisas podem *haver*. No fundo, o corpo é o lugar absoluto onde “a aparência é realidade, [onde] o ser da consciência é manifestar-se”⁴⁷. Abreviadamente: o corpo “é o *vinculum* entre o eu e as coisas”⁴⁸.

À “intencionalidade” chama, só por isto, quem-desenha “desenho”.

Por quê?

Porque o desenho não é só algo desenhado, não é só um produto, uma imagem que substitui alguma coisa visível ou invisível, uma cidade a perder de vista ou encantada.

O desenho, que começa sempre antes do instante em que aquilo-que-produz-marcas marca uma superfície (e quando digo que começa “antes”, esse “antes” pode ser o segundo anterior ou a vida inteira), é sempre, em simultâneo, uma *abertura* e uma *entrega* ao mundo: ele é uma *abertura* porque ele aponta e diz “isto é aqui comigo enquanto eu digo está” e, em simultâneo, nesse “dizer” estou-eu(-entregue-ao-visto) na produção de uma imagem que me pode, pelo menos para mim, substituir para sempre (pelo menos enquanto eu viver). Ele também é uma *abertura* em sentido estrito, já que ele abre uma profundidade na superfície opaca. Ele é também uma verdadeira *entrega* porque quem-desenha oferece-o (o desenho que desenha) ao mundo como mais uma sua coisa, deixando-se nele através dela: testemunho da Vida.

44. E, portanto, deste ponto de vista não o possuo. “Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua.”

45. “As relações entre os movimentos do meu corpo e as ‘propriedades’ da coisa que eles revelam é aquela do ‘eu posso’ com as maravilhas que está em seu poder suscitar. No entanto, é realmente preciso que meu corpo por sua vez esteja entrosado com o mundo visível: ele deve poder justamente ao fato de possuir um lugar *de onde* vê. É, portanto, uma coisa, mas uma

coisa onde residir. Está, pode dizer-se, ao lado do sujeito, mas não é alheio à localidade das coisas: a relação entre ele e elas é a do aqui absoluto com o lá, da origem das distâncias com a distância.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. 1ª ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 183.

46. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 183.

47. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.*, p. 504.

48. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos. op. cit.*, p. 183.

Bibliografia

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. 3ª ed.. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

GUIRAUD, Pierre. *La Sémantique*. 7ª ed.. Paris : Presses Universitaires de France, 1972.

HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.

HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992.

———. *Expérience et Jugement*. Paris: P.U.F., 1962.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70, 1999.


———. *Crítica da Razão Pura*. 4ª ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

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

———. *Signos*. 1ª ed.. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NIETZSCHE, Frederico. *A Origem da Tragédia*. 11ª ed.. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.



**A COR DAS “COISAS”:
Representação, Arte e
Arquitetura**

Texto publicado no livro: *ArtiTextos*, n. 9, Lisboa, CEFA – Centro Editorial da Faculdade de Arquitetura, U.T.L., Lisboa, Depósito Legal n.º: 237474/06, ISBN: 978-972-9346-20-0, (com a Prof. Doutora Maria Dulce Loução, FA/UTL), maio de 2010, p. 185-190.

A COR DAS "COISAS": Representação, Arte e Arquitetura

Mais do que uma espécie de *coincidência*, a cor é sobretudo uma *membrana*: se por um lado, podemos dizer que ela é uma espécie de "coincidência" porque, de fato, nós – os humanos – só a vemos porque temos olhos adaptados para essa, digamos, leitura, e porque sobrepostamente a isto (como adaptação fisiológica, talvez) ela, enquanto fenômeno físico, existe somente sob a presença da luz; por outro lado, ela é, efetivamente, uma "membrana" porque é aquilo que "reveste" as coisas que vemos (aliás, ela é, daquilo-que-dizemos-que-vemos, uma característica da sua aparência, a sua pele, a sua película, algo que envolve uma ocorrência formal).

Os objetos visíveis, portanto, se são alguma coisa para nós – que somos dotados de uma visão-*a-cores* – é porque o são, para nós, naquilo que a sua pele nos oferece enquanto manifestações ou, noutros termos, "fenômenos". Quer dizer: a pressuposta essência desses objetos, a "sua inteireza" como a dizia os gregos, a existir, encontra-se dessa membrana-de-cor *para dentro de si-próprios*. Por este motivo, por por-dentro todos os objetos visíveis serem negros, ausentes de luz, portanto, e por fora manifestarem-se nos modelados por ela, se pode defender a ideia de que aquilo-que-o-objeto-é-para-nós é só mesmo aquilo-que-nós-sintimos-dele.

Uma melancia só é encarnada quando a lâmina a fende e a revela ao mundo da luz.

A cor só se reconhece porque já é previamente re-conhecida, isto é, o processo de reconhecimento transcende a visão do fenômeno porque decorre do conhecimento, que é coisa mental.

A cor pode ser "circunstância", mas, porque envolve experiência de coisas vividas e/ou imaginadas, tem sempre associada a Imagem¹. E é a partir da Imagem que a cor adquire reconhecimento. É da memória da impressão causada pela cor que o mecanismo do reconhecimento se processa. Associa-se uma cor a algo que a referência e diferencia de todas as outras. Este mecanismo só é preceptivo porque envolve a visão; que, não é, senão o início do processo.

Só vejo na medida do que sei².

1. "Numa palavra, [o objeto] não existe *de fato*, existe em imagem." SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, s.d., p. 8 e 9.

2. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 279 e 280.

Abandonemos o tema da *essência*, que desde os gregos vem contaminando o pensamento ocidental com uma espécie de tentativa de alcançar uma verdade que objetos não contêm – nem, na verdade, algum dia contiveram.

Se dizemos que estamos vendo um objeto é porque os nossos olhos estão aptos para essa acrobacia sob determinados aspectos de luminosidade. Isto sim sabêmo-lo. Afinal, a realidade é densa e complexa, e nós – humanos – não temos um acesso direto a ela. Tudo o do mundo aparece-nos em imagem. Tudo é representação.

Mas, isto que acabamos de dizer, é evidente e temo-lo por certo. Todos concordamos?

Como certo é: que o objeto tem uma existência não *em-si*, mas *em-mim*, já que ele vigora para *mim* em função de como a minha consciência se relaciona com ele, e que, então, perceber o objeto será constituí-lo ou, por outras palavras, visá-lo enquanto existente real fazendo-o entrar no mundo do sentido), teremos que denominar o ato como a consciência, *através*³ da percepção, se relaciona com o (seu) objeto, por *representação*⁴. Porque a representação é a única relação possível entre o sujeito e o objeto. Assim se passa com a cor e com a sua percepção. É que a experiência da cor não se esgota nas explicações que as teorias da percepção nos fornecem, não é só explicável pela Medicina, nem, tampouco, pela Fisiologia. Por quê?

Porque a cor-em-mim é outra.

Continuemos, não querendo ser abusivos:

Então: o *real* chega ao sujeito e/ou ao conjunto de sujeitos que compõem uma determinada sociedade humana por representações. E, com relação à questão de se é ou não é, em termos axiológicos, a realidade (colorida) uma entidade codificada: se podemos unicamente falar de uma *realidade representacional*, não esquecendo que o sujeito, de natureza gregária, vive mergulhado numa “solução” cultural e se, sabemos-lo, é a cultura quem lhe designa um conjunto de normas, ou regras, coletivas, convencionais e atribui valor às coisas, então, provisoriamente, responderemos que sim. A realidade é uma entidade codificada. A cor também.

Porém, há que tentar explicar *porquê* e *como*.

Pois se o acesso que temos à realidade é realizado por intermédio de representações – e, neste sentido, a realidade é *representacional*, e admitimos que sim; se a natureza gregária do sujeito lhe impõe a necessidade de comunicar, até por uma questão de organização social; então, para que possa existir comunicação é fundamental que os *discursos* proferidos, entre sujeitos, possam entrar num processo de atribuição de sentido (de significação) unicamente possível quando fundados em parâmetros, ou regras, em suma, em códigos comuns.

O código, digamos assim, institui a forma correta na atribuição de sentido. A cor não é alheia a este processo.

A realidade é o conjunto das *coisas* (aparentemente) *exteriores* ao sujeito, é o conjunto dos objetos desprovidos de *si*, 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 atualizações.

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 objeto. Tudo o que não for provido de significado não existe. Neste sentido, o objeto não existe enquanto *realidade empírica*⁵. A cor também não.

Falar de atribuição de significado, é falar de código que possa instituir essa atribuição de significado, e a sua conseqüente 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 significar⁶.

É desta codificação que a cor vive. A cor é representativa, por outras palavras, *simbólica*. E porque vivemos ao lado uns dos outros (quer dizer: em sociedade) precisamos defini-la, nomeá-la para que a partilhemos, para que ele faça parte do nosso léxico.

É também neste aspecto que a cor pode ser entendida no mais vasto território da representação; mais até dentro de uma representação figurativa.

Que queremos dizer com isto?

É que para definir a cor e/ou as várias cores, recorreremos a todo o momento às coisas do mundo, aos objetos que povoam ao nosso lado o mundo, às figuras que a possuem, que a têm por membrana, ou que conhecemos comumente como a tendo. Ela, a cor, começa por ser representativa por isso. Porque ela, enquanto fenômeno evoca outros objetos conhecidos: amarelo-limão, azul-céu, azul-marinho, verde-esmeralda, turquesa, cinza, laranja, rosa, salmão, cerise, verde-água, branco-pérola, branco-chá, cobalto, celeste,

3. SANTA-RITA, Isabel de. *Arquitetura, uma Convergência de Compromissos*. Tese (Doutorado) - FA, UTL, 1990, p. 66.

4. KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 32.

5. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *Tratado del Signo Visual, para una retórica de la imagen*. Madri:Ediciones Cátedra, 1993, p. 115 e 116. (Trad. por Manuel Talens Carmona.)

6. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 40 e 41.

alfazema, lazúli, azeviche, âmbar, rubi, ágata, malaquite, encarnado-sangue-de-boi.

Distantes do matiz, do valor, da saturação... Distante da íris, da retina, da pupila, da córnea, da esclera, do nervo óptico... É assim que vivemos as cores. Como representativas. Apropriadamente nossas: do nosso mundo. O mundo das formas conhecidas.

Assim sendo: quem é Picabia? Miró? Velasquez? Picasso? Ou, Goya para nós?

E no que diz respeito ao espaço? Para nós, que somos arquitetos, como se nos revela essa representatividade da cor? Como vivemos, ou imaginamos, isso da cor? Como a projetamos?

Parece inevitável que, quando se fala de cor, se sinta a necessidade de defini-la – vimo-lo. E aí reside o primeiro problema, que é decidir sob que aspecto se deverá definir *cor*; para só depois decidir se a cor, sob qualquer dos aspectos possíveis é, ou não, elemento essencial na estruturação do espaço. É-o!

E sob que qualidade? E como?

Será na qualidade de atributo da forma? (Encarando-se “forma” como elemento primordial na configuração do espaço-habitável?) Ou será enquanto consequência inevitável da matéria de que é explicitado o ideário que origina a obra? Ou será enquanto irrealidade só viabilizada pela mente?

Sob estes três pontos de vista, a cor tem pesos diversos.

Assim, veja-se:

Se a cor for um atributo da forma (em função da eleição do seu grau de importância), assim o estudo dos mecanismos perceptivos fornecerão pistas quanto à capacidade construtiva da cor em relação a, pelo menos, algumas características da forma; está-se a falar, então, da *cor subtrativa*.

Porém, se a cor for assumida como consequência da matéria, é, por inerência desta, que a cor se torna componente da espacialidade.

Mas, e se a cor for mais que o *material* e mais que o *revestimento* ou a *membrana da forma*?

E se a cor, que só existe porque a vemos, não ocupar um lugar inalterável no processo perceptivo do espaço?

Para entender a razão destas questões vale a pena decidir onde termina o processo criativo, ou melhor, até onde tem sentido o papel da idealização. A criação da ideia é uma simples representação?

Provirão as ideias do resultado da experiência, como em Descartes, que as denomina de adventícias, ou como as refere Kant, têm origem no espírito humano e são inatas (“apriorísticas”), sendo, portanto, universais?

A ideia é qualquer representação do espírito, qualquer sensação que nele se origina e que se diz percepção quando se refere ao que é presente, e é sempre conhecimento, seja corporizada em imagem, concepção, lembrança ou “sentir”.

Como tudo o que é corpóreo é colorido, a cor é inevitável enquanto componente do ato de comunicação, e é-o também no ato da criação pois a memória, que é sensitiva e modelada, é inevitavelmente colorida.

Sendo a cultura a maior influência não genética da percepção, a percepção é menos determinada por estímulos sensoriais que por fatores cognitivos; não existindo constância perceptiva, portanto, porque é com o corpo-inteiro, e no momento e aqui (*Dasein*, como o diz Heidegger), que o homem se relaciona com o espaço.

O espaço é um julgamento. Entendido no contexto de transação, os estímulos externos são transformados em instruções, são avaliados, interpretados pela experiência passada, as intenções imediatas e a antecipação do futuro. Na verdade, o *por-vir* de Husserl, Merleau-Ponty ou Sartre.

A percepção cromática completa-se, não no olho, mas na mente. Quase arriscaríamos a dizer que a percepção da cor, porque é sempre fruto de um contexto, é um evento da mente. É subjetiva, é individual, é metafórica, mas não é especulativa.

Se uma cor não tem nome é porque não se criou a necessidade de a nomear, de diferenciar de todos os outros milhares de cores que o olho normal é capaz de ver. É porque não se lhe conferiu uma identidade (*id=mesmo*), um caráter, uma personalidade, não se lhe criou um significado, não se espera dela um efeito.

Nunca a cor foi, é, ou será inócua.

Não há cores erradas. Há, por vezes, combinações incompreensíveis porque destituídas de sentido (comum?).

Projetar com cor significa a criação de uma Imagem que representa um desejo de ser, uma certa ordem das coisas, a partir da evocação do valor cultural da cor. É este valor que permite distinguir qual a “boa cor”.

A Imagem submete-se à composição, isto é, à cultura, que a torna verossímil. Há cores “interditas” a determinadas imagens porque são incompreensíveis do ponto de vista do contexto (quer dizer: daquilo que é esperado ou suposto). Neste sentido, a cor é Política, porque é sempre manifesto, ruptura.

Portanto, a experiência da cor está muito para além da realidade física da impressão cromática, do suporte e da visão; ela revela sempre a consagração de uma ordem das coisas, um certo “estado de coisas”⁷, uma certa visão do mundo, uma afirmação, uma *lógica*⁸, um com-sentimento, uma afirmação, um SIM.

Nunca se pode falar de como uma cor *realmente-é*, porque é sempre determinada pelo seu contexto. Um fundo branco não é, de modo algum, um fundo neutro. É branco!

A cor não intervém somente por si mesma, mas também, e antes de tudo, pelo modo como é empregue e onde, isto é, em função da sua localização, do seu *topos*. A *forma das cores* é, assim, determinante, pois as formas por si só possuem uma significação própria.

Dar sentido a uma cor, significar uma cor, destinar-lhe um papel numa narrativa, torná-la significativa, portanto, envolve uma metodologia de reconhecimento do que está implícito às diversas combinações cromáticas com vista ao reconhecimento da sua *essência* (agora sim... “essência”!), do seu valor simbólico, de nós-entre-ela-conosco.

Assim, a cor de um contexto é mais do que um mero fenômeno físico afetado na sua variedade pela luz, poluição, umidade, superfície. É, para além de tudo, um estado de espírito, uma experiência coletiva. Mas “ESPÍRITO”, infelizmente, não tem um estatuto científico, a não ser em Teologia que, entre outras coisas, é o estudo de Deus (?); por isso, em arte e em arquitetura, no que diga respeito à cor, ou a outras coisas, “[...] tem[os] que se ficar em silêncio”, porque o “espírito” não existe.

?

Bibliografia

EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*. Madri: Ediciones Cátedra, 1993. (Trad. por Manuel Talens Carmona.)

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 32.

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


SANTA-RITA, Isabel de. *Arquitetura, uma Convergência de Compromissos*. Tese (Doutorado) - FA, UTL, 1990.

SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, s.d..

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. ed.. Lisboa : Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

7. “Os objetos contêm a possibilidade de todas as situações. A possibilidade da sua ocorrência em estados de coisas é a forma do objeto. O objeto é simples.” WITTGENSTEIN, Ludwig. *op. cit.*, p. 32.

8. “A imagem apresenta a situação no espaço lógico, a existência e a não-existência de estados de coisas. A imagem é um modelo da realidade.” WITTGENSTEIN, Ludwig. *op. cit.*, p. 35.



**IMAGENS INÉDITAS:
Proximidades e/ou Afastamentos
da Representação Gráfica a um
Habitar Real**

Conferência apresentada no *XIII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, na Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, 27-29 de maio de 2010.

IMAGENS INÉDITAS: Proximidades e/ou Afastamentos da Representação Gráfica a um Habitar Real

A imagem (mais especificamente: a que simula o objeto arquitetônico), faz com que nos ficcionemos a *habitar*, de um certo modo, o espaço que ela simula *para-lá* da superfície *realmente* opaca – ela, a imagem, faz com que nós, de súbito, nos sintamos *lá*: *lá* com Cecilia Gallerani, *lá* com Gertrude Stein, *lá* com Rafael na *Escola de Atenas*, *lá* no Alcázar de Madri com Maria Margarida de Áustria e Velasquez, *lá* com Marat já morto, mas, também, *lá* com F. L. Wright no desenho da casa do Sr. Coonley, *lá* com Dido esperando às portas de Cartago Enéias no telão de G. Galli-Bibiena, *lá* com Serlio num desenho de Fontainebleu.

Este *habitar (lá) em imagem*, é óbvio, é diverso do *habitar (aqui) no signo arquitetônico* que essa imagem simula.

Este *habitar em imagem* é uma projeção subjetiva ficcionada, é uma existência abstrata num *espaço*, que, por ser deliberadamente virtual, obriga a que um-corpo-só-visual se imagine *lá* – “*lá*”, quer dizer: distante de *si* mas nessa virtualidade, distante de um *si-completo*, um *si-só-visual*, *não-total*. É, no entanto, essa *imaginação no lá*, é essa entrada consentida do espectador da imagem *na ficção*, que – como que fazendo parte dela –, curiosamente, lhe permite entender a narrativa, descobrindo nela um determinado sentido. Assim se passa, também, na pintura ou na fotografia.

A imagem é impressiva, e é-o tão mais quanto mais se aproximar da lógica instituída que impõe um certo modo *correto* ou *certo* de se verem as coisas.

A conceptualização do objeto arquitetônico está dependente deste caráter impressivo da imagem, e de quão hábil é o arquiteto que, para prevê-lo, a usa – a imagem facilita-lhe o manuseio duma realidade mais complexa do que aquela que ela própria, enquanto esquema ou modelo, lhe mostra; facilita-lhe a imaginação quando torna presente aquilo que se idealiza como projeção num tempo para além da momentaneidade do presente em que a construção da imagem acontece¹.

1. “Arquitetura é o todo previamente imaginado no espaço, planeado e depois construído em conformidade com essa concepção, por meio da qual se previram e definiram a solução prática e a expressão da harmonia a

materializar.” MONTEIRO, Pardal. “Arquitetos e Engenheiros perante o problema da Arquitetura”. In: *Arquitetura*. Lisboa, Maio 1950.

Contudo, é este mesmo caráter impressivo da imagem que, quando aplicado à conceptualização do objeto arquitetônico, pode, eventualmente, *abolir* ou fazer *volatizar* o objeto que, concretamente, se quer ver construído, e que, depois, há-de vir a ser habitado – “em proveito da neo-realidade do modelo”². Do modelo, da representação simplificada da realidade física, do “neo-real”, para a construção, para a realidade física, para o “real”, transladam-se significados.

Esclareçamo-nos.

O caráter impressivo da imagem, quando aplicado à conceptualização do objeto arquitetônico, pode, eventualmente, fazer com que, ao edificar-se o objeto concreto “em conformidade” com o *neo-real* (ou, por outras palavras, ao edificar-se o *objeto arquitetônico* “em conformidade” com uma sua *simulação*), se estejam a edificar e a oferecer ao uso, afinal, *formas ambíguas* que de arquitetura, tal como eram em imagem, têm só a sua zona visível, a sua zona tangível. Mas, por quê *formas ambíguas*?

Ambíguas, quer dizer: por um lado, não completamente descodificáveis pela experiência-total que o corpo delas pode fazer ao habitá-las (já que elas, de arquitetura, conservam somente a *visibilidade*); e, por outro lado, *ambíguas*, porque, não sendo completamente descodificáveis pelo corpo, aquilo que era somente sedução para o olhar transfere-se para o objeto arquitetônico³ que se oferece ao corpo-total, ao corpo-inteiro, potenciando o caráter *encenador* da sua imagem. Em suma, *ambiguamente*, os *significados da imagem* passam a ser lidos como os *significados do objeto arquitetônico* no objeto arquitetônico.

As artes plásticas, onde por inerência encontramos a imagem, são, por assim dizer, só *conotação*⁴. Elas produzem formas que são desprovidas de *uso*, que são desprovidas de *denotações funcionais*, enquanto obras de arte⁵. Porém, a arquitetura – muito embora uma manifestação artística, estamos certos –, é diversa destas artes: ela não é só *função simbólica*, a arquitetura é, em simultâneo, *função denotativa*⁶ – entendida como *uso estrito de possibilidades funcionais*. E, merece ser dito, não é a estética o principal motivo pelo qual podemos encontrar a arquitetura entre as artes.

A *leitura*⁷ do signo arquitetônico, se é que podemos por as coisas nestes termos, comporta, por um lado, conotações simbólicas e funcionais. A arquitetura, não sendo exclusivamente uso, denotação⁸ funcional – o que, aliás, seria impossível considerar (uma vez que sempre que há forma há conotação) –, não deverá, pelo contrário, assumir-se tão somente enquanto conotação simbólica (para onde, quase sempre, as imagens que a simulam, antecipam, ou pré-figuram, acabam por resvalar)⁹.

O arquiteto, ao definir “objetos técnicos autônomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infraestruturas, libertos da relação contextual”¹⁰,

ao servir-se da imagem, arrisca-se a que esses objetos não entrem num processo de significação onde o sujeito possa neles projetar o seu *conceito* possível *de habitar*¹¹ – ou, porque esses objetos pretendem promover novas funções; ou, porque esses objetos promovem novas formas de cumprir funções pressupondo outras ritualidades diferentes daquelas que a cultura do sujeito-usuário prevê¹². Quando as qualidades sensíveis das formas são

2. BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 133.

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

4. Nem, na nossa perspectiva, terão que fazê-lo. Esta consideração remete-nos, de imediato, para as questões relacionadas com a “função” da arte de um modo geral, e das artes-plásticas de um modo particular. 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”.

5. Adolf Loos distingue deste modo a arquitetura da arte: “*La casa debe agradar 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, amontonado en forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: aquí hay alguien enterrado. Esto es arquitectura.*” LOOS, Adolf. *Architektur*, 1910, em *Ins Leere gesprochen, Trotzdem*. Versão castelhana: *Arquitectura*, em *La Arquitectura del Siglo XX*, Textos, Alberto Corazón, Ed., 1974, Madri.

6. Como perpassa na *Estrutura Ausente* de Umberto Eco. (*A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1977).

7. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. op. cit., p. 202 e 203.

8. “*El aspecto denotativo será para nosotros reducible a la función del hábitat: alojar seres, protegerlos contra las molestias naturales, materiales o humanas, hacer ciertos gestos cotidianos de la vida con los utensilios apropiados.*” EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle. *La Percepción del Hábitat*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974, p. 15.

9. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. op. cit., p. 202.

10. “Contaminada pela lógica das redes, a arquitetura muda de estatuto e de vocação: as construções individuais tendem cada vez mais a ser concebidas enquanto objetos técnicos autônomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infraestruturas, libertos da relação contextual que caracterizava as obras de arquitetura tradicional. O arquiteto perde o seu papel de intercessor e a maravilhosa invocação que lhe endereçava Eupalino [‘Oh, meu corpo...tomai conta da minha obra...’] (VALÉRY, Paul. *Eupalinos*. Paris: Gallimard, 1923, citado a partir da coleção *Poésie*, 1945, p. 37-39. Estas duas páginas de Valéry estão entre as mais belas e profundas que foram escritas sobre a arquitetura. Elas retomam no gênero poético as análises de Husserl sobre a ‘espacialidade da natureza’ (cf. HUSSERL, Edmund. *La terre ne se meut pas*. Paris: Minuit, 1989), ressoa antes de mais no vazio. O engenheiro tende a substituir-se ao arquiteto para conceber e construir objetos na tridimensionalidade, colocando em ação todos os recursos da assistência eletrônica e da virtualização.” CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 215.

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

12. “Assim como toda a obra de arte se afigura nova e informativa porque apresenta articulações de elementos que correspondem a um idoleto seu e não a códigos precedentes, mas comunica esse novo código [p.e. “Constable havia, portanto, inventado um novo modo de pôr em código a nossa percepção da luz e de transcrevê-la na tela. (Eco, 1968, p. 117)”. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. op. cit., p. 180], implícito nela mesma, configurando-o com base nos códigos precedentes, evocados e negados, assim também um objeto que pretenda promover uma nova função poderá conter em si mesmo, na sua forma, as indicações para descodificar 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.” ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. op. cit., p. 201.

selecionadas e articuladas entre elas em relações absolutamente “*inéditas*”, nesta seleção, articulação e relação, raramente conseguimos, como seus usuários, projetar o *conceito de habitar*. De um modo sintético: sempre que a arquitetura não se “apoie em elementos de códigos precedentes, isto é, deformando progressivamente funções já conhecidas e formas convencionalmente referíveis a funções já conhecidas”¹³, a sua descodificação, como é óbvio, não permitirá a atribuição de sentido conforme o programa assumido pelo arquiteto. Continuemos, completando o nosso ponto de vista.

Mas, não só por isso; no que diz respeito à imagem, o problema não pode ser colocado nem só nas *novas formas*, nem só nas *novas funções*, nem só em *ambas*, nem só na *codificação*, ou nem só por tudo o que acabamos de expor no parágrafo anterior; mas, sobretudo, por isto: sempre que, na tridimensionalidade, o arquiteto fizer aparecer objetos para onde foram transladados os significados da imagem (que os pensaram e anteciparam) e, portanto, nesses objetos, se viram, eventualmente, subvertidos os *significados da arquitetura* pelos *significados da imagem* (que a antecipou), então, nesse caso, o usuário, ao tentar desenvolver uma relação de *encasamento* com o objeto “*arquitetônico*”, conseguiu-lo-á, talvez, somente através de um esforço de imaginação.

Provavelmente, não fomos nem claros, nem assertivos: o que queremos dizer, efetivamente, é que, sendo a arquitetura, como temos vindo a defender, uma *relação entre o homem e o objeto arquitetônico*, o que sucede, então (quando o objeto, nessa *relação*, é exclusivamente pensado e edificado *através e em função* da imagem, “*imagem*” que de “*arquitetônico*” apresenta apenas a sua zona visível), é que essa *relação homem/objeto arquitetônico* não se realiza completamente, aproximando-se mais de uma *experiência estética* do que propriamente, de uma *experiência arquitetônica*¹⁴. Neste caso, no caso em que o objeto arquitetônico é exclusivamente pensado e edificado *através e em função* da imagem, quase que nos atrevíamos a dizer, que: a *relação* possível entre *homem/objeto arquitetônico* se aproxima perigosamente da relação homem/imagem (como espetáculo) o *Habitar?*, *sim!*, mas *habitar em imagem o objeto arquitetônico* como um cenário, à maneira do teatro – *habitar*, portanto, numa espécie de projeção subjetiva ficcionada: uma existência abstrata num *espaço*, que por ter sido, talvez, involuntariamente virtualizado pela imagem, obriga a que um-corpo-só-visual se imagine *lá* – “*lá*”, quer dizer: distante de *si* mas nessa virtualidade, distante de um *si-completo*, um *si-só-visual*, *não-total*; distante, em suma e à falta de melhor termo, do “*corpo de dentro*”¹⁵.

Sempre que isto acontece, sempre que a arquitetura propõe objetos onde o sujeito não se consegue projetar – onde lhe é vedada a possibilidade de *participar*¹⁶ –, por não conseguir nele *encasar-se*, isto é, cumprir o ato total de habitação, o seu arquiteto “rompe[u] com a finalidade prática e utilitária da arquitetura”¹⁷. O tipo de experiência que é dada realizar ao utente nestas condições, desenvolve-se fatalmente no território onde as artes plásticas

(contemporâneas) operam, caracterizadas como vimos pelas palavras de Choay¹⁸. O que sucede na maioria dos casos é que o sujeito, espantosamente – projetando-se nesse espaço (antecipado por imagens – construídas segundo um *jogo gráfico ou mesmo plástico*) na tentativa de personalizá-lo, territorializá-lo¹⁹, apropriá-lo²⁰ –, tenta distorcer, como se fosse *distorcível*, o seu conceito de “espaço existencial”²¹ para que consiga adaptar-se a essa proposta arquitetônica.²²

Ao distorcer o conceito, ficciona-se a habitar, “num misto flutuante de sentido e de sensível”²³. O sujeito, demitindo-se, de certa forma, do corpo, “extravai-

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

14. Mas, a pergunta põe-se: a *experiência arquitetônica* não é uma *experiência estética*? É claro que é, é até bem mais do que isso.

15. “Se o corpo e a consciência se trocam um pelo outro, se o corpo, na esteira do inconsciente, fala, é preciso amá-lo e escutá-lo, é preciso que ele se expresse, que comunique, e daí emana a vontade de redescobrir o *corpo de dentro*, a busca forçada da idiosincrasia, ou seja, o próprio narcisismo, esse agente da psicologização do corpo, esse instrumento de conquista da subjetividade do corpo através de todas as técnicas contemporâneas de expressão, concentração e relaxação.” LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1988, p. 59. [Sublinhados nossos.]

16. “*Puede existir la necesidad de un ajuste menos estrecho que posibilite la adaptación y que permita la ambigüedad al dar muchos significados y que consiga, por lo tanto, la complejidad. Puede existir la necesidad de relajar el alto grado de control del entorno que tiene el diseñador y de permitir al consumidor que sea un participante en el proceso del diseño. [...] Un ajuste poco estrecho y la primacia de los factores socioculturales son posibles por la baja capacidad crítica física de la mayoría de la arquitectura.*” RAPOPORT, Amos. *Hechos y Modelos*. In: SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignacio de. *Metodología del Diseño Arquitectónico*. AAVV, 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971, p. 310 e 311.

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

18. E também de Eco, quando diz: “Caso contrário caso o objeto não se apoie em elementos de códigos precedentes (“libertos da relação contextual”, diria Choay, como vimos)], o objeto arquitetônico passa de objeto funcional a obra de arte: forma ambígua que pode ser interpretada à luz de códigos diferentes. Tal é a condição dos objetos ‘cinéticos’ que simulam o aspecto exterior dos objetos de uso, mas que de fato não o são, pela ambiguidade básica que os dispõe a todos os

usos e a nenhum.” ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. *op. cit.*, p. 201.

19. “*Es muy sugestivo el hecho de que el hombre se adapta al entorno y lo adapta a sí mismo personalizándolo y territorializándolo.*” RAPOPORT, Amos. *Hechos y Modelos*. *op. cit.*, p. 311.

20. “Apropriação do espaço é já pressentir a arquitetura, uma vez que esta se desenvolve a partir da simulação do habitável.” MADEIRA RODRIGUES, Maria João. *Arquitetura*. Lisboa: Quimera Ed., 2002, p. 29.

21. NORBERG-SCULTZ, Christian. *Existência, Espaço e Arquitetura*. Barcelona: Ediciones Blume, p. 45.

22. Este caso está bem patente em “A Casa com Olhos” de Jacques Tatti. “*Para Benjamin, ciertamente, es el shock lo que subyace en el corazón de la existencia moderna, donde la tecnología no sólo crea un ambiente radicalmente diferente del anterior, sino que también condiciona el comportamiento humano y engendra una actitud mental predominante. Para Benjamin, la psique humana es en esencia un mecanismo orgánico en constante adaptación a su entorno físico. Esta adaptación debe ser vista como un mecanismo de defensa para la supervivencia. En este sentido, el ser humano, es como un camaleón, dirigido por una urgencia instintiva para encontrar similitudes con el ambiente exterior exterior y cuando no existe nada, dispuesto a adaptarse a ese ambiente.*” LEACH, Neil. *op. cit.*, p. 73.

23. “Como todas as grandes dicotomias, a do corpo e a do espírito esbateu-se; o processo de personalização, e especialmente aqui, a expansão do psicologismo, apaga as oposições e hierarquias rígidas, confunde os pontos de referência e as identidades vinculadas. O processo de psicologização é um agente de desestabilização, sob o seu registo todos os critérios vacilam e flutuam numa incerteza generalizada; assim, o corpo deixa de ser relegado para um estatuto de positividade material opondo-se a uma consciência acósmica e torna-se um espaço indecidível, um ‘objeto-sujeito’, um misto flutuante de sentido e de sensível, como dizia Merleau-Ponty.” LIPOVETSKY, Gilles. *op. cit.*, p. 59. [Sublinhados nossos.]

se”²⁴; isto é, aliena-se, passa a ser *outro* – melhor: vê-se despojado do que o constitui como *Eu*²⁵ em proveito de *um Outro*, que o subjuga, mas que, afinal, e por mais paradoxal que isto nos possa parecer, é *Ele próprio*. De certo modo, dá-se uma espécie de habitar-em-mente.

Bibliografia

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2003.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. 7ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997.

EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle. *La Percepción del Habitat*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d’Água, 1988.

LOOS, Adolf. *Architektur*, 1910, em *Ins Leere gesprochen*, Trotzdem. Versão castelhana: *Arquitectura*, em *La Arquitectura del Siglo XX*, Textos, Alberto Corazón, Ed. , 1974, Madri.

MADEIRA RODRIGUES, Maria João. *Arquitetura*. Lisboa: Quimera Ed., 2002.

MONTEIRO, Pardal. “Arquitetos e Engenheiros perante o problema da Arquitetura”. In: *Arquitetura*. Lisboa, Maio 1950.

NORBERG-SCULTZ, Christian. *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona: Ediciones Blume, s.d.

RAPOPORT, Amos. *Hechos y Modelos*. In: SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignacio de, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2ª ed.. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1971.

24. “El termino *lost* expresa que hemos dejado la estructura conocida del espacio existencial. La ‘experiencia’ (percepción) del espacio, consiste así en la tensión entre la inmediata situación de uno y el espacio existencial. Cuando nuestra localización inmediata coincide con el centro de nuestro espacio existencial experimentamos la sensación de ‘estar en casa’. Si no es así, podemos hallarnos ‘en camino’, ‘en alguna parte’ o ‘extraviados’ (*lost*).” NORBERG-SCULTZ, Christian. *Existencia, Espacio e Arquitectura*. op. cit., p. 45.

25. Esse *despojamento*, diz Lipovetsky, é consequência do “reinado da igualdade”: “O reinado da igualdade transformou por inteiro a apreensão da alteridade, do mesmo modo que o reinado hedonista e psicológico transforma por inteiro a apreensão na nossa própria identidade. [...] Não será justamente quando a alteridade social dá maciçamente lugar à identidade, a diferença à igualdade, que o problema da identidade própria, íntima desta vez, pode surgir? Não será quando o processo

democrático se encontra doravante generalizado, sem limite ou fronteira delimitável, que pode levantar-se a vaga de fundo psicológica? Quando a relação do indivíduo consigo próprio suplanta a relação com o outro, o fenômeno democrático deixa de ser problemático; [...] Mas, em simultâneo com este desaparecimento da cena social da figura do Outro, reaparece uma nova *divisão*, a do consciente e do inconsciente, a clivagem psíquica, como se a divisão devesse ser permanentemente reproduzida, ainda que nunca modalidade psicológica, a fim de a obra de socialização poder continuar. ‘Eu é um outro’ esboça o processo narcísico, o nascimento de uma nova alteridade, o fim da familiaridade do Si para conSigo, quando quem está diante de mim deixa de ser um absolutamente Outro: a identidade do Eu vacila quando a identidade entre indivíduos se afirma, quando todo e qualquer ser se torna um ‘semelhante’”. LIPOVETSKY, Gilles. op. cit., p. 56 e 57.



GRITOS E VESTÍGIOS II
Evidências Originárias do
Corpo-que-Desenha no Lugar

Texto publicado no Livro: *AR n° 7 – Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa – Arquitectura e Cosmologia Do retorno da diáspora às arquitecturas em equilíbrio, Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design*, CEFA/UTL, ISBN: 978-972-9346-18-7, junho de 2010, pp. 184-191.

GRITOS E VESTÍGIOS II

Evidências Originárias do *Corpo-que-Desenha* no Lugar

]- ∞ ; - 1[

Propago-me na viagem
De uma espécie de reta em contínuo
(Paralela a outra que seja),
Um para sempre interrompido
Vazio de grito
Onde existo
Na derivabilidade do ponto inútil
Como num teorema antigo que regra.
Perco-me no cálculo,
Fui morto e não nascido,
Evaporei-me a poder de lume
Dentro de uma cápsula de vidro
E brilho de longe
Por falta.
Instantaneamente tangente ao longo da minha trajetória,
Vetorial ou escalar num meio material
Transparente sem refração,
Fragmento-me incandescente
Que me desprendo do corpo:
Um fulgor momentâneo;
Uma chispa de um raio.

Pedro António Janeiro

-1. Evidências Originárias...

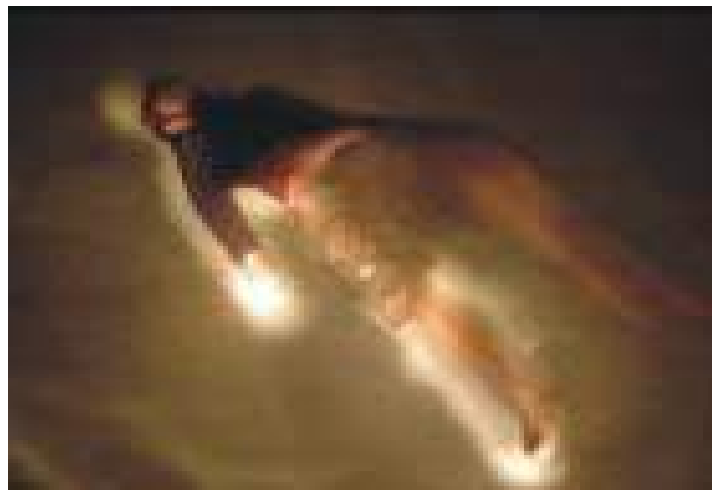
A simples evidência de que não nos conseguimos imaginar senão *no espaço* é coisa bastante para que possamos entender a Arquitetura mais além do mero ofício de desenhar linhas ou manchas sobre superfícies planas que um dia se podem ver convertidas em edifícios.

“Nós”, quer dizer: os humanos, não somos senão *no espaço* e *em* sociedade. A consciência dessa impossibilidade de se pensar o homem *fora do lugar* e *longe do outro*, é o que funda a Arquitetura, é o que, de certa maneira, faz dela uma disciplina autônoma, porém, permeável a praticamente todas as outras; todavia, a única que olha o homem na sua inteireza, em todas as ações que o corpo do homem pode desempenhar, querer ou vir a querer, desejar ou vir a desejar *no espaço*. Sempre, *no espaço*.

É neste sentido que ela, a Arquitetura, funciona como uma espécie de moldura, funciona como *o que está entre* o homem e o cenário, onde o homem pode ou não pode interpretar, ou, melhor, pode ou não pode representar os seus *gestos*.

Ora, é justamente a interpretação desses *gestos* que o corpo produz, nos espaços que os consentem ou nos que os autoritariamente inibem, o tema do nosso *workshop* “Gritos e Vestígios” – ou, pelo menos, foi assim que eu o entendi. Os *corpos* eramos nós: Ana Leonor e Fernando e Tiago e Diogo e Elena e Sara e Eu; o *espaço* era o Convento de Cristo, em Tomar.

A produção do *gesto* é a origem do *vestígio*: o meu simples passar pelo Claustro de Santa Bárbara provoca um certo desgaste no pavimento; e é, por exemplo, esse desgaste que a minha motricidade provoca (involuntariamente?) sobre o pavimento, que, sendo somada ao desgaste que todos aqueles que, “do-antes” de mim e que *por-aqui*, tal como eu, passaram e provocaram, que constroi o meu (nosso) vestígio sobre este mundo. O vestígio é a nossa passagem, fixada para sempre, na superfície das pedras.



Figs. 1 e 2 - *Intervenção artística no espaço do Convento* por Elena. (Fotos do Autor).

Esse desgaste que o meu corpo provoca pode até ser imperceptível; mas, também ele, imaginariamente, será somado aos gestos dos corpos daqueles que *por-aqui* passarão. O “aqui”, no entanto, será sempre um “aqui num agora” – para mim e para cada um deles: um lugar de passagem porque permissivo ao corpo. Mas, essa “lugarização” originada pelo corpo, enquanto processo, só pode ser desencadeada quando o meu próprio corpo se ultrapassa ao edifício de células – que indiscutivelmente também é –, para poder entrar nessa atmosfera que a ciência aparentemente recusa e que se pode chamar *SENTIR: experiência*; ou, “evidência originária” como, tão bem, Husserl a disse.

O vestígio, melhor, a minha(nossa) consciência do vestígio, é, afinal, a marca do meu (nosso) corpo(s) quando, efetivamente, se-sente sobre o mundo: é justamente nesse extremo que há Arquitetura, uma espécie de reencontro de mim comigo (no Claustro de Santa Bárbara, ou *em-outro* espaço-físico que me consinta, com (n)ele, esse reencontro *egológico*); de certa forma, um tocar a eternidade; um tocar, à falta de melhor palavras, *as essências*.

Mas, que estatuto tem para nós *essência* neste contexto experimental?

Se as coisas só se mostram através de juízos, e fora da percepção não há consciência alguma do mundo dos objetos; se o mundo, por outras palavras, não é senão um nosso *ponto-de-vista* sobre ele, uma *representação*; com que legitimidade, então, dado a esta peculiaridade do saber-se o mundo¹, podemos falar em *essência*? É que se eu posso dizer que, por exemplo, “o Claustro de Santa Bárbara existe”, é só porque ele existe para mim segundo a representação que eu posso fazer dele. Por quê?

Porque ele, enquanto objeto, é inerte e, portanto, ele não tem dele-próprio consciência da sua existência (como eu tenho da minha), nem sequer enquanto ocorrência formal diante de mim ou dos outros que, comigo, lhe marcam sobre a pele os vestígios das passagens dos nossos corpos como em uma tatuagem, como sobre um papel num Desenho.

Posto isto, como então o experimento? Subjetivamente?

*“Si la chose n’a pas en droit de secret pour moi, c’est qu’elle est de plain-pied avec moi, ou plutôt que par mon corps je suis de plain-pied avec elle.”*²

1. *Mundo*: que, apesar de parecer *ser o mesmo* para todos, se mostra diferentemente conforme o grau de diferenciação alcançado no olhar e o grau de concatenação conseguido através da aplicação dos conceitos como *regularidades ordenadas* da multiplicidade manifesta aos sentidos.

2. DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de L’Expérience Esthétique. Tome Second: La Perception Esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1953, p. 423.

0. ... do *Corpo-que-Desenha* no...

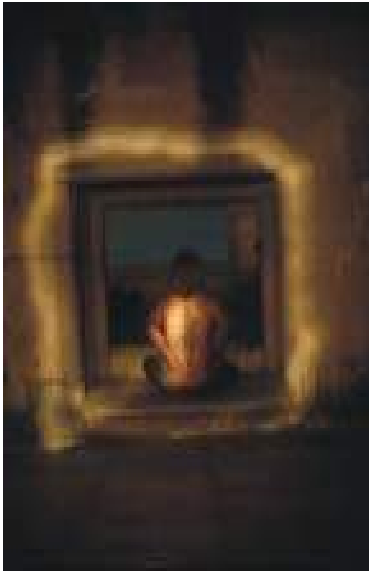
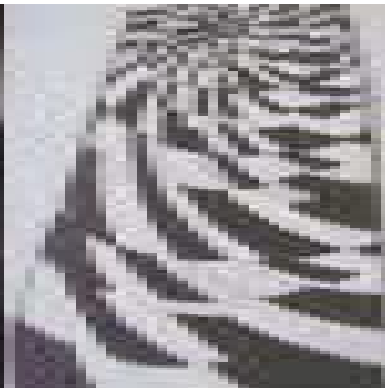


Fig. 3 - *Intervenção artística no espaço do Convento* por Elena a propósito do corpo de Sara. (Foto do Autor).



Figs. 4 e 5 - Fotografia de Sara e *intervenção artística no espaço do Convento* por Sara. (Fotos do Autor).



Será, então, que o conhecimento que podemos fazer, por exemplo, do Claustro de Santa Bárbara se encontra dependente de uma epistemologia da representação? Isto porque, se as coisas, como parece, só são isso? – representações (investidas de humanidade); será, então, só sobre isso que pode recair uma sua pesquisa e conhecimento.

A análise fenomenológica, por exemplo, na tentativa de construir uma “teoria egológica pela qual se pode entender como é que o ser-para-si-mesmo do ego é concretamente”³, defende que é através da *experiência*⁴ (uma *evidência originária*)⁵ que se torna possível um contato originário do sujeito com o objeto.

Portanto, do nosso ponto de vista, daquele em que *as coisas existem através do sujeito*, e, por esse motivo, *são representações*, um contato originário do sujeito com o objeto, não será tanto o retorno à originalidade das coisas (à “sua essência”) que o sujeito procura enquanto objetivo, com o sentido de lhes alcançar a *verdade* que elas não contêm, mas um retorno à originalidade de si por via dessas mesmas coisas. Hipoteticamente, o que o sujeito procura é um retorno à sua própria originalidade. E, assim – sem grandes desvios aos postulados de uma fenomenologia do objeto –, se funda no corpo, enquanto *vinculum entre o eu e as coisas*, a origem do conhecimento possível.

É que, do nosso ponto de vista, o objeto não existe senão *através do sujeito*, senão *em-relação*. Quer dizer, a sua existência é indiscutível, o que é discutível é o *como dessa existência* e o *como desse em-relação*.

Se o objeto é absolutamente passivo – “inerte”, como o dissemos – na relação entre o *sujeito* e o *objeto*, e se passivo, apesar de tudo, não significar inexistente, então, evidentemente, o objeto existe para o sujeito (*em-relação*) porque este o constitui enquanto coisa que existe. Evitando a *circularidade teórica* desta última frase que não permite que o raciocínio avance: *relação* pressupõe, em sentido comum, interação; e, provavelmente, nesta acepção, não será o melhor termo a utilizar. Ainda assim, *relação* (etimologicamente), é uma *ação-que-traz-algo-de-novo*, um conhecimento novo ao sujeito.

Mas que *algo-de-novo* me traz o Claustro de Santa Bárbara?

Não podemos partir do princípio de que a realidade é mais saturada do que aquilo que dela experimentamos, isto porque considerar a transcendência das coisas implicaria: por um lado, considerar uma superioridade dessas

3. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 35.

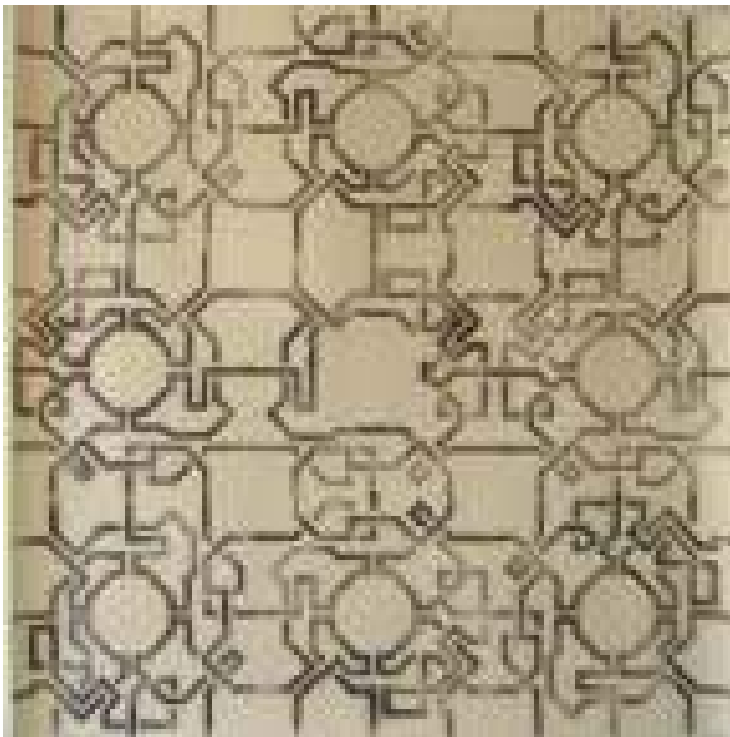
4. LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 16 e 17.

5. HUSSERL, Edmund. *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, p. 32-35.



Fig. 6 - *Intervenção artística no espaço do Convento* por Tiago Póvoa. (Foto do Autor).

Fig. 7 - *Intervenção artística no espaço do Convento* por Diogo Frazão. (Foto do Autor).



mesmas coisas em relação ao sujeito; e por outro, reconhecer uma *interioridade* e uma *exterioridade* que, respectivamente, na relação sujeito/objeto seriam dois *lugares* inalienáveis separados por uma distância.

Deste modo, a prospecção do *algo-de-novo* não deve pois ser instaurada ao objeto: primeiro, pelos motivos já enunciados; e, segundo, porque, sobretudo, o objeto é uma *representação*, é uma imagem construída, é uma entidade que só possui significado, portanto, uma entidade limitada.

Podemos, então, e isso sim, admitir que a prospecção do *algo-de-novo* deve ser instaurada pelo sujeito, não ao objeto, mas a si próprio tendo no objeto um pretexto de pesquisa acerca da sua *originalidade*. Ou seja, sendo o objeto uma projeção do sujeito – já que ele é uma sua representação –, a única prospecção possível será a prospecção do sujeito a si próprio através do objeto por si constituído.

Só aparentemente esta última consideração é circular. Esclareçamos, observando uma das suas consequências: o objeto existe, mas em função do sujeito, e através dele; o sujeito garante-lhe, assim, a existência; assim, podemos dizer: por um lado, o objeto não existe sem a representação do sujeito; e por outro, o sujeito não existe sem a *possibilidade de representação* do objeto.

Demoremo-nos um pouco na tentativa de clarificar o que acabou de ser dito.

Usemos um outro modo de colocar o tema: ao *observar* o objeto, *lemo-lo* de um determinado modo. Ele *aparece* na leitura do sujeito porque, em certa medida, ele é *permissivo* perante essa leitura. O objeto *mostra-se*, aparece de um certo modo e é nesta medida que ele é *trazido* pelo sujeito a si próprio, *preso*, portanto, *no mesmo tecido intencional que ele*. Ele mostra-se quanto à sua forma, quanto àquilo sobre o qual pode haver uma experiência.

Efetivamente, a forma do Claustro de Santa Bárbara é tudo aquilo que conhecemos dele enquanto objeto. Se existe *algo-mais* do objeto que permanece desconhecido para o sujeito, então, *esse algo-mais* não é constituível pelo sujeito, e se não o é, não existe, ou seja, essa inexistência é consequência duma incapacidade de representação. 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*. Portanto, somente distinguiremos *forma* de *objeto*, se admitirmos que vivemos imersos num mundo de objetos, do qual a somente parte das suas características temos acesso.

Admitamos, pois (e, até, por uma questão metodológica), contrariamente àquilo em que acreditamos, isso mesmo: que vivemos imersos num mundo de objetos, do qual a somente parte das suas características temos acesso.

Admitamos, então, por hipótese, que é sobre parte das características do objeto, 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 objeto coincide com a forma do objeto, porque ao admitir a *aparência* contemplamos, não só a *essência*⁶, como reconhecemos que o sujeito, do objeto, sabe só parte. Por outro lado, teremos, também, que considerar o objeto como portador de *algo-mais*, que não sendo conhecido pelo sujeito é suscetível de por ele ser descoberto; e que, conseqüentemente, aquilo que sabemos acerca do objeto não é o objeto, mas é apenas aquilo que é suscetível de ser percebido dele, com as limitações e as distorções da nossa percepção e da nossa tendência antropomorfa. Digamos que, deste modo, da soma da *forma do objeto* com esse, hipotético e desconhecido, *algo-mais*, resultaria o *objeto-inteiro*, resultaria, por assim dizer, o *objeto-pleno*, *aquilo-que-o-objeto-é* (ou seria) verdadeiramente.

Com o que admitimos, a *aquilo-que-o-objeto-é*, *em si mesmo*, *em si*, teremos que chamar *essência* do objeto. Teríamos, portanto, duas parcelas: a *forma do objeto* e o *algo-mais* desse objeto. Deste modo, a *forma* ao sujeito, manifestar-se-lhe-ia e ele construiria um conhecimento desse objeto através dessa manifestação formal, um conhecimento incompleto, portanto, já que com o *algo-mais* por descobrir ou conhecer. O conhecimento que o sujeito construiria do objeto ficaria, assim, aquém de um conhecimento completo, porque só resultante daquilo-a-que-o-sujeito-teve-acesso. E como terá o sujeito acesso a esse *algo-mais*? Como é que se atinge a plenitude daquilo que se não conhece?

Mas, não é a essência⁷ “ser”?

Não nos satisfaçamos com a retórica.

Nesta nossa admissão o que se procura é a essência do objeto, o *ser* do objeto – opondo-se a existência, a essência seria *o que é um ser*, *o que o define*, independentemente do fato de existir e, neste sentido, próximo da noção de *conceito*. O argumento encontra-se, justamente, neste ponto.

O que é um objeto sem um sujeito que o *defina*? Ou, de outra maneira: quais são as condições necessárias para que um objeto exista?

Estarem presas a uma substância que lhes sirva de suporte, pelo menos; e, que, essa mesma substância, se torne perceptível. Porém, quem define o que é uma substância e quem pode perceber o sujeito. Ainda assim, a questão não se colocava nestes termos: que seria um objeto sem um sujeito? Mas, será possível tocar a essência de um objeto? Estas questões parecem diferentes, no entanto, elas correm paralelamente, porque ambas se dirigem para a *origem do sentido*⁸.

Não temos outro acesso ao objeto senão representando a sua percepção, e é nesse ato que o objeto existe para quem o percebe, porque, de algum modo, é nesse ato que o sujeito o *habita* – tornando-se, ambos (*sujeito e objeto*) inseparáveis⁹ – e como evidente é isto, como veremos, *na* arquitetura daquele Claustro. Suprimindo o sujeito nesta relação, ou, considerando que, do objeto a percepção atinge só parte, seria considerar, respectivamente, por um lado: que a *verdade do objeto* é independente do sujeito; e por outro: considerar que a só parte do objeto se tem conhecimento, que só uma fração *da sua* verdade foi atingida (uma parcela da sua *verdade*). Mas admite, a verdade, enquanto *noção*, fragmentações? Não é ela por sua própria definição *a unidade*?

Portanto, nesta nossa admissão, *aquilo-que-o-objeto(Claustro)-é*, digamos, o limite para onde tende o conhecimento do sujeito, mas ainda enquanto suspeita.

Deste modo, se admitimos que jamais poderemos apreender *aquilo-que-o-objeto-é*, até porque, como vimos, não partilhamos da mesma *carne*, então, a *essência* não passa de um *limite* para onde, segundo esta admissão, tenderão todos os objetos. Assim, a *essência* é imperscrutável porque indeterminada.

Teremos, assim, de reformular, afirmando: *aquilo-que-o-objeto-é* é constituído exclusivamente pelo sujeito, ou melhor, *aquilo-que-o-objeto-é* para o sujeito, é *aquilo-que-o-sujeito-representa-nele*, é a forma como o sujeito *se projeta* nele. É nesta *projeção* que se pode fundamentar a noção de *representação* e, co-extensivamente, a de *sentido*¹⁰ – onde “a coisa é apenas uma significação, ela é a significação ‘coisa’”¹¹. E se o sujeito reconhece em si um caráter essencial, ou transcendente, é consequência disso o que projeta no objeto. Por isso, podemos dizer que a realidade não passa de um *álibi* construído por um sujeito que, por hipótese, se quer conhecer verdadeiramente. Aliás, o *limite*, a existir, estará no sujeito e não no objeto, porque o sujeito é *a origem* ou *o lugar, donde vem* ou *onde há*, tudo o que pode ser experimentado e/ou pensado e, também, *donde vem* ou *onde há* limites.

Assim, deste ponto de vista, o fenômeno é a referência do sujeito e não o objeto *em si* – é sobre *aquilo-que-o-sujeito-apreende-do-objeto-quando-*

6. “A constituição da essência deve corrigir constantemente a observação, caso contrário, os resultados desta são cegos e destituídos de valor científico.” LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. op. cit., p. 74.

7. /Essência/, do latim, de *esse*, “ser”, tradução do grego *ousia*.

8. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 575 e 576.

9. MERLEAU-PONTY, Maurice. op. cit., p. 575.

10. MERLEAU-PONTY, Maurice. op. cit., p. 574.

11. Idem Nota 10.

em-sua-presença¹² (digamos, pela sua *experiência “direta”*) que se constroi uma sua representação e, em simultâneo, se alicerça uma sua compreensão.

1. ... Lugar.

E o lugar?

O lugar é o *aqui-onde* eu posso ser, efetivamente, eu: uma espécie de transubstanciação da coisa-“física” em “intervalo corporal” – como há cerca de dois mil e trezentos anos o disse o maior aluno de Platão.

Bibliografia

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique. Tome Second : La Perception Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

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

12. “ele [o objeto] só tem sentido para nós porque nós ‘o somos’. Nós só podemos colocar algo sob esta palavra porque estamos no passado, no presente e no porvir. Literalmente, ele é o sentido da nossa vida e, assim como o mundo, só é acessível àquele que está situado nele e espousa sua direção. Mas a análise do tempo não era apenas uma ocasião de repetir aquilo que tínhamos dito a propósito do mundo. Ela ilumina

as análises precedentes porque faz o sujeito e o objeto aparecerem como dois momentos abstratos de uma estrutura única que é a *presença*. É pelo tempo que pensamos o ser, porque é pelas relações entre o tempo sujeito e o tempo objeto que podemos compreender as relações entre o sujeito e o mundo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 577.



**UMA (RE)VISÃO DO
MUNDO FIGURADO**

UMA (RE)VISÃO DO MUNDO FIGURADO

Será verdade que “A relação entre a palavra cadeira e uma cadeira é convencional e arbitrária[?]; [e a *relação*] entre uma imagem de uma cadeira e uma cadeira é icônica, porque a cadeira representada tem alguma propriedade da cadeira real [...]”¹?

– Como assim? ...da cadeira “real”? Mas, porventura, possui a “cadeira representada” *pela* imagem “alguma propriedade” *da* “cadeira real”? Se sim, que propriedade(s) será(ão) essa(s)?

Eis uma possível resposta: “[...] *a feitura da imagem, artística ou não, não provém simplesmente da projeção ótica do objeto representado, mas é um equivalente, interpretado com as propriedades de um meio particular, do que se observa no objeto.*”²

O objeto representado, ou, “a imagem [do objeto, não possuindo propriedades do objeto] é uma sobrevivência [...] uma revivescência da coisa”³. Fiquemos, por agora, com esta convicção.

A Linguística, que se debruça, entre outras temáticas, sobre a relação entre o *representado* e a *representação*, chama a essa relação, entre a *coisa* e a *palavra*, *arbitrária*⁴. Neste caso, no caso da língua, por não existir aparente semelhança visual entre *monema* e *imagem mental suscitada por esse monema* enquanto estímulo não se coloca o problema da *iconicidade*. Já no que diga respeito à imagem esse problema da *iconicidade* sobrevive.

Se por um lado, na língua pode ser reconhecida a existência de uma primeira articulação e de uma segunda articulação; por outro, na imagem o mesmo não pode ser reconhecido com tanta facilidade⁵. É que, no que diz respeito à imagem, nós podemos, pelo menos, estabelecer a diferença entre: i) as *imagens figurativas*, aquelas que se assemelham com aquilo que representam; e ii), as *imagens não-figurativas*, onde, aparentemente, podemos não reconhecer aquilo que elas pretendem representar. Mas esta distinção só poderá ser feita nestes termos se para explicar a imagem recorrêssemos exclusivamente

1. ECO, Umberto cit. por MASSIRONI, Manfredo. *Ver Pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 90.

2. ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*. Nova Versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002, p. 90. (Ver também p. 107 da mesma obra.)

3. SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, s.d., p. 66 e 67.

4. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. 7ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 32 e 33.

5. Muito embora Eco, por exemplo, o faça: Cf. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. *op. cit.*, p. 123; Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1985, p. 28 e 29.

à Linguística ou aos modelos linguísticos que, como reconhece Francastel, parece(m) deter uma “primazia absoluta”⁶ na interpretação das imagens fornecidas pelos artistas ou por outros produtores de imagens. Uma interpretação que encara o problema da produção e da leitura da imagem com base na “transferência”⁷, quando, na verdade, podemos dizê-lo, toda “a imagem [...] é um nada de objeto”⁸. Mas, *transferência* de quê? De *onde* para *onde*?

De fato, se aquilo a que se chama *não figurativo*, fosse explicável por via das analogias com as línguas naturais, toda a questão que está na base deste paradoxo – da irredutibilidade do modelo de construção das expressões ao modelo linguístico⁹ – não faria sentido. Diz-se, afinal, *não figurativo* em relação a quê?

Eventualmente em relação à *lógica do realismo*, tal como nós o conceptualizamos. Mas esta lógica tem-se alterado ao longo do tempo, exatamente porque 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; e se assim fosse, se não pudéssemos falar de arte ou de artistas, nem faria sentido falar-se em imaginário, porque é justamente a arte e os artistas *que* e *quem* opera uma “renovação do imaginário”¹⁰ – aliás, como veremos mais adiante através dos exemplos que, na altura própria, apresentaremos. É que “o signo artístico, tal como qualquer percepção sensorial, pertence já ao domínio do combinatório”¹¹ e é, portanto, nesse *domínio* que encontramos a arte não como uma *transferência*, não como “uma tradução, em termos diferentes, das percepções do mundo exterior e dos processos de organização intelectual da experiência, comuns a todos os tipos de atenção”¹², pelo que estaríamos diante de uma repetição inconsequente do *real*, mas como, e isso sim, um *jogo combinatório* onde se supõe – e, por exemplo, Francastel fá-lo¹³ – a existência de três níveis: o da realidade sensível; o da percepção; e o do imaginário.

É, portanto, neste *jogo combinatório* que encontramos a arte, não como uma *transferência*, não como uma *cópia*, não como uma *cosmética* do observado; mas, como uma *reconstituição*, como uma *proposta*, um *olhar inaugural*, um, afinal, *novo olhar sobre aquilo que pode ser observado* – um novo olhar que apresenta, obrigatoriamente, reformulações ou atualizações à lógica que, vigorando dentro de uma determinada sociedade humana, impõe os modos através dos quais aquilo-que-se-vê pode ser visto ou, até, passar a ser visto. Mas, por quê *obrigatoriamente*?

Por um lado: digamos que essa lógica instituída impõe um certo modo *correto* ou *certo* de se verem as coisas e que é a arte que, não sendo um *reflexo* mas uma *fabricação*, se dirige aos objetos (que essa lógica tem por certos) como *possibilidades* ou como *probabilidades*, mas não como *certezas*; por outro: porque a arte, enquanto proposta, enquanto *olhar provável* ou *olhar possível*, sen-

do, assim, “sempre ambígua, sempre suscetível de perder certos aspectos da realidade, ou de ganhar outros”¹⁴, na tentativa de revelar a realidade, por outras palavras, de a *desvelar*, só aponta mais verdadeiramente para ela do que qualquer outra atividade humana e, por esse motivo – ao desviar-se do nível de representação normal que prevalece ou que é vigente –, obriga a uma revisão do pré-estabelecido pela própria cultura onde se inscreve e onde as suas produções podem ou não podem ganhar sentido. Mas, provavelmente, é prematuro enunciar a arte nestes termos.

Por tudo isto, e regressando ao nosso raciocínio: 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 em particular¹⁵.

As imagens, figurativas, ou não-figurativas, remetem para uma representação que tem semelhança com *qualquer coisa* – são, como diz Arnheim, por exemplo, “uma afirmação sobre a natureza da nossa existência”¹⁶ –, e o fato de algumas delas serem denominadas por não-figurativas não quer dizer que não exista uma evocação do fenómeno a que se referem, por ser, ou não, perceptível a semelhança entre *este* e a *imagem que é a sua reconstituição*. Dizemos *não-figurativas* porque elas – ao não serem lidas como *projeções fiéis do real* – não remetem para aquilo que para nós, quer dizer, dentro do quadro realista do “homem comum” de *hoje* (que, arrisca Arnheim, foi estabelecido pelos pintores do século XVII¹⁷; mas que, do ponto de vista de Francastel, tem a sua origem no *Quattrocento*¹⁸), pode ser conceptualizado como *uma figura*. No entanto, a *figura* pode lá estar e sermos nós, afinal, que *ainda* não detemos os códigos que nos habilitam a percebê-la. Arnheim exemplifica: “Hoje dificilmente podemos imaginar que, há menos de um século, as pinturas de Cézanne e Renoir eram rejeitadas, não apenas por seu estilo ‘incomum’, mas por que de fato pareciam ofensivamente irrealis. Não se tratava apenas de

6. FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 46.

7. FRANCASTEL, Pierre. *op.cit.*, p. 46.

8. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 158.

9. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993, p. 46. (Trad. por Manuel Talens Carmona.)

10. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 31 e 32.

11. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 40.

12. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 40.

13. Ver FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 38-42.

14. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 41.

15. “De hecho, la idea propuesta por los literatos de que el lenguaje es el código por excelencia, y de que todo transita por él mediante una inevitable verbalización, es falsa.” EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 40.

16. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 54.

17. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 128.

18. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 47.

uma questão de julgamento ou gosto diferentes, mas de percepção diferente. Nossos antepassados viram naquelas telas manchas de tinta incoerentes que hoje vemos e basearam seu julgamento naquilo que viam.”¹⁹

Por isso: i) por um lado, não reconhecer a semelhança não implica diretamente a inexistência dessa semelhança, mas o desconhecimento dos critérios que permitiram reconstituir os códigos do reconhecimento, pela semelhança, baseados na reprodução das condições da percepção, ou da decifração, para a construção da imagem, e sua consequente decifração; e, ii) por outro, o não reconhecimento da imagem – que faz com que a consideremos como *não-figurativa* –, pode acontecer como consequência do desconhecimento do fenômeno, ou de um outro modo de o sentir, e que essa imagem convoca como uma reprodução das condições de uma percepção que se afasta do *comum* – se afasta de uma espécie de *percepção*, usando uma expressão de Goodman, “*standard*”²⁰ –, que se afasta de um, por outras palavras, *mundo comum* ou *lógica pré estabelecida*..

Mas, o que acabamos de considerar – 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 objetivamente, o que não é verdade, como bem sabemos.

Esclareçamo-nos: aquilo que parece existir, efetivamente, é um esforço pela instauração de um princípio ordenador pelo qual *aprendemos a ver* e a *tentar verificar* acerca do *grau de realismo* – uma lógica, um *logos* –, que intenta na imersão do sujeito num *terreno comum*, num *terreno ideal* de significação e comunicação – de certa forma *intersubjetivo*, como lhe chama a Fenomenologia. Mas, como bem sabemos também, estamos “limitados a um certo ponto de vista sobre o mundo”²¹, e isso compromete a constituição desse *terreno comum* entre o sujeito e outrem, ainda que se tente, pela linguagem, “uma reciprocidade perfeita”²². O que é o mesmo que dizer que: quer a produção quer a descodificação das imagens se encontram, ambas, dependentes de uma certa conceptualização do mundo ou – como tão bem diz Francastel – “*visão do mundo*”²³ num determinado tempo histórico. Essa conceptualização ou essa *visão do mundo* dita “espontaneamente”²⁴, e numa determinada época, os critérios da representação subjacentes quer à produção quer à descodificação das imagens. Portanto, a imagem é figurativa ou não-figurativa conforme se afasta ou se aproxima desse *modo correto* através do qual as coisas podem ou devem ser vistas ou lidas – isto, obviamente, dentro de uma determinada contextura cultural²⁵.

Como conclusão acerca do *modo correto* ou *modo incorreto* de se representarem as coisas poderíamos dizer: “A imagem representa o seu objeto do exterior (o seu ponto de vista é a sua forma de representação), por isso a imagem representa o seu objeto correta ou incorretamente.”²⁶ De fato, parece ser verdade.

Francastel, por exemplo, tomando o célebre díptico de Piero della Francesca patente na *Galleria degli Uffizi*, ilustra justificando a problemática que envolve a leitura da imagem: “Ora, é um fato que se colocarmos o díptico de Urbino perante um homem de outra civilização, de outro tempo, de outra sociedade, perante um egípcio da Antiguidade, perante um budista, ou perante um homem da Terra do Fogo, nenhum deles poderá lê-lo. Nós lemo-lo, nós, na medida em que aí encontramos elementos de referência a valores intelectuais, já elaborados e conhecidos, tanto pelo artista como pelo espectador atual, que nós somos.”²⁷

Ora, é justamente deste ponto de vista que, no caso da leitura das imagens, podemos dizer que “O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece ‘subjetivo’, já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito”²⁸. Como é, também, deste ponto de vista que a imagem, enquanto signo – esse objeto que fica no lugar de outro –, não contém, igualmente, todo, ou o mesmo, significado do objeto para o sujeito. Se contivesse, todas as imagens seriam adequadas e nós controlaríamos em absoluto o processo comunicativo, o que, indiscutivelmente, não é verdade. Também por este motivo dissemos mais atrás que a não figuratividade não pode ser explicada por via das analogias com as línguas naturais; e, também, como veremos mais adiante, a explicação que a Linguística oferece acerca da *dupla articulação* não encontra aplicabilidade no que concerne com a produção e/ou com a leitura da imagem e, por isso, não a podemos generalizar. Por quê?

Demos apenas dois motivos: porque, por exemplo, “[...] não podemos nunca considerar um elemento figurativo como um fonema, quer dizer, como uma coisa elementar, simples, despojada de valor, destacável da cadeia de percepções onde está inserida”²⁹; e, também, porque “[...] não convém esquecer que, ao contrário dos fonemas, que são um elemento isolado do conteúdo

19. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 127.

20. GOODMAN, Nelson. *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*. 2ª ed.. Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1984, p. 38.

21. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 475.

22. MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 474 e 475.

23. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 46.

24. Idem.

25. Arnheim dá o exemplo da arte bizantina em ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 136.

26. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª ed.. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 37.

27. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 49. Cf. GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 37.

28. MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 576.

29. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 50.

do encadeado da fala, que exprime um julgamento sintético, qualquer percepção visual é uma percepção aberta e polivalente³⁰.

É que, se for verdade que “[...] representar um objeto significa mostrar algumas de suas propriedades particulares”³¹, então, 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. Assim, a produção e a leitura da imagem remete, melhor, remete *inevitavelmente*, para o problema do *sentido*. Mas se, de fato, for verdade que *representar um objeto significa mostrar algumas de suas propriedades particulares*, então, quer isto dizer que quantas mais forem as *propriedades particulares* representadas mais realista se torna a representação? Ou, por outras palavras: a representação é tão mais realista quanto maior, ou mais patente, for a quantidade de informação pertinente nela existente?

Goodman, por exemplo, esclarece assertivamente esta questão: “*Consider a realistic picture, painted in ordinary perspective and normal color, and a second picture just like the first except that the perspective is reversed and each color is replaced by its complementary. The second picture, appropriately interpreted, yields exactly the same information as the first. And any number of other drastic but information preserving transformations are possible. Obviously, realistic and unrealistic pictures may be equally informative; informational yields is no test of realism.*”³²

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 fenomênicos exteriores* ao homem, o que a ser verdade, reduziria o território operativo da arte à mera réplica, a uma “projecção mecanicamente correta”³³: “*If representing is a matter of classifying objects rather than of imitating them, of characterizing than of copying, it is not a matter of passive reporting.*”³⁴

Partamos, então, de um outro patamar: “A arte é o domínio da natureza pela cultura; promove à categoria de significante um objeto bruto, promove um objeto à categoria de signo, e revela uma estrutura que nele se achava latente.”³⁵ Nele, no objeto – “*The object does not sit as a docile model [...]*”³⁶, ironiza Goodman –, não está nada, para além dessa *estrutura*, já que por si só ele não existe, ou seja, ele por si só não significa³⁷: o objeto só se constitui a partir de uma projeção do sujeito nele segundo um determinado ponto de vista. Mas esta explicação, que a Psicanálise – *objetivista* e *causalista*, como a vê Lyotard³⁸ –, por exemplo, podia argumentar, afinal, mais não é do que admitir que *a consciência nunca é transparente para si própria*, quer dizer, como diz Merleau-Ponty, *a sua existência nunca se reduz à consciência que ela tem de existir*³⁹ (e, talvez por esse motivo, não possamos ter sobre nós próprios um total domínio, se a expressão nos é permitida, *racionalista*) – afinal, o conhecimen-

to da consciência *de si própria a si própria* é indireto; afinal, a consciência é sempre *consciência de algo*; afinal, a consciência para existir e para ter noção da sua existência tem de fazer um *desvio-através* do objeto. Mas, como é que a consciência se *desvia*?

Através da única forma que tem à sua disposição para se relacionar com as coisas: através da *representação*.

A arte – “uma das principais formas de transformar em ação o pensamento”⁴⁰ – 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?

Todavia, partir do princípio que existe um *referente* é, obrigatoriamente, presupor a existência de duas imagens distintas: a *imagem física do objeto* e a *imagem psíquica do objeto*, quando, já o enunciarmos, é, afinal, o sujeito quem atribui as condições de existência a esse mesmo objeto – esse objeto que, quando constituído, se revela carregado de fatos significativos. Na verdade, essa constituição traz consigo não só a subjetividade que a gerou como, através dela, o mundo donde essa subjetividade partiu e com o qual se encontra intrinsecamente indivisível: eis, então, por exemplo, os retratos de Frederico da Montefeltro e de Battista Sforza, sua mulher.

Na verdade, as imagens *física* e *psíquica*, são uma e uma só – é aquela que é constituída pelo sujeito, através da qual, hipoteticamente, vê e pensa, quando, no fundo, o objeto passa a existir para ele⁴¹. Por este motivo, poderemos apenas falar de uma realidade no plano representacional; e se, portanto, nestes termos, o *referente* não existe enquanto *entidade comum* a todos os sujeitos, como, então, se processa a significação?

30. Idem.

31. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 148.

32. GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 35 e 36.

33. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 124.

34. GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 31.

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

36. Idem Nota 34.

37. O que compromete todas as análises realizadas ao signo icônico sempre que fundadas sobre a existência do *referente*. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 126.

38. LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 68.

39. MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 509.

40. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 32.

41. “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*.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 350.

O triângulo de Ogden e Richards contempla, com o intuito de explicar o processo de significação, três noções: “referência (ou ‘pensamento’), “símbolo” e “referente”. Mas, como se pode verificar a equivalência do *símbolo* em relação ao *referente*, já que o *referente* é, ele próprio, uma representação, por assim dizer, uma imagem – que sofre *atualização* (e também por isso, é relativo o referente) –, constituída pelo sujeito e, portanto, pertencente, e definidora, do seu mundo?

Eis uma resposta possível: “[...] *se hay un referente al signo icónico, este referente no es un ‘objeto’ extraído de la realidad, sino siempre, y de entrada, un objeto culturalizado.*”⁴² É, obviamente, vago e inconclusivo como resposta; é preciso dizer que a realidade é ela própria uma construção, e, assim sendo, o referente terá de ser encarado como uma *fixação*, um *congelamento*. Sim, parece certo. Mas, uma *fixação* ou um *congelamento* de quê?

Do conceito da *coisa* a que se pretende fazer referência.

Partamos pois, e porque “*The proposed measure of realism, [...], is the probability of confusing the representation with the represented*”⁴³, do pressuposto que a convenção na representação imagética está intimamente ligada à iconicidade.

Encontramos alguns exemplos que podem ilustrar o nosso ponto de vista. Retiremo-los da História de Arte: o caso na pintura *Wivenhoe Park*, de Constable, que, inspirado pela expressão científica da realidade, representa *minuciosamente*, dizemos nós hoje, aquela paisagem e inventa “um novo modo de pôr em código a nossa percepção da luz e de transcrevê-la para a tela”⁴⁴. Esse *novo modo*, por ser desconhecido na sua época, não permitiu a decifração da obra enquanto representação próxima do fotográfico, muito embora hoje a vejamos enquanto tal.

Efetivamente, um espectador dessa imagem, que fosse contemporâneo de Constable, ainda não tinha *aprendido a ver* a natureza naqueles termos (nos termos em que a pintura de Constable a colocou)⁴⁵. A esse hipotético espectador, a imagem apareceu-lhe, certamente, cifrada e, hipoteticamente também, *viu* aquilo que viram os contemporâneos de Cézanne e Renoir das suas obras: à época “manchas de tinta incoerentes”, mas que nós, hoje, que aprendemos a ver *coerência* nessas manchas, *percebemos* – dizemos nós. Eis um caso em que a reprodução das condições da percepção se afastou da percepção instituída, da percepção convencional – vigente. Talvez por isso, se pode dizer que “nós lemos, deciframos, portanto, o signo em função de um saber, ao mesmo tempo que de uma percepção”⁴⁶; talvez, também por isso, seja, no que diz respeito à imagem, “necessário decifrar, e decifrar *no tempo* qualquer obra figurativa”⁴⁷: “*To a complaint that is portrait of Gertrude Stein did not look like her, Picasso is said to have answered, ‘No matter; it will.*”⁴⁸ Claro está que este *decifrar no tempo* se coloca, provavelmente, como um problema muito particular quer para o historiador de arte quer para o esteta.

Mas, não somos, afinal, nem estetas nem historiadores; e esse problema, também por isso, não é nosso; ainda que convirja, indiretamente, para a nossa pesquisa. Continuemos, ainda assim.

Constable, com base noutros códigos perceptivos – afastando-se, portanto, da percepção instituída –, construiu uma estrutura perceptiva que apesar de possuir para si, e para nós hoje, um significado análogo ao da experiência *real*, por selecionar outros estímulos que não os esperados pelo espectador da imagem seu contemporâneo, comprometeu a decifração dessa imagem por não a reproduzir enquanto *icônica*, por não a reproduzir enquanto possuidora da experiência *real* possível de ser denotada pelo signo icônico. Ter-se-á tornado, por isso, difícil, para os seus contemporâneos, considerar a imagem produzida enquanto evocativa de uma experiência *real*, já que, aos seus olhos, essa experiência que Constable convencionou como sendo a possível acerca do *real* lhes aparecia *incorreta*.

Este caso de Constable é exemplar no que diz respeito à invenção de um novo código, que, por ser novo, não é imediatamente operativo enquanto dispositivo de decifração.

Portanto, só podemos falar em *correção* ou em *incorreção*, melhor, em *adequação* ou em *inadequação*, de *realismo* ou de *irrealismo*, de *figuratividade* ou *não-figuratividade*, em função da relação que se estabelece entre um determinado sistema de representação e o sistema que é tido como “standard” em uma determinada época.

Nos casos em que, tal como este de *Wivenhoe Park* que apresentamos, o código para além de existir – já que é ele quem consente a construção da imagem –, não se encontra instituído, generalizado ou *vigente*, não existe nem a possibilidade de fazer relacionar o *plano da expressão* com o *plano do conteúdo*, nem o inverso. Claro que, quando isto sucede, “quando se perde o contato com uma série ampla de experiências humanas, não resulta arte, mas um jogo formalístico com formas ou conceitos vazios”⁴⁹. Mas esta posição perante o afastamento manifesto de algumas imagens ao *estigma do realismo*, que contamina – ou cega – a sociedade ocidental desde o Renascimento, é discutível. É que se não fosse discutível nem sequer fazia sentido apresentar o

42. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 115 e 116.

43. GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 34.

44. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. 3ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 180 e 181.

45. A propósito desta obra de Constable: Cf. GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão – Um estudo da*

psicologia da representação pictórica. 3ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 411 e 412.

46. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 52.

47. Idem.

48. GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 33.

49. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 137.

caso particular de Constable. Também os seus contemporâneos viram um *jogo formalístico com formas ou conceitos vazios* em vez de *arte*, também os contemporâneos de Cézanne ou Renoir, também os de Van Gogh⁵⁰. Mas não é isso, afinal, que sucede com qualquer obra dita de arte? Não é a arte, afinal, uma perturbação (uma, de fato, “perturbação” como um dia a disse Braque) no *modo correto* de se verem as coisas?; uma espécie de *desocultação* das coisas? Que seria da arte, afinal, se não fosse justamente, através da revolução das formas, uma re-ordenação do mundo dos significados ao mesmo tempo que o inverso? Que seria, também, da arquitetura tão, ainda ou cada vez mais, dependente da imagem?

Porém, a expressão produzida, que se entrega ao reconhecimento do espectador, só será compreendida se o código que esse espectador utiliza coincidir com aquele que o artista usou para construir essa expressão; se, melhor dizendo, quando *aquilo* que fez com que o artista, mediante uma experiência que num dado momento, une uma “unidade de conteúdo a uma unidade de expressão”⁵¹ for coincidente com *aquilo* que for usado para ver essa expressão – este é, afinal, o *drama da arte* e do seu produtor mas que, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, é esse mesmo *drama* que os justifica e os alimenta. Não há arte sem drama, nem sequer artistas sem dores.

Outro caso é o de uma xilogravura de Albrecht Dürer: que representa um rinoceronte que não corresponde, dizemos nós hoje, àquilo que para nós, hoje, é um rinoceronte. Esta representação de Dürer não corresponde às nossas expectativas representativas de rinoceronte: “correspondia antes a uma descrição cultural do rinoceronte popularizada por bestiários medievais”⁵² e que, curiosamente, vem constranger a representação da tipologia ‘rinoceronte’ do século XVI ao século XVIII, por os desenhadores desse período de tempo terem tomado o desenho de Dürer por modelo, apesar de desenharem, sabemos-lo, rinocerontes *à vista* (mas, ainda assim, representando-o como um “dragão, com seu corpo encouraçado”⁵³).

Outro caso, ainda, é o de Villard de Honnecourt, que ao desenhar um leão *al vif* – “Saibam que foi desenhado ao natural”, legenda assim Honnecourt este desenho⁵⁴ – desenha-o segundo as convenções heráldicas em uso no século XIII⁵⁵. Percebemos, deste modo, a importância das propriedades culturais dos fenômenos na definição dos objetos, e de que modo podem ser determinantes na convenção das regras icônicas que estão na base da representação. Podemos perceber agora, através destes exemplos que damos a título meramente ilustrativo, o alcance daquilo que Francastel quer dizer quando fala em *elementos de referência a valores intelectuais, já elaborados e conhecidos*.

Por ser mutável no decurso do tempo, o ícone é uma entidade relativa que condiciona a percepção do fenômeno, e a construção e a percepção da imagem. O espectador da imagem experimenta a necessidade de reconhecer os

objetos que ela representa; porém, parece certo que “o lugar, o campo figurativo é apenas o suporte da imagem, não se identifica com ela. Temos aqui, pois, toda uma série de níveis: o objeto real, o objeto figurativo e o objeto de civilização, e pertencem todos a possibilidades de compreensão intelectual irreduzíveis entre si”⁵⁶.

Quando essa imagem é figurativa, vai ao encontro dessa necessidade de reconhecimento, e propõe, a partir de si mesma, os objetos a reconhecer. Porém, pode suceder, com imagens aparentemente não-figurativas e até mesmo com imagens fortemente figurativas, que o espectador se sinta insatisfeito. Mas esta insatisfação não terá tanto que ver com a quantidade de informação disponibilizada pela imagem enquanto representação de um determinado objeto ou situação; esta insatisfação terá que ver, e isso sim, com a *facilidade* com que a informação disponibilizada é lida.

E, é justamente porque a leitura da imagem remete para a *facilidade com que se a lê*, que podemos dizer, com alguma certeza, que o realismo é relativo, porque determinado pelo sistema de representação vigente, ou *standard* – como Goodman lhe preferiu chamar – de uma dada sociedade humana numa determinada fração do acontecer temporal.

Posto isto, depois de termos chegado à conclusão que o grau de figuratividade tem mais que ver com a *facilidade com que se a lê* a imagem do que com a *quantidade de informação* que ela disponibiliza, resta-nos apurar que implicações terá esta conclusão no que diz respeito à própria noção de *representação*.

Na verdade, temo-nos referido à figuratividade alicerçando a nossa argumentação na semelhança ou na parecença que eventualmente possa existir entre a *imagem* e *aquilo que essa imagem representa*, ressaltando que esses critérios de semelhança ou de parecença lideraram o processo de reconhecimento do *objeto representado* na *representação* que o pode substituir. Essa é, de fato, uma possível configuração da noção de *representação*, uma noção, assim, que se funda na possibilidade de substituição. *Representar*, deste modo, pode ser

50. De quem se pôde dizer: “Em algumas das últimas pinturas de Van Gogh, a forma pura subjugou a natureza dos objetos que ele representou. A violência de sua mente perturbada transformou o mundo em um tecido de chamas, de modo que as árvores deixaram de ser árvores e as casas de campo e os fazendeiros tornaram-se golpes caligráficos de pincel [muito embora para nós, *hoje*, as *suas árvores* continuam sendo, para nós, *árvores* e, apesar dos golpes caligráficos do pincel, as casas de campo e os fazendeiros, *casas de campo* e *fazendeiros*]. Ao invés de estar submersa no conteúdo, a forma se interpôs entre o observador e o tema da obra.” ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 137.

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

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

53. GOMBRICH, E. H.. *op. cit.*, p. 85-87.

54. GOMBRICH, E. H.. *op. cit.*, p. 161-163.

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

56. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 51.

entendido como *tornar algo presente*⁵⁷, de alguma forma, uma re-apresentação. E, esse entendimento, acabaria também por ser, ou por fundamentar, uma noção de *objeto* em que: *objeto* seria, então, *qualquer coisa que pode ser representada, qualquer coisa que pode ser substituída por outra qualquer coisa*. Tudo isto nos parece certo; ainda assim, convém rever, através do ponto de vista a partir do qual temos vindo a entender *figuratividade* e *realismo*, a noção de *representação*. Com isto não queremos dizer que é incorreto dizer-se que *representar é tornar presente aquilo que de certa maneira pode estar ausente* no exercício da própria representação; e que é a representação que, na ordem do seu discurso, torna presente o objeto representado.

Francastel diz-nos: “Afigurou-se-me, deste modo, oportuno, escolher como objeto de análise e de reflexão um conjunto de obras bem conhecidas, as obras italianas do século XV, por serem tão célebres, e também porque a forma de linguagem figurativa que se desenvolveu na Europa durante o Quattrocento, se impôs no Ocidente como a mais evidente e a mais simples, durante quatro séculos e meio, até à atualidade.”⁵⁸ Mas, diz também, páginas mais à frente: “Com Cézanne e Gauguin, a pintura viu-se capaz de construir sistematicamente objetos, que não eram *parecidos*, mas *análogos* aos da experiência sensível.”⁵⁹ Fiquemos, desde já, com estas considerações na nossa retaguarda.

Se para Pierce os ícones são *aqueles signos que têm uma certa nativa semelhança com o objeto a que se reportam*⁶⁰; e se para Morris é icônico o signo que possui “algumas propriedades do objeto representado”⁶¹; para Goodman, por exemplo, os problemas relacionados com a imagem, quanto ao seu grau de realismo, podem ser explicados de uma outra maneira, explicação que o Groupe *ì* em *Tratado do Signo Visual* – aliás, onde se reconhece que são as teorizações de Eco⁶² que levam mais longe uma análise às noções de *iconicidade* e de *analogia* – apresenta como a mais lúcida.

É que, Goodman distingue, na noção de *iconicidade*, duas relações distintas: por um lado, a *parecença*; por outro, a *representação*. Diz Goodman⁶³ que a *parecença* é *reflexiva* e *simétrica*, propriedades que não possui a *representação*⁶⁴; e, exemplificando a sua teoria com um quadro de Constable, adverte: “A *Constable painting of Malborough Castle is more like any other picture than it is like the Castle, yet it represents the Castle and not another picture – not even the closest copy.*”⁶⁵

A conclusão que podemos retirar desta consideração é óbvia: “*la representación, en la que un objeto está ‘empleado en lugar de’ su sujeto, no posee una relación necesaria con el parecido. Como mucho, cualquier cosa puede representar cualquier cosa (así Goodman se encuentra de nuevo con el problema de la arbitrariedad).*”

La idea de copia debe ser, pues, abandonada y reemplazada por la de reconstrucción [...].”⁶⁶

De qualquer forma esta revisão da noção de *representação* não é, para nós, surpreendente já que, com alguma facilidade, podemos defender que: i) o objeto “*não é, então, mais que um face-a-face (Gegenstand), e a minha consciência aquilo para quem há esses face-a-face*”⁶⁷, ou por outras palavras, o objeto não é, então, mais do que um fenômeno e a consciência aquilo para quem há fenômenos; ou, usando outras palavras ii) o sujeito cria o que lê, ou seja, a leitura do objeto não é mais do que uma tradução, uma reconstrução, que partindo do fenômeno – partindo do face-a-face com o objeto – racionaliza uma, e à falta de melhor termo, intuição do objeto – uma impressão da sua presença, da sua complanaridade comigo. Esta tradução, esta reconstrução, que parte da racionalização do fenômeno – ou, por outras palavras, que parte de uma sua recriação –, impregnada de subjetividade, é uma imagem. Ou, digamo-lo de uma forma mais clara: a imagem é a tradução visível da intuição do objeto. O que, obrigatoriamente, já implica, de certa maneira, o abandono – sobretudo no que diga respeito à representação gráfica e/ou pictórica dos objetos – da ideia “ingênua”⁶⁸ da *cópia* do objeto, adotando, assim, a ideia da *tradução*, ou pela expressão que Goodman tão bem utiliza *reconstrução*.

Poderemos analisar os problemas que surgem da relação entre *representado* e *representação*, segundo, pelo menos, duas grandes vertentes: uma vertente linguística, onde se destaca a análise realizada por A. J. Greimas⁶⁹; e uma vertente icônica desenvolvida por Eco, sobretudo em *A Estrutura Ausente*⁷⁰. Mas, centremos o nosso raciocínio sobretudo nos aspectos que têm a ver com o reconhecimento do objeto, e com a imagem propriamente dita, ainda que o reconhecimento possa ser compreendido como uma operação que articula alguns setores da atividade linguística com alguns setores da atividade perceptiva.

De fato, cada sujeito está condicionado a um certo *modo de ver o mundo* e se o representa, graficamente ou por meio de outros artifícios expressivos, fá-lo

57. PIERCE, Charles S.. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 61.

58. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 47.

59. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 61.

60. PIERCE, Charles S.. *op. cit.*, p. 64.

61. MORRIS, Charles. *Segni, Linguaggio e Comportamento*. Milão: Longanesi, 1949, p. 42.

62. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 109 e 110.

63. GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 3-5.

64. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 111.

65. GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 5.

66. Idem Nota 64.

67. LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 33.

68. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 115.

69. GREIMAS, A. J.. *Condition d'une Sémiotique du Monde Naturel, de Pratiques et langage gestuels*. n. 10 de Langages. Paris: Didier et Larousse, 1968. (Sobretudo páginas 3 a 35.)

70. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. *op. cit.* (Sobretudo a secção B, *O Olhar Discreto*), p. 95-184.

de um ponto de vista isomórfico, quer dizer, o *seu-ponto-de-vista*. Ou, pelas palavras de Wittgenstein: “A forma da representação pictorial é a possibilidade de as coisas se relacionarem entre si, como os elementos da imagem.

A imagem está assim em conexão com a realidade; chega até ela.”⁷¹

Voltemos, porque a isso, ao que parece, somos obrigados, à *figuratividade*.

Se alguém representa por intermédio de artifícios gráficos e/ou pictóricos um objeto, o que está a fazer, na verdade, é uma *tradução*, é uma *reconstrução*, é uma *transformação*.

Expliquemo-nos: é verdade que o objeto donde parte a imagem é a sua referência, mas aquilo que esse *alguém* vê e representa do objeto está à partida condicionado, quer pelo modo como esse objeto lhe aparece, quer pela sua capacidade em proceder a essa transformação num outro objeto, numa sua representação. Como também, não esqueçamos, está dependente das leituras que quem venha a ser espectador dessa imagem possa vir a elaborar. Digamos que, no limite, falar-se em *cópia* é até absurdo: seria necessário que a percepção do construtor da imagem e a percepção do espectador dessa imagem fossem iguais, quer dizer, seria necessário que, não só o objeto lhes aparecesse do mesmo modo, como ambos o transformassem da mesma maneira⁷²; como, também, seria necessário que a substância, ou o material (a *matéria*), da representação fosse a mesma da do objeto representado de tal modo que uma se confundisse com a outra e inversamente, já que, as propriedades físico-químicas de *uma* seriam as mesmas propriedades físico-químicas do *outro*. Ora, sabemos-lo, isto não sucede nem numa representação hiper-realista.

Mas, se dizemos que a representação é uma tradução, uma transformação, que *transformação* é essa?

O construtor da imagem intenta na transformação daquilo-que-vê em algo que, sendo visível e ainda que não tendo a mesma substância (ou, *matéria*⁷³) daquilo-que-foi-visto, possa gozar dos seus significados. Por outras palavras e de uma forma mais completa podíamos dizer que: o que o construtor da imagem faz é construir um outro objeto (uma imagem) – ainda que com uma substância (ou, *matéria*) diversa do primeiro – que possa provocar uma leitura análoga ou homóloga àquela que esse construtor teve do *objeto visto*; ou, pelo menos, que *diz*, através da imagem construída, que é possível ver-se o objeto daquele seu ponto de vista. Na verdade, para sermos mais rigorosos, em vez de *transformação* deveríamos dizer: *transsubstanciação*, ou, *transmaterialização*. Por quê?

Porque a imagem construída é um novo objeto que se autonomiza do objeto que pretende substituir; e porque esse novo objeto – a imagem construída – passa a existir numa outra substância, numa outra matéria; mas que, e ape-

sar disso, continua fazendo menção aos *conteúdos do objeto* a que essa imagem faz referência. Quer dizer: por um lado, até podemos dizer que a *substância* ou a *matéria* onde o objeto ou onde a imagem-que-o-substitui existem é, de alguma forma, indiferente – sobretudo se estivermos interessados nas relações perceptivas que se estabelecem no intérprete ou leitor diante de *um* ou de *outra*; mas, por outro, é essa mudança de substância que, verdadeiramente, nos habilita na afirmação de que a *imagem construída* e o *objeto que lhe deu origem* são dois objetos diferentes, o que é o mesmo que dizer, respectivamente, que a *representação* e o *representado* são entidades diversas (mas, ainda que apesar de diferentes, nos impliquem numa confusão – aqui pode residir uma possível definição de *ilusão*).

Todavia, e na verdade, a *imagem* não está só em vez da *coisa imaginada*, nem, por outras palavras, a *representação* só em vez do *objeto representado*; a imagem está em vez do *modo como* o construtor da imagem afirma, através dela, que o objeto *pôde, pode* ou *poderá passar a ser visto* – isto, *conforme* o sistema de representação adotado nessa reconstrução se aproxima ou se afasta de um *modo vigente* ou de uma *lógica* que rege a representação dentro de uma determinada sociedade humana (relativo, transitório e circunstancial, por isso).

Considera-se, assim, o signo como *laço*⁷⁴ e não como um fruto de uma relação *fixa* com um significado; afinal, como diz Eco por exemplo, considera-se o signo icônico como uma *estrutura*⁷⁵ – “uma simplificação que *nasce de um ponto de vista*”⁷⁶.

Claro está que esta *estrutura* é já um *código*. Um *código*, um *sistema de regras*, através do qual ou em função do qual, um dado objeto deve ser submetido para que possa ser lido ou representado, como *aquele-objeto* e não como um *outro-objeto-qualquer*, ou até, como no caso de Cézanne ou Renoir, como nos conta Arnheim: lido como “manchas de tinta incoerentes” – ou, como vimos, para os seus contemporâneos, “[...] [n]um jogo formalístico com formas ou conceitos vazios”⁷⁷.

Os exemplos que anteriormente demos (o caso de *Wivenhoe Park*, de Constable; *as árvores, as casas de campo* ou *os fazendeiros*, de Van Gogh; o *retrato de Gertrude Stein*, de Picasso; etc.) não são, afinal, senão fruto de *achamentos*

71. WITTGENSTEIN, Ludwig. *op. cit.*, p. 35.

72. Cf. MORRIS, Charles. *Fondements de la Théorie des Signes*. Langages, 35, 1974, p. 17 cit. por KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 116.

73. Referimo-nos ao *material* onde determinado objeto existe.

74. EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 112.

75. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. *op. cit.*, p. 35. Cf. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 84.

76. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. *op. cit.*, p. 36 e 111. Ver também WITTGENSTEIN, Ludwig. *op. cit.*, p. 35.

77. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 137.

de outras estruturas que, nos objetos representados, os artistas encontraram, mas que os seus contemporâneos na altura (ainda) não tinham encontrado; não são, afinal, só simplificações empobrecidas da realidade, são simplificações que permitiram uma outra “modelização” da realidade segundo um outro ponto de vista.

Representar iconicamente um objeto não é *senão achar e reconstruir uma estrutura que nele está latente*, como vimos. Mas essa *estrutura* ou essa *latência* não a sabe o objeto – ele é ignorante dela, ela *não existe em si* (não existe no objeto para o objeto) –; somos nós (*nós*, quer dizer: *onde* as coisas existem), afinal, que conjecturamos acerca da existência dessa estrutura e a achamos, e por esse motivo o objeto, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, acaba por ser constituído por esse conjunto de conjecturas, por esse *modelo de relações perceptivas*, em suma, por essa *representação*⁷⁸.

E se o objeto, como vimos, acaba por ser constituído por esse *modelo de relações perceptivas*, então: por um lado, é, justamente, esse *modelo* que pode ser autonomizado numa imagem; por outro lado, essa imagem pode substituir-se ao objeto quando provoca, através de fenômenos gráficos, relações análogas ou homólogas àquelas que teríamos diante do objeto imaginado⁷⁹. Afinal, já o supeitávamos, a cadeira representada não tem qualquer propriedade da cadeira real; a cadeira representada tem em comum com a cadeira real o *modelo perceptivo*. Será isso que Wittgenstein quer dizer quando afirma: “A imagem é um modelo da realidade.”⁸⁰ Mas, será, de fato, assim, como ele a diz?

Dissemos em determinada altura e à falta de melhor termo que: *a imagem é a tradução visível da intuição do objeto*. Digamo-lo, agora, utilizando uma terminologia mais adequada: *a imagem é a “modelização” das relações perceptivas homólogas àquelas quando em presença do objeto*. Representar é, assim, esse processo de “modelização”. E, imaginar construir imagens através desse processo. E é também por isso que *representar* pôde e pode continuar a ser entendido ao longo da nossa reflexão como um *processo de tornar presente*.

Portanto, quando, por exemplo, dizemos que uma imagem é *não-figurativa*, e assim até já nem faz sentido falar-se em *figuratividade*, não será tanto porque ela não se assemelha a determinado objeto, mas, sobretudo, porque não vemos construído nessa imagem um modelo de relações perceptivas homólogo ou análogo àquele a que realizamos para construir o percebido. Dizemo-la, assim, *não-figurativa* porque, em suma, não reconhecemos na imagem do objeto o *nosso* modelo perceptivo do objeto. E qual é esse *modelo*? E donde surge? Parece pertinente questionar.

Voltemos a Francastel, que é quem nos fornece uma resposta pronta: “[...] a forma de linguagem figurativa que se desenvolveu na Europa⁸¹, durante o *Quattrocento*, se impôs no Ocidente como a mais evidente e a mais simples, durante quatro séculos e meio, até à atualidade.”⁸²

Serão muitos os exemplos que poderíamos nomear de incompreensão perceptiva, sobretudo ao nível da pintura moderna, com o sentido de *ctual* do termo, onde o espectador tende a reconhecer nessas imagens, traços de objetos que não serviram de base para a sua construção. Assim, as formas *vagas* e sem significado aparente, convertem-se, pela aparelhagem perceptiva 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, quer dizer, a imagem é também um objeto com uma *estrutura latente* que será dotada de significado pelo espectador. Chamamos-lhe, comumente, *arte abstrata* (mas, *abstrata?* como e por quê? Porque decorrente de um processo mental em que as ideias estão distanciadas dos objetos?), talvez porque, na verdade, o que aparentemente sucede é o *nosso* não-domínio dos modelos perceptivos que esses artistas utilizaram para representar esses (supostos) objetos, ou, por outras palavras, o que sucede é a nossa *inadaptação* ao estilo de representação utilizado. O que parece existir na construção dessas imagens, de fato, é um afastamento ao instituído que “uma postura sociopsicológica e institucionalmente reacionária”⁸³ parece preferir porque mais *fácil* de ser lida, porque detentora de um *código* para uma sua leitura.

Reconhecer o objeto na imagem não é compreender a imagem, ainda que seja um começo. Trata-se unicamente de um nível do sentido, a que Goodman chamou *denotação*⁸⁴ considerando-a a *condição necessária* para que haja representação. A visão não identifica um objeto segundo o conjunto das suas propriedades sensíveis, nem segundo o conjunto da superfície de papel, se se trata, por exemplo, de um objeto em estado de representação num desenho ou numa fotografia, ou seja, um objeto visual transmitido pelos códigos da iconicidade. Assim se pode explicar que as representações de objetos que obedecem a uma esquematização comum sejam mais facilmente reconhecíveis do que aquelas representações que tiveram por base um modelo perceptivo que se afasta dessa *comunidade* e, por isso, podem ser lidas

78. “[...] los ‘objetos’ no exist[en] como realidad empírica, sino como seres de razón: su identificación y su estabilización no son nunca provisionales, puesto que son recortes producidos hic et nunc en una substancia imposible de analizar sin ese resorte. [...] se hay un referente al signo icónico, este referente no es un ‘objeto’ extraído de la realidad, sino siempre, y de entrada, un objeto culturalizado.” EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 115 e 116.

79. Eco, por exemplo, é isso que defende quando diz: “O signo icónico, portanto, constrói um modelo de relações (entre fenômenos gráficos) homólogo ao modelo de relações perceptivas que construímos ao

conhecer e recordar o objeto.” EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 110.

80. WITTGENSTEIN, Ludwig. *op. cit.*, p. 35.

81. Cf. MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 184.

82. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 47.

83. ADORNO, Theodor W. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 132 e 133.

84. GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 25.

como *menos fiéis* ou *menos completas* – segundo a lógica do *realismo* em vigor. E donde surge essa *lógica realista*?

Aparentemente, podemos localizá-la no *Quattrocento* – como a localiza Francastel, por exemplo –, inaugurada por uma *nova ideologia*⁸⁵ como diz Adorno, por uma *nova conceptualização do tempo* – quando “o Homem deixa de estar limitado ao conhecimento de fatos, escolhidos pela gente do clero, para justificar os comportamentos, de acordo com uma reconstituição histórica do destino da humanidade”⁸⁶ –, e que, assim libertando o homem de Deus, ofereceu, talvez, o Seu lugar à Arte.

Porém, fica eliminado deste nosso discurso a preocupação em saber se foi esta *nova ideologia* (que como qualquer outra é uma “visão do mundo *parcial* e *desconexa*”⁸⁷), que viria a constanger a construção e a leitura da imagem *até à atualidade* – como diz Francastel; ou que, eventualmente, “a [sua] ruptura só se consumir[ia] com o cubismo”⁸⁸ como conta Malraux, nos finais do século XIX; ou, ainda, que essa, digamos assim, “interrupção” se fica a dever à invenção da fotografia (contemporânea, por mera coincidência ou não (podemo-nos questionar), do movimento de Cézanne). Ou se, de um ponto de vista mais abrangente, se deve aquilo a que Malraux, sobrevoando a cultura visual do mundo ocidental, apresenta nestes termos: “Se, para um espectador ávido de ilusões, uma forma de Leonardo, de Francia ou de Rafael fora mais ‘parecida’ do que uma forma de Giotto, de Botticelli, nenhuma forma nos séculos que se seguirão a Leonardo será mais parecida do que as suas: será simplesmente diferente. O poder de ilusão que fornecia ao pintor, num momento em que a cristandade enfraquecia, em breve dividida, deixava de submeter o testemunho do homem à invencível estilização que é a presença de Deus, iria orientar toda a pintura.”⁸⁹ E, com ela – a partir de Giotto e de Duccio, os *pais da pintura moderna*, como lhes chamou Panofsky⁹⁰ –, toda a produção imagética e todas as atividades humanas dependentes dessa produção, sobretudo as projetivas, muito nomeadamente a arquitetura.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*. Nova Versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2001.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. 7ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Tratado Geral de Semiótica*. 3ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe μ . *Tratado del Signo Visual, para una retórica de la imagen*. Madri: Ediciones Cátedra, 1993. (Trad. por Manuel Talens Carmona.)
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GOMBRICH, E. H.. *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*. 2ª ed.. Indianapolis/Cambridge : Hackett Publishing Company, 1984.
- GREIMAS, A. J.. *Condition d'une Sémiotique du Monde Naturel, de Pratiques et langage gestuels*. n. 10 de Langages. Paris: Didier et Larousse, 1968.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Cruet et le Cuit*. Paris: Plon, 1985.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver Pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORRIS, Charles. *Fondements de la Théorie des Signes*. Langages, 35, 1974.
- _____. *Segni, Linguaggio e Comportamento*. Milão: Longanesi, 1949.
- PANOFKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Londres: Paladin, 1970.
- PIERCE, Charles S.. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, s.d.
- VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª ed.. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

85. ADORNO, Theodor W. *op. cit.*, p. 130 e 131.


86. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 131.

87. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica. op. cit.*, p. 253.

88. MALRAUX, André. *op. cit.*, p. 194. Cf. VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. Lisboa : Edições 70, 1986, p. 250.

89. MALRAUX, André. *op. cit.*, p. 16.

90. PANOFKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Londres: Paladin, 1970, p. 120. Cf. PANOFKY, Erwin. *op. cit.*, p. 120; Cf. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 126 e 127.



**SER É PARECER
(SINGULARIDADES DA
REPRESENTAÇÃO ICÔNICA)**

SER É PARECER (SINGULARIDADES DA REPRESENTAÇÃO ICÔNICA)

Utilizo, com alguma frequência, a seguinte frase de Umberto Eco com o principal objetivo de, de certa forma, desmascarar uma “falácia”, ou, pelo menos, para pôr-a-descoberto, os equívocos de que se envolvem as possíveis tentativas de comparação entre *palavra* e *ícone*. A citação é esta: “A relação entre a palavra cadeira e uma cadeira é convencional e arbitrária; [a *relação*] entre uma imagem de uma cadeira e uma cadeira é icônica, porque a cadeira representada tem alguma propriedade da cadeira real [...]”¹ Chamo a atenção do meu leitor, sobretudo, para: “[...] *tem alguma propriedade* [...]”

Por outras palavras: a palavra *cadeira* em nada é semelhante à cadeira e por isso se pode dizer que a relação entre a *palavra*, enquanto signo, e a *cadeira* é *arbitrária*² e o seu significante é *linear*³; já entre a cadeira e uma sua imagem detectamos *semelhanças*. Mas, possui a *cadeira representada* pela imagem “alguma propriedade” da *cadeira real*? Se *sim*, que propriedade(s) seria(m) essa(s)?

De um certo ponto de vista, a pergunta é absurda: sabemos que qualquer objeto, ou melhor, sabemos que qualquer coisa que seja suscetível de ser representada, ao sê-lo, não possuirá as mesmas propriedades daquilo que representa – a constatação de que a representação se substitui à coisa representada assim o não admite. Existem, portanto, neste processo duas entidades: o *objeto representado* e *uma sua representação*. Mas, se a segunda não possui, de fato, as mesmas propriedades da primeira, como, então, se processa à substituição de *uma* pela *outra*?

É que, de fato, “Na imagem tem que haver algo de idêntico ao que é representado picturalmente para uma poder de todo ser a imagem de outro”⁴.

Haverá, antes tudo, que analisar que *propriedades* são essas, para apurar que tipo de código permite a substituição do *representado* pela *representação*. De qualquer forma, esse código, podemos dizê-lo, é um conjunto de convenções que possibilita atribuir a um *significante*, um *significado*; a uma *forma*,

1. ECO, Umberto, cit. por MASSIRONI, Manfredo. *Ver Pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 90.

2. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 4ª ed.. Lisboa: Dom Quixote, 1978, p. 124-126.

3. SAUSSURE, Ferdinand de. *op. cit.*, p. 128.

4. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª ed.. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 36.

um *conteúdo*, digamos por analogia. E, se toda a convenção se opõe à natureza⁵; toda a convenção pressuporá a linguagem e, por isso mesmo, uma sociedade humana.

Se é verdade que a eficácia representacional está dependente da convenção, da regra, que permite estabelecer o contato entre significante e significado e se, sem a existência da regra não existiria sequer significante, e sem ele significado, então, que convenção é essa que autoriza que a representação, não possuindo as mesmas propriedades do objeto representado, mantenha com ele uma relação que nos permita substituir o objeto representado por um seu *equivalente*⁶, por uma sua *representação*?

Qualquer resposta que venha a ser dada terá, obrigatoriamente, que ver com codificação.

Quando aquilo que se substitui ao objeto é uma palavra, e, neste caso, uma sucessão de letras e/ou de sons, temos de admitir, em nada têm que ver com o objeto que substituem. Aqui, a escolha do significante é arbitrária⁷ e o código é o *linguístico*, abreviadamente, digamo-lo assim. Mas, quando comparamos *objeto* e *palavra* e dissemos que *em nada têm que ver* é porque, de alguma maneira, estamos a utilizar um critério que nos habilita neste gênero de comparação. Essa comparação, donde se pode dizer que o objeto e a palavra *em nada são semelhantes*, é visual.

Porém, o caso em que aquilo que se substitui ao objeto é uma imagem (um desenho ou uma fotografia, por exemplo), merece-nos uma atenção particular.

Podemos começar por dizer que a imagem construída se *assemelha* ao objeto que representa. Porém, esta consideração é insuficiente. Por quê?

Porque, dizer-se que uma coisa se assemelha a outra coisa não nos esclarece quanto ao *como* se assemelham essas coisas; quer dizer, com que critério se estabelece essa relação de semelhança? Concluir já dizendo que o código é baseado na *semelhança* seria, por isso, também insuficiente. Escolhamos um outro percurso de análise.

Se considerarmos que: *a forma, ao contrário daquilo que possa parecer, não é aquilo-que-pode-ser-percebido-do-objeto*; e que: *provavelmente nada daquilo-que-é-percebido pertence ao objeto enquanto coisa, mas efetivamente acaba por constitui-lo como representação*; então: na verdade, a imagem que se constrói (e que, de certa maneira, *sobrevive ao objeto representado*)⁸ não é construída *com* as propriedades do objeto que essa imagem pretende substituir. Na verdade, nada daquilo que é percebido pertence ao objeto enquanto *sua* propriedade (propriedade *do* objeto). Somos nós, afinal, que o investimos com *certos atributos*, de tal modo que ele passa, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, a ser para nós aquilo que para nós é.

O objeto, para nós, não é mais do que uma forma investida de subjetividade, uma “configuração perceptiva”⁹, e que nós podemos contemplar dentro de um certo “estado de coisas”¹⁰, dentro de uma certa *lógica*, olhando-o desde um determinado *ponto de vista* num determinado momento: “A forma de um objeto que vemos [...] não depende apenas de sua projeção retiniana num dado momento. Estritamente falando, a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante toda a nossa vida. [...] O estilo de pintura ocidental criado pela Renascença limitou a configuração ao que se pode ver de um ponto fixo de observação.”¹¹ Mas, quer isto significar que a nossa produção imagética se encontra, ainda hoje, dependente desses *modos de ver* inaugurados pelo Renascimento?¹²

Prematuro seria, para já, avançar uma resposta; digamos, por ora e em suma: o *estado de coisas* e o *ponto de vista* é determinante na leitura do objeto e, portanto, na leitura que, no limite, podemos elaborar acerca de nós próprios nesse *estado* olhando desde esse *ponto*.

Fixemo-nos, antes, nesta consideração: *nada daquilo-que-é-percebido pertence ao objeto enquanto coisa, mas efetivamente acaba por constitui-lo como representação*. É justamente aquilo-que-é-percebido que (e independentemente de não pertencer ao objeto enquanto coisa) é, digamos assim, “transferido”, “trasladado” da construção de uma ideia de objeto *para* a imagem – essa imagem autonomiza-se do objeto representado, distinguindo-se dele, e sobrevive sem a sua presença; por outras palavras: “*El objeto ha adquirido esta permanencia desde el momento en que su existencia cesa de estar sometida a la presencia de una estimulación física*”¹³, donde se pode concluir, paralelamente a esta consideração, que *objeto* é tudo aquilo que pode ser representado e imaginado.

5. ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*. Nova Versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002, p. 129.

6. “[...] a feitura da imagem, artística ou não, não começa da projeção ótica do objeto representado, mas é um equivalente, executado com as propriedades de um meio específico daquilo que se observa no objeto.” ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 129.

7. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 4ª ed.. Lisboa: Dom Quixote, 1978, p. 126 e 127.

8. “*Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado.*” BERGER, John. *Modos de Ver*. 4ª ed.. Barcelona: Gustavo Gilli, 2000, p. 16.

9. ARNHEIM, Rudolf, *op. cit.*, p. 40.

10. “Os objetos contêm a possibilidade de todas as situações. A possibilidade da sua ocorrência em estados de coisas é a forma do objeto. O objeto é simples.” WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª ed.. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 32.

11. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 40.

12. GOODMAN, Nelson. *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, 2ª ed.. Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1984, p. 12 e 13.

13. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*. Paris: Éditions du Seuil, 1992, p. 69.

Assim, para que uma imagem represente um objeto terá de representar as condições – o *modo* e a *maneira*¹⁴ – de existência desse objeto *para nós* dentro de um certo estado de coisas, dentro de uma certa lógica¹⁵ de configuração dos objetos. Resta apurar que *lógica* é essa – coisa que faremos mais adiante.

Continuamos, no entanto, sem ver esclarecido que *propriedades* são essas: as que *existindo* na imagem possibilitam a substituição do objeto representado. As *propriedades* a que nos referimos não são, certamente, pelo menos do ponto de vista do espectador comum, as físico-químicas – essas, sabemos-lo, não são transferíveis do representado para a representação, de modo espontâneo, por assim dizer; portanto, se há correspondência entre *representado* e *representação* será porque essa correspondência se passa a outro nível. E que *nível* é esse?

É aquele que é instituído pela e na própria representação, quer dizer, quando *alguém* representa *algo*, essa *visão de algo* aparece, e desde logo, podemos dizê-lo, *contaminada* por uma certo modo ou maneira de ver: “A forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual.”¹⁶

Se for verdade que: “*Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas*”¹⁷, serão, então, essas propriedades *culturais*?

Se, de fato, o que for transferível do representado para a representação forem as leis que regem o aparecimento do objeto que se representa, então, se esse aparecimento não depende apenas da sua projeção retiniana, e se, “o acontecimento fisiológico é apenas o esboço abstrato do acontecimento perceptivo”¹⁸, o que se transfere para a imagem são *as condições em que o objeto representado é percebido e entendido*, ou seja, o que se transfere para a imagem é, numa palavra, o *fenômeno*; efetivamente, o que é transferível é *o como o objeto se me dá*. É esse *como*, que sendo transferido do representado para a representação, aquilo que possibilita a substituição e a distinção entre eles; a transferência desse *como* possibilita estabelecer, assim, uma equivalência perceptiva entre representação e representado através da qual a representação evoca as propriedades da coisa representada *como se* ela lá estivesse, não estando de fato – na verdade, a representação, de um certo ponto de vista, afasta-se marcadamente do objeto que representa, porém, *trá-lo*, evoca-o através “das características espaciais consideradas essenciais”¹⁹. Mas, *consideradas essenciais* por quem?

Por um certo *modo de ver*²⁰ vigente num determinado momento. O mesmo *modo de ver* que consente considerar que: “Os modelos em escala, os desenhos lineares sobre lousas e mapas rodoviários, todos se afastam marcadamente dos objetos que representam. Com facilidade descobrimos e aceitamos o fato de um objeto visual no papel representar um completamente diferente da natureza, desde que nos seja apresentado em seu equiva-

lente estrutural para o meio dado. [...] A razão psicológica deste fenômeno surpreendente é, primeiro, que, na percepção e pensamento humanos, a semelhança baseia-se não numa identidade meticulosa, mas na correspondência das características estruturais essenciais; segundo, que uma mente pura entende espontaneamente qualquer objeto dado conforme as leis do seu contexto.”²¹ Mas, o que acabamos de afirmar não pode passar, por enquanto, de uma hipótese.

Por agora, bastam-nos estas considerações para podermos evoluir no nosso raciocínio acerca da iconicidade; voltaremos a elas mais tarde.

Retomemos, então, o raciocínio. A convenção, que *considera essenciais certas características espaciais das formas*, ordena o mundo e o pensar o mundo. Limita e possibilita que *as coisas* e o mundo existam de um certo modo; mas, *as coisas* existem porque nós admitimos a sua existência enquanto coisas, quando convenciamos que elas *são*, não *em si* ou *para si*, mas *para nós, coisas*. *Coisas* susceptíveis de serem pensadas mediante representações ou mediante imagens. Mas, serão essas representações, ou essas imagens, porventura semelhantes às coisas? Serão ícones das coisas, na medida em que serão, de algum modo, semelhantes aos fenômenos?

Se as podemos considerar *semelhantes* é porque dentro de uma sociedade humana se convenciam certos *critérios de semelhança*, pelos quais essas imagens podem ser ícones das coisas que representam; e, também, dentro de uma sociedade humana se estabelecem os parâmetros em que se realiza esse *exercício de semelhança*, ou *iconicidade*. Estabelece-se, se esse for o caso, então, o código que possibilita a representação e, portanto, o reconhecimento das coisas, quanto *àquilo que são* dentro de uma sociedade humana. Esse código será, então, de representação icônica: “Representar iconicamente o objeto significa então transcrever por meio de artifícios gráficos (ou de outro gênero) as propriedades culturais que lhe são atribuídas. Uma cultura, ao definir seus objetos, remete-se a alguns **CÓDIGOS DE RECONHECIMENTO** que individualizam traços pertinentes e caracterizantes do conteúdo. Um **CÓDIGO DE REPRESENTAÇÃO ICÔNICA** estabelece, pois, quais os artifícios gráficos

14. WITTGENSTEIN, Ludwig. *op. cit.*, p. 36 e 37.

15. “A imagem apresenta a situação no espaço lógico, a existência e a não-existência de estados de coisas. A imagem é um modelo da realidade.” WITTGENSTEIN, Ludwig. *op. cit.*, p. 35.

16. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 130.

17. BERGER, John. *op. cit.*, p. 13.

18. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 469.

19. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 40.

20. “Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.” BERGER, John. *op. cit.*, p. 15.

21. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 131.

que correspondem aos traços do conteúdo, ou aos elementos pertinentes fixados pelos códigos de reconhecimento. A maior parte das representações icônicas esquemáticas verificam literalmente essa hipótese (o sol como círculo dotado de raios, a casa como quadrado encimado por um triângulo, etc.). Mas, mesmo nos casos de representação mais 'realista', podem-se individualizar blocos de unidades expressivas que remetem não àquilo que SE VÊ do objeto, mas àquilo que SE SABE, ou àquilo que se aprendeu a ver."²² Eis uma resposta possível quanto ao tipo de propriedades que se transferem do representado para a representação.

Mas, ao dizermos "uma cultura, ao definir seus objetos", isto pressupõe – mais, do nosso ponto de vista, confirma – que os objetos, *em si*, nada são, mas que se encontram submetidos a uma possibilidade de definição cultural, num aparente *acordo* de intersubjetividades.

Numa primeira abordagem, representar iconicamente um fenômeno significará, deste modo, transferir através de um esquema mental, por intermédio de artifícios gráficos, ou outros artifícios, as propriedades sensíveis e culturais que se atribuem a esse fenômeno, e que constituem o seu conteúdo²³. A representação tornar-se-ia efetiva nessa possibilidade de transferência de propriedades sensíveis e culturais, e que Christian Metz – no seu artigo *Além da Analogia, a Imagem*²⁴ –, explicita de modo bastante claro quando diz: "O analógico entre outras coisas, é um meio de transferir códigos: dizer que uma imagem parece com seu objeto 'real' é afirmar que, graças a esta própria semelhança, o deciframento da imagem poderá beneficiar códigos que intervinham no deciframento do objeto: sob a capa da iconicidade, no seio da iconicidade, a mensagem analógica vai obter os códigos mais diversos."²⁵ Nessa transferência, existirá um veículo expressivo que viabilizará a representação produzida, acerca dessas propriedades do fenômeno, tornando-as reconhecíveis. Deste modo, o que importa não será a correspondência entre imagem e fenômeno, mas entre imagens e conteúdo desse fenômeno. Seguiremos este raciocínio.

A cultura, pela simples atribuição de um suporte expressivo a um fenômeno, recorre a códigos de reconhecimento. Segundo um processo icônico, a representação faz reconhecer, pela transferência dos traços julgados mais pertinentes, pela transferência das características espaciais consideradas essenciais, do fenômeno para a imagem – e o inverso, o conteúdo desse fenômeno que viabiliza os processos de significação em que este, e a sua representação, podem entrar.

Porém, o que acabamos de dizer levanta, pelo menos, duas questões: primeira, para que consigamos reconhecer qualquer-coisa, temos que conhecer previamente essa qualquer-coisa?; segunda, se estivermos a falar de imagem (de um desenho, por exemplo): para reconhecermos numa imagem os traços

caracterizadores do conteúdo de qualquer-coisa-que-esteve-na-base-da-sua-construção, temos que conhecer a coisa-que-lhe-esteve-na-base, ou pelo menos a tipologia onde a coisa-que-lhe-esteve-na-base possa ser inserida?²⁶

A possibilidade de reconhecimento, que dá figura e suporta o código, recorre à memória²⁷. Parece ser verdade; ainda assim, devemos suspeitar desta concepção *ingênu*²⁸ que parece não ter em conta que representamos não o fenómeno *em si*, mas uma ideia que construímos, ou aprendemos, *dele*, ideia que, transferida segundo o código, pretende apresentar, representando, algumas condições sensíveis, e culturais, dessa experiência. Através da representação procuramos um determinado consenso icônico, “reconhecido por uma sociedade humana”²⁹, sem o qual não seria possível a atribuição de significado. No entanto, não podemos dizer que os signos icônicos são convencionados do mesmo modo que os signos verbais, podendo ser susceptíveis de articulação múltipla e podendo entrar dentro de um processo de repetição *gráfica de unidades perceptivas culturalmente codificadas*.

Mas, abordemos este assunto da iconicidade de um outro prisma.

Todas as imagens têm uma outra característica em comum³⁰ – todas elas se distinguem daquilo a que fazem referência, quer dizer, todas elas se distinguem daquilo que representam.

Esta característica, a da *possibilidade de distinção* entre *imagem* e *aquilo que essa imagem representa*, permite, por um lado, a construção da imagem e, por outro, descodificá-la.

Parece ser indiscutível que a imagem de determinado objeto seja, pelo menos, um seu substituto. E, se de fato for assim, também não será menos verdade que existe uma relação que se estabelece entre a *imagem* e o *objeto imaginado*, através da qual reconhecemos na imagem esse objeto. Essa imagem, digamos, é uma evocação do objeto que representa. Essa evocação dá-se porque a decifração da imagem pode *beneficiar dos códigos que intervinham na decifração do objeto*.

22. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. 3ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 181 e 182.

23. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*, *op. cit.*, p. 183.

24. METZ, Christian. “Além da Analogia, a Imagem”. In: *A Análise das Imagens*. AAVV. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 7.

25. METZ, Christian. *op. cit.*, p. 9 e 10.

26. EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe; Groupe µ. *op. cit.*, p. 122.

27. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 41.

28. “As relações de forma entre o presente e o passado devem ser consideradas de uma maneira menos ingênu. Primeiro, não podemos continuar passando a responsabilidade para o passado sem admitir que deveria ter havido um início em algum ponto.” ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 41.

29. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. *op. cit.*, p. 39.

30. Com exceção, segundo Roland Barthes, da imagem fotográfica: BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2001, p.18.

Vimos como, por exemplo, as palavras, aparentemente, mantêm com aquilo que substituem uma relação arbitrária. De fato, quase todas as palavras (com exceção das onomatopéias) em nada têm que ver, sob o ponto de vista da percepção visual, com os objetos que representam. Porém, todas as palavras, também elas, evocam de certa maneira as coisas que substituem, porque se o não fizessem, se essa relação não pudesse ser estabelecida, não teriam função comunicativa alguma. É verdade que as palavras representam coisas na medida em que as substituem ao mesmo tempo que as tornam presentes pelo discurso falado ou escrito. Como, também, parece ser verdade que as palavras substituem aquilo a que fazem referência porque evocam as suas imagens – as imagens daquilo a que essas palavras fazem referência.

Apesar das palavras, tal como as imagens, manterem uma relação de substituição entre elas próprias, enquanto signos, e as coisas que representam, temos que fazer aqui uma consideração essencial. Podemos considerar que, ao passo que as palavras, como dissemos, manterem com as coisas que substituem uma relação arbitrária, o mesmo não acontece com as imagens. Porém, somente podemos falar aqui em *arbitrariedade* porque a análise comparativa das palavras e das imagens que elas suscitam é realizada mediante um critério baseado na *semelhança* visual entre elas – só assim podemos dizer, com confiança, que a relação entre uma *palavra* e a *coisa que essa palavra substitui* é arbitrária, se compararmos, portanto, sob o ponto de vista da semelhança, a palavra e aquilo que essa palavra representa. Então, deste prisma, podemos, dizer: as imagens, para além de – e tal como as palavras –, substituírem as coisas que representam, representam-nas de um modo não-arbitrário³¹. A relação entre a *imagem* e a *coisa representada* não é arbitrária, é motivada, já que, para que seja reconhecido o objeto representado na imagem, se torna fundamental que exista um critério para esse reconhecimento³². Aparentemente, esse critério é o da semelhança visual entre aquilo que se representa e a sua representação.

Parece ser verdade que existe uma relação estreita entre a imagem e aquilo que ela pode representar. Podemos defender que existe uma certa analogia³³ entre ambas, já que entre elas se pode estabelecer uma relação de semelhança.

Entre elas, entre a *imagem* e o *objeto que essa imagem representa*, existe uma igualdade de relação que faz com que, e, uma vez mais, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, elas, apesar de distintas, mantenham essa mesma relação. Isto é: a *imagem* e a *coisa a que ela faz referência* são distintas enquanto objetos, mas, em comparação – uma com a outra –, elas podem ser consideradas como semelhantes, quer dizer, a imagem ao simular o objeto a que faz referência, não só o evoca, como, por simulação, pretende provocar uma experiência perceptiva *análoga* como se quem descodifica essa imagem estivesse na presença do objeto a que a imagem faz referência. E é nessa medida que a imagem substitui o objeto. É nessa medida que a imagem tor-

na presente o objeto que se encontra ausente, é nessa medida que a imagem o pode representar desde um determinado ângulo. A imagem representa o objeto na medida em que implica, para que possa ser decodificada, uma percepção análoga àquela que se teria em presença do objeto simulado por ela³⁴: “Além do mais, a própria semelhança é coisa codificada [...]”³⁵

De qualquer modo, esta relação analógica que, ao que tudo indica, se passa mais fora do que dentro da imagem – queremos dizer, que se passa mais na relação entre a imagem e a coisa reconstruída por ela, do que numa ou noutra individualmente –, não é simples nem inocente. E não o é justamente porque se a decodificação de determinada imagem beneficia (ou pode ser realizada *em função d'*) os códigos que são utilizados na decodificação do objeto que dela é um substituto. Então, quererá isso significar que para decodificarmos determinada imagem teremos que ter um conhecimento prévio do objeto que ela substitui?

Ainda que a resposta possa ser precipitada: logicamente dever-se-á considerar que *não*. Por quê?

Porque, se a resposta fosse afirmativa, como poderíamos, então, argumentar, por exemplo, a utilização da imagem em Disciplinas projetivas como a Arquitetura – a imagem que, no caso, antecipa, simulando, um objeto arquitetônico ainda inexistente, ainda invisível, ainda desconhecido mas visualmente perceptível em imagem? Não o poderíamos fazer, certamente. Isto, por um lado.

Por outro: de fato, a imagem, entendida como signo icônico, não reproduz objetos – a imagem não é a “reprodução tautológica de um fragmento da objetualidade exterior”³⁶ como vulgarmente somos levados a considerar; a imagem reproduz as *qualidades* ou *marcas semânticas* dos objetos que pretende substituir: “Tais objetos [uma paisagem pintada, uma figura esculpida na pedra: são os exemplos que Arnheim nos dá] são feitos apenas para a visão. Mas também servem como forma para espécies inteiras de coisas: a vista pintada do Grand Canyon informa sobre paisagens, o busto de Lincoln fala sobre pensadores.

Além disso, a forma sempre ultrapassa a função prática das coisas encontrando em sua configuração as qualidades visuais como rotundidade ou agudeza, força ou fragilidade, harmonia ou discordância. Portanto, são lidas

31. METZ, Christian. *op. cit.*, p. 7.

32. SAUSSURE, Ferdinand de. *op. cit.*, p. 124.

33. /Analogia/, do grego “analogos”, “que tem relação com”, “proporcional”.

34. METZ, Christian. *op. cit.*, p. 9 e 10.

35. METZ, Christian. *op. cit.*, p. 10.

36. BETTETINI, Gianfranco. *Producción Significante y Puesta en Escena*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1977, p. 33.



Fig. 1 - Diego VELÁZQUEZ, *Las Meninas*, 1656-57, Museu do Prado, Madri.



Fig. 2 - Jacques-Louis DAVID, *A Morte de Marat*, 1793, Musées Royaux des Beaux-Arts da Bélgica.

simbolicamente como imagens da condição humana. De fato, estas qualidades puramente visuais da aparência são mais intensas. São elas que nos atingem mais direta e profundamente. [...] Toda a configuração, concluí, é semântica; isto é, só tem valor para afirmar sobre tipos de assuntos quando vista. Assim fazendo, contudo, ela não representa simplesmente réplicas de seus assuntos. Nem todas as configurações reconhecidas como coelhos são idênticas, e a imagem de um coelho, de Dürer, não é exatamente idêntica a qualquer coelho que alguém tenha visto.”³⁷

Só assim se pode compreender como é que, apesar de os não termos conhecido, afinal, reconhecemo-los, quer seja Margarida de Áustria, quer seja Marat, nas telas de Velázquez ou de David (Figs. 1 e 2). É que quer a construção quer a leitura das imagens se encontram dependentes do modelo representacional vigente em cada época – uma espécie de *lógica representativa* (no nosso caso, no modelo ocidental, *realista*) em confronto com a qual as mensagens podem ser veiculadas.

Assim, considerar que a imagem, entendida enquanto signo icônico, alicerçada por uma relação de analogia com o objeto imaginado, é construída com base numa irredutível, ou estrita, semelhança, seria, como consequência, admitir que imagem e objeto imaginado eram uma e a mesma coisa, o que – todos temos que concordar –, não é verdade. De qualquer forma, o problema da semelhança sobrevive e é essa mesma semelhança, através da qual a imagem é construída e decodificada, que possibilita que, dentro de uma determinada cultura e/ou sociedade, essa

imagem exista enquanto objeto autônomo e independente do objeto imaginado, ou seja, que exista enquanto uma forma³⁸ que veicula um determinado conteúdo³⁹.

Essa possibilidade de existência da imagem enquanto objeto autônomo e independente do objeto imaginado, a sua construção e a sua leitura, só se pode dar dentro de um “*continente vital humano, isto é, enquanto esfera ativa e operativa do homem*”⁴⁰ onde todas as *ações e operações humanas* podem, ou não podem, fazer *sentido* – falamos, obviamente, do *meio*, com o qual o sujeito forma um conjunto ordenado⁴¹. Somente dentro desse *continente* a imagem pode achar *sentido*. E é aí, portanto, nesse horizonte de sentido, nessa relação entre *forma* e *conteúdo*, entre *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, que parece residir a possibilidade da imagem ser estudada desde o nosso ponto de vista. A imagem, afinal, não é “um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia”⁴². A imagem, afinal, como qualquer outro objeto aliás, é um fato de comunicação⁴³.

“[...] como as palavras, como tudo o resto – [as imagens, diz Metz] não poderiam deixar de ser ‘consideradas’ nos jogos do sentido, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades.”⁴⁴

Falamos, portanto, de significação.

Mais atrás afirmou-se que não podíamos dizer que os signos icônicos são convencionados do mesmo modo que os signos verbais, podendo ser suscetíveis de articulação múltipla e podendo entrar dentro de um processo de repetição gráfica de unidades perceptivas culturalmente codificadas. Aparentemente, parece certo que, para que uma representação entre num processo de significação terá que fazer uso de códigos, mas esses códigos serão os da iconicidade, baseados na pretensa semelhança, que evoca as propriedades do fenômeno, ou seja, para explicar a iconicidade evoca-se a iconicidade.

Existirá comunicação desde que exista um processo de significação, ou atribuição de significado, que a alicerce. A representação enquanto reconstituição do fenômeno é alicerçada pela iconicidade⁴⁵, pela semelhança

37. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 90.

38. “Forma é a configuração visível do conteúdo SHAHN.” Ben cit. por ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 89.

39. BETTETINI, Gianfranco. *op. cit.*, p. 33.

40. GORJÃO JORGE, José Duarte. *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*. Tese (Doutorado). Lisboa - Faculdade de Arquitetura, UTL, 1993, p. 20.

41. A propósito de *meio*: GORJÃO JORGE, José Duarte. *op. cit.*, p. 20 e 21.

42. METZ, Christian. *op. cit.*, p. 10.

43. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. 7ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 98 e 99.

44. METZ, Christian. *op. cit.*, p. 10.

45. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. *op. cit.*, p. 172.

entre *fenômeno* e *representação do fenômeno*, e do seu conceito⁴⁶, mas não só com uma acepção naturalista⁴⁷ dos fenômenos que representam, como nos retratos *aquilinos* de Péricles, Sófocles ou Homero, ou como na lebre de Dürer.

Partamos do princípio que, se a representação parte do fenômeno, é natural que *consERVE* algumas das suas propriedades, ou memórias, dessa experiência que perpetua. Mas, de fato, *assemelhar-se a...* não implica *ter as mesmas propriedades de...*, o que, em rigor científico, seria impossível, ou estaríamos na presença de um *duplo*, ou, para sermos mais rigorosos, estaríamos na presença de uma *réplica absolutamente duplicativa*.

Atendamos, com cautela, a esta questão da iconicidade: a iconicidade é uma relação – uma relação que põe em contato duas imagens, duas representações, isto é, a imagem formulada, enformada, pelo sentir “em presença” da coisa como um fenômeno que se manifesta segundo um certo modo de existência, e a imagem que surge enquanto reconstituição dessa manifestação fenomênica. A imagem que surge enquanto reconstituição dessa manifestação fenomênica mantém essa relação com o fenômeno que se manifesta segundo um certo modo de existência, porque o sujeito pensa na segunda quando em presença da primeira⁴⁸.

Mas detenhamo-nos um pouco acerca da forma como se processa a representação enquanto codificação.

Como tivemos oportunidade de observar, representar iconicamente é transferir para a representação algumas propriedades culturais do objeto representado, ou, por outras palavras, substituí-lo por alguns dos seus aspectos. Mas, afinal, dizer-se que *representar* é a possibilidade de transferir, por intermédio de artifícios gráficos ou de outra ordem, as propriedades, características ou atributos que uma cultura fez associar a determinado objeto, é admitir que essa representação possui (ou passa a existir por possuir) essas propriedades, características ou atributos. Esclareçamos este ponto de vista.

Efetivamente, uma representação parece não possuir essas *qualidades*. Senão vejamos: “O que significa dizer que o retrato da Rainha Isabel II da Inglaterra, pintado por Annigoni [(Fig. 3)], 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.”⁴⁹ Então, e definitivamente, por que motivo admitimos que a representação pode substituir o representado?



Fig. 3 - Pietro ANNIGONI, *Isabel II de Inglaterra*, 1954, The Worshipful Company of Fishmongers, Londres.

Porque, em sentido comum, reconhecemos na primeira a segunda, reconhecemos na representação uma evocação do representado, que, não sendo o representado, o substitui de alguma forma, segundo uma certa forma de existência. Porque através do processo representativo se sugere a forma e, ao fazê-lo, se transferem os conteúdos associados a essa forma para uma imagem.

Então a representação é uma ilusão culturalmente consentida?

Sim: porque reconhecemos na representação o representado quando, por intermédio desse reconhecimento, o sujeito se dá conta que, para reconhecer a imagem que surge enquanto reconstituição de uma manifestação fenomênica, tem que a pôr em relação, *pôr-em-código*, com o fenômeno que se manifesta segundo um certo modo de existência.

A representação é, portanto – e enquanto hipótese –, a tentativa do sujeito, de *pôr-em-código*, ou, com maior rigor, é a tentativa do sujeito *se-pôr-em-código* nas *coisas* quando as representa. Isto implica, desde logo, admitir, que nas *coisas* – ainda por constituir –, existe uma estrutura, uma textura, dormente que se desvela, que se manifesta, quando *posta-em-código* permitindo a sua significação.

46. Sob o ponto de vista de Umberto Eco.

47. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 90.

48. É a relação que mantém o fotografado com a fotografia; o desenhado com o desenho; o retratado com o retrato; a Arquitetura com o projeto; etc..

49. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente. op. cit.*, p. 100.

De qualquer forma, esta resposta, apesar de satisfazer o senso comum (que lê a representação de modo instantâneo sem se dar conta da problemática que envolve), não deve satisfazer o âmbito da nossa pesquisa. Porém, partamos precisamente do senso comum.

Por um lado, reconhecemos o *representado* na *representação* e sabemos ambos serem objetos diferentes. Por outro lado, somente reconheceremos o representado na representação porque temos um conhecimento prévio, enquanto atividade da memória, do representado que permite ajuizar tendo como critério o da semelhança? Na verdade, a resposta já a demos.

A percepção conduz este processo, a percepção “no limite, pode ser vista como um fato de comunicação, como um processo que só se gera quando, com base em aprendizagem, conferiu significado a determinados estímulos e não a outros”⁵⁰. De fato, os signos icônicos que compõem a representação não possuem as *mesmas propriedades, características* ou *atributos* do representado⁵¹; pelo que, se possuísem, estaríamos diante de “uma réplica do objeto percebido”⁵²; “mas [e, isso, sim] reproduzem algumas das condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais e selecionando os estímulos que – eliminando os estímulos restantes – podem permitir-me construir uma estrutura perceptiva que possua – com base nos códigos da experiência adquirida – o mesmo ‘significado’ da experiência real denotada pelo signo icônico”⁵³.

Esta *reprodução*, ou *transferência, de algumas das condições perceptivas* age na construção da imagem e estabelece o clima para a descodificação do signo icônico que a constrói. Uma conclusão precipitada e ingênua acerca da importância da memória na descodificação da imagem: somente reconhecemos o *representado* na *representação* porque temos um conhecimento prévio, enquanto atividade da memória. Merleau-Ponty que, e apesar, de reconhecer o “papel das recordações na percepção”⁵⁴, dá uma resposta bastante esclarecedora: “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.”⁵⁵

Então, daqui podemos concluir mais assertivamente que: 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 própria *evocação*, é a própria *imagem*, 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 fenômeno, ou apropriação de algumas das suas qualidades⁵⁶ suscetíveis de serem transferidas, mediante a experiência (perceptiva) que fazemos dele.

A representação baseada na iconicidade será o resultado de uma multiplicidade de escolhas, de seleção e de 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 fenômeno (e condições da experiência perceptiva implícitas à noção de fenômeno), como também pode, ou mesmo deve, excluir outras⁵⁷.

Mas, possui a cadeira representada pela imagem “alguma propriedade” da cadeira real? Se sim, que propriedade(s) seria(m) essa(s)? – perguntamo-nos quando nos servimos, logo na abertura deste texto, do exemplo da cadeira. Tem?

Não: *não tem.*

A imagem, enquanto produção humana, não é uma projeção das faculdades óticas do seu produtor: ela, a imagem, é sempre “um equivalente” dentro de um certo “meio”⁵⁸.

Acerca do *objeto representado* (numa imagem), Sartre di-no-lo melhor: “é uma sobrevivência [...], uma revivescência da coisa.”⁵⁹

Também, senão mesmo sobretudo, a Linguística se debruça sobre a relação entre o *representado* e a *representação*, entre a *coisa* e a *palavra*. Como vimos, chama-lhe *arbitrária*; e segundo a Linguística, a representação funda-se num processo que estabelece uma relação entre o fenômeno e a imagem construída. Inventou-se, provavelmente, assim a linguagem que permitiu associar, convencionando de modo aparentemente arbitrário, a imagem representada mentalmente a um suporte fônico⁶⁰ – “monemas”⁶¹. “Várias correntes

50. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. op. cit., p. 101 e 102.

Sobre a natureza transacional da percepção, ver AAVV. *La Psicologia Transazionale* Milão: Bompiani, 1967; AAVV. *La Preceptione*. Paris: P.U.F., 1955; PIAGET, J.. *Les Mécanismes Perceptifs*. Paris: P.U.F., 1961; ECO, Umberto. *Modeli e Stutures*. In: “Il Verri”, 20.

51. ARNHEIM, Rudolf. op. cit., p. 89.

52. ARNHEIM, Rudolf. op. cit., p. 90 e 91.

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

54. MERLEAU-PONTY, Maurice. op. cit., p. 43.

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

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

57. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. op. cit., p. 173.

58. “[...] a feitura da imagem, artística ou não, não provém simplesmente da projeção ótica do objeto representado, mas é um equivalente, interpretado com as propriedades de um meio particular, do que se observa no objeto.” ARNHEIM, Rudolf. op. cit., p. 90.

59. SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, s.d., p. 66 e 67.

60. METZ, Christian. op. cit., p. 7.

61. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. op. cit., p. 122.

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*.⁶²

Porque, no caso da palavra, não existe semelhança (visual) entre monema e imagem mental⁶³, não se coloca o problema da *iconicidade*. Óbvio.

Voltemos à imagem. Acerca da importância da iconicidade na construção da imagem, Christian Metz esclarece: “Quando a reflexão semiológica concerne à imagem, é forçosamente levada, num primeiro momento, a acentuar o que distingue de modo mais manifesto esta imagem dos outros tipos de objetos significantes e, em particular, da sequência das palavras (ou morfemas⁶⁴): seu estatuto ‘analógico’ – sua ‘iconicidade’, como diriam os semióticos americanos –, sua semelhança perceptiva global com o objeto representado.”⁶⁵

Se se reconhece a existência, na língua, de uma primeira articulação e de uma segunda articulação. A primeira articulação tem a 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*⁶⁶ – 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”⁶⁷ –, Eco, considera a representação da realidade, pela arte, mais particularmente a pintura, semelhante à representação efetuada pela língua verbal – muito nomeadamente a poesia⁶⁸ –, 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 autônomo”⁶⁹.

Deste ponto de vista, poderíamos estabelecer a diferença entre: i) as imagens que se assemelham com o que representam, e portanto *figurativas* nesse aspecto, na medida em que fazem recurso a uma dupla articulação; e ii), as imagens *não-figurativas*, que, renunciando ao primeiro patamar da articulação⁷⁰, “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’.⁷¹

Assim seria se para explicar a imagem recorrêssemos exclusivamente à Linguística ou aos modelos linguísticos que, como reconhece Francastel, parece deter uma “primazia absoluta”⁷² na interpretação das imagens

fornecidas pelos artistas ou por outros produtores de imagens. Uma interpretação que encara o problema da produção e da leitura da imagem com base na *transferência*: “De fato, e hoje ainda, esses estudiosos [refere-se aos historiadores de arte e aos especialistas em estética] limitam-se a utilizar, na maior parte dos casos, os ensinamentos da linguística para tentar a reinterpretação, com base nos modelos, formas, tipos, representações e imagens fornecidos pelos artistas. Ora, parece claro que esta forma de encarar o problema unicamente como uma transferência, ao atribuir à linguística uma espécie de primazia absoluta, e considerando que a única forma até hoje utilizada pela humanidade para conseguir a expressão plena, foi a linguagem, se encontra a ponto de ser posta em causa.”⁷³

Mas, na verdade, podemos dizê-lo, em suma, toda “a imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto”⁷⁴.

“Nada de [*Olympia*].”

Fig. 4 - Paul CÉZANNE,
Olympia, 1873-74,
Musée d'Orsay, Paris.



62. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. *op. cit.*, p. 32 e 33.

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

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

65. METZ, Christian. *op. cit.*, p.7.

66. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1985.

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

68. LÉVI-STRAUSS, Claude. *op. cit.*, p. 28 e 29.

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

70. “On comprend alors pourquoi la peinture abstraite, et plus généralement toutes les écoles qui se proclament ‘non figuratives’, perdent le pouvoir de signifier: elles renoncent au premier niveau d’articulation et prétendent se contenter du second pour subsister.” LÉVI-STRAUSS, Claude. *op. cit.*, p. 29.

71. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. *op. cit.*, p. 123 e 124.

72. FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 46.

73. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 46.

74. BARTHES, Roland. *op. cit.*, p. 158.

“Nada de [Pai].”



Fig. 5 - Paul CÉZANNE,
Retrato do Pai, 1866,
National Gallery of Art,
Washington, D.C.

“Nada de [Parisienne].”



Fig. 6 - Pierre-Auguste
RENOIR, *La Parisienne*,
1874, National Museum
of Wales, Cardiff.

“Nada de [Swing].”



Fig. 7 - Pierre-Auguste
RENOIR, *The Swing*,
1876, Musée d'Orsay,
Paris.

“Nada de objeto” nas imagens de Cézanne e de Renoir...

Efetivamente, dentro de uma análise físico-química, isto é verdade: “Nada.” E este “nada”, assim entendido segundo este ponto de vista, é extensível a toda a produção imagética, artística ou não. Mas, também *efetivamente*, não me vejo ou não me reconheço – como Homem – como, apenas, um edifício de células e/ou de moléculas.

“Nada de [Duques de Urbino].”



Fig. 8 - Piero della FRANCESCA, *Duques de Urbino* (Díptico), 1467-70, Galeria dos Uffizzi, Florença.

Francastel, tomando o célebre díptico de Piero della Francesca da Galeria dos Uffizzi, ilustra justificando a problemática que envolve a leitura da imagem: “Ora, é um fato que se colocarmos o díptico de Urbino [(Fig. 8)] perante um homem de outra civilização, de outro tempo, de outra sociedade, perante um egípcio da Antiguidade, perante um budista, ou perante um homem da Terra do Fogo, nenhum deles poderá lê-lo. Nós lemo-lo, nós, na medida em que aí encontramos elementos de referência a valores intelectuais, já elaborados e conhecidos, tanto pelo artista como pelo espectador atual, que nós somos.”⁷⁵ Todavia, nem é necessário sair da nossa civilização, do nosso tempo, da nossa sociedade, da nossa religião, ideologia ou país, para nos darmos conta das dificuldades que temos em “ler” certas imagens (mesmo que) nossas contemporâneas.

“Lemos” dentro de uma certa *lógica*, dentro de um certo – como tão bem diz Wittgenstein – “estado de coisas”; dentro do *predicado*, do *mundo-dado*, do *pré-estabelecido*; e são os artistas, justamente eles, quem nos obrigam a uma revisão dessa *lógica* ou desse *estado*.

75. FRANCASTEL, Pierre. *op. cit.*, p. 49. Goodman corrobora com este ponto de vista e diz: “For a Fifth-Dynasty Egyptian the straightforward way of representing something is not the same as for an eighteenth-century Japanese; and neither way is the

same as for an early Twentieth-century Englishman. Each would to some extent have to learn how to read a picture in either of the other styles.” GOODMAN, Nelson. *op. cit.*, p. 37.

É ao obrigar essa revisão do pré-estabelecido, por outras palavras, é “ao obrigar a reconsiderar os códigos e as possibilidades [que] impõem uma reconsideração da linguagem inteira em que se baseia. [...] Assim fazendo, desafia a organização do conteúdo existente e, portanto, contribui para mudar o modo pelo qual uma cultura ‘vê’ o mundo. [...]

O que não equivale a dizer que a obra de arte ‘diga a Verdade’. O que ela faz é simplesmente pôr em questão *as* verdades adquiridas, convidando a uma nova análise dos conteúdos”⁷⁶. Provavelmente, é pouco cauto enunciar a arte nestes termos.

“Nada de [...].”

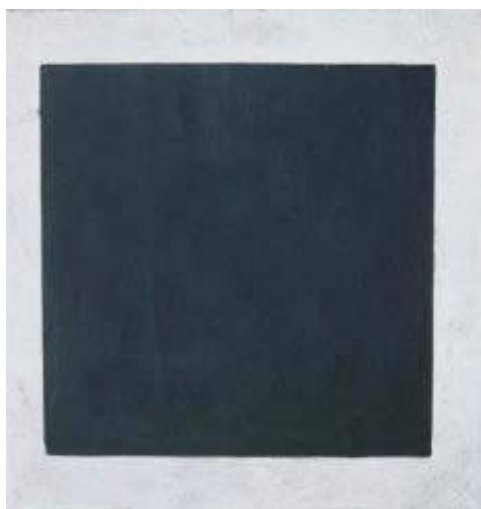


Fig. 9 - Kazimir
MALEVICH, *Black
Square*, 1930,
Staatmuseum Hermitage,
San-Petersburgo.

Por tudo isto, e regressando ao nosso raciocínio: ou o modelo linguístico se constitui de modo circunstancial – e nada vale, por esse mesmo motivo –, ou as expressões imagéticas obedecem a outros modelos e não possuímos qualquer legitimidade para generalizar esse modelo em particular.

As imagens, figurativas ou não-figurativas, remetem para uma representação que tem semelhança com *qualquer coisa* – são, como diz Arnheim, por exemplo, “uma afirmação sobre a natureza da nossa existência”⁷⁷ –, e o fato de algumas delas serem denominadas por não-figurativas não quer dizer que não exista uma evocação do fenômeno a que se referem, por ser, ou não, perceptível a semelhança entre este e a imagem que é a sua reconstituição⁷⁸.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*. Nova Versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. 4ª ed.. Barcelona: Gustavo Gilli, 2000.
- BETTETINI, Gianfranco. *Producción Significante y Puesta en Escena*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1977.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. 7ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997
- _____. *Tratado Geral de Semiótica*. 3ª ed.. São Paulo: 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.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*. 2ª ed.. Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1984.
- GORJÃO JORGE, José Duarte. *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*. Tese (Doutorado), Lisboa - Faculdade de Arquitetura, UTL, 1993.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B.. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 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: Vozes, 1973.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, s.d.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*. 4ª ed.. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- VALLIER, Dora. *Arte Abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª ed.. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

76. ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. *op. cit.*, p. 232.

77. ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*, p. 54.

78. “Nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 103.



**ESTÉTICAS E REPRESENTAÇÕES
OBSESSIVAS**

**Certas (Im)Possibilidades na
Representação Icônica de
Certos Objetos**

ESTÉTICAS E REPRESENTAÇÕES OBSESSIVAS

Certas (Im)Possibilidades na Representação Icônica de Certos Objetos



*Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;
Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos coeurs maudits,
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
Répondent les échos de vos De profundis.*

*Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,
Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer
De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,
Je l'entends dans le rire énorme de la mer*

*Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu!
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!*

*Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.*

Obsession, Charles Baudelaire

Sempre que represento uma árvore, se a desenho, ou se a descrevo escrevendo, ou se imaginando a sinto por palavras, é *quase* desde a raiz que o faço: *ad radice*, quase. É porque ela se agarra à terra que a represento assim – partindo desse (“seu”) princípio –, antes mesmo de pegar no lápis para a tocar naquilo que ela possui de visível perante mim. Se a desenhasse ou se a dissesse tendo por primeiro-ponto a primeira folha ou a primeira ponta de ramo a contar do céu, o meu desenho ou as minhas palavras, estou convicto, assassinaríamos a árvore; isto porque, desde o princípio do meu discurso representativo, essas linhas ou essas palavras, contrariariam a natureza da árvore e, sem querer, desatento, se assim o fizesse, contrariaria a minha própria natureza (que, entre outras coisas, pode dar sentido à árvore naquilo que ela possui de sensível para-mim); porque, nesse caso, se a desenhasse ou se a dissesse de cima para baixo, a árvore seria morta antes mesmo de a ver renascida, redita, representada, sentida por mim sobre um suporte: eu que sei, entre outras coisas, da importância da sua raiz para ela. Por isso, porque, como a árvore, não estou só sobre-o-mundo mas no-mundo, desenho-a, digo-a e represento-a desde esse primeiro-ponto.

Esse primeiro-ponto é *qualquer coisa de intermédio*, não é ainda árvore nem já a terra, mas também não é o *tédio*, é um ponto-entre a *árvore* e a *terra a que ela se agarra*, é o ponto do seu encontro metafísico diante de mim. O princípio da árvore, para os meus olhos, é o ponto-entre o termo da raiz e o ar que eu respiro, e é desde esse ponto-entre, silencioso e intangível, é justamente daí, desse interstício, que eu a começo a dizer, com linhas ou com palavras, mas sempre como uma espécie de salto para o desconhecido.

Começo, desenhando, pelo ponto: o ponto a partir do qual tudo pode vir a acontecer. O mesmo ponto que tão paradoxalmente existe para o desenho e para a linguagem verbal: o desenho começa sempre por um ponto, aquele ponto donde a linha começa e que é produzido, por exemplo, pelo lápis quando toca sobre o papel; já a frase acaba num ponto, num ponto “final”. Mas, “tão paradoxalmente” por quê?

Porque se no desenho o ponto é origem, é princípio; já na frase ele é fim, é a sua morte; mas ele, o ponto, num e noutro caso é sempre o silêncio – essa tão aparente ausência, porém tão iluminado de pensamento e de respiração, quer *em desenho*, quer *em verbo*.

Mas, a árvore é a árvore e eu digo que sou eu.

O meu desenho ou as minhas palavras não são ela, nem nunca terei a esperança que o sejam. Ela é ela e eu sou eu: mas, na verdade, nem ela é ela nem eu sou o aquilo que vejo de mim nem aquilo que outros me dão como retorno. Mas, se digo que habito no mundo, e que sou mortal entre o Céu e a Terra – como Heidegger dizia os mortais serem por estarem nesse

entre-extremos¹ – é porque também eu, como a árvore, começo ou recomeço num ponto intangível.

O meu *desenho da árvore* nunca será *árvore*, será sempre um desenho, um seu substituto, uma sua represença. Há um precipício aparentemente intransponível que nos separa: a mim da árvore. A minha árvore é feita de grafite e de papel; é uma árvore aparentemente sem vento; o mesmo vento que me confunde no registo dos contornos dos seus ramos em movimento e que eu obsessivamente procuro tocar, oscilando – nesse toque – ora com os olhos ora com a ponta do meu lápis. A minha árvore de papel é um cristal. A minha árvore é uma espécie de gota de água suspensa por uma resina coagulada desde o Terciário, é uma placa de âmbar amaciada entre as linhas da maré. Mas a minha árvore é a minha-árvore e é minha porque a sinto, porque conheço a sua determinada vontade em se agarrar à terra agarrando-se a si: vivendo. Saberá a minha árvore disso? Saberá ela de mim?

O meu desenho suspende-a, regista um seu momento numa fração mínima do meu acontecer temporal, como mortal, portanto. Ele, como desenho, é *nosso* alcance: obliteração de um equívoco precipício que nos separa. Nesse instante, a árvore sou eu e eu empresto-(lhe)-me a minha mão para a entender mesmo sem saber do seu hipotético entendimento. Eu não sei se a árvore sente, só sei que ela se esforça por viver, que construiu um mundo subterrâneo de “rizomas” – como dirá Deleuze – para se agarrar à terra e que essa terra é a mesma terra onde me acho sob o céu quando a represento. Se a cortarmos, aos meus olhos, ela morre. Mas não será essa “morte” e esta “vida” um *transfer* dos meus conceitos de *vida* e de *morte* para o *mundo das árvores*? Será que a árvore, como certamente analisaria Lacan², tem “algo que me falta”?

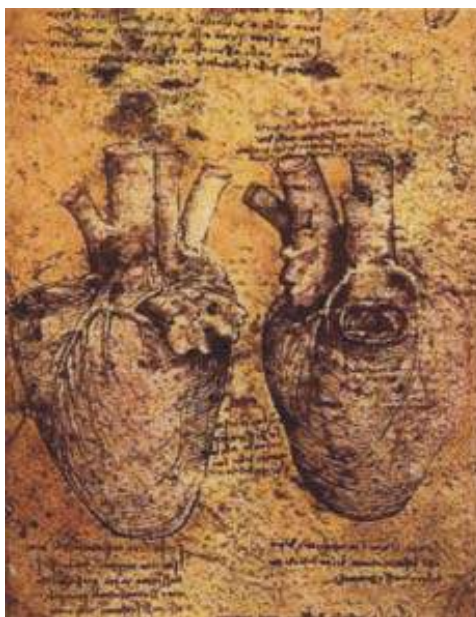
Mas, na verdade, não andamos nós sempre em busca de algo, numa constante procura de qualquer-coisa que nos falta? Um *algo-mais*? Ou, uma espécie de *ultrapassagem* ou de *transcendência*?

É, neste caso, na árvore que a investigação desse algo-que-me-falta (desse *algo-mais*) se dá, mas podia ser noutra objeto desenhável qualquer ou em qualquer coisa que eu distinguisse de mim. Na representação gráfica da árvore, por exemplo, esse fenômeno é só mais evidente. Por quê?

1. HEIDEGGER, Martin. *Vorfrage und Aufsätze*. Gunther Neske Pfullingen, 1954, p. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

2. Ver LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 3: As Psicoses, 1955-1956*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Ver também LACAN, Jacques. *O Tempo Lógico e a Asserção de Certeza Antecipada*. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 197-213.

Porque a árvore aparece-me como densa e complexa. Porque sempre que a tento desenhar (desde o *ponto-ente* até à *última da suas folhas* ou à *ponta do seu ramo mais alto* – e que constitui, para mim, da árvore, a sua matéria visível) ela escapa-me: concentro-me num ramo determinado e registo-o no papel; mas, quando os meus olhos voltam à árvore, já não tenho a absoluta certeza de que o ramo representado na imagem que construo é aquele que vejo nela ou se é um outro ramo ao lado ou um outro ramo qualquer nas imediações; os meus olhos viajam da árvore para o papel ininterruptamente procurando verificar se o ramo que represento – quer dizer: que simplifico, esquematizando – é, efetivamente, *aquele* e não *outro-ramo(+o-vento)*; quando a árvore (sei-o tão bem!) tem mil e um ramos e cada um deles me aparece como semelhante a todos os outros num *caos* que eu, pelo desenho, tento organizar como quem se esforça por recordar um sonho na manhã do dia seguinte. Eu não tenho um acesso direto à árvore; provavelmente, nada daquilo-que-é-percebido-da-árvore pertence á árvore-enquanto-coisa, mas, efetivamente, acaba por constituí-la como representação³. Afinal, aquilo-que-é-percebido não é da ordem da coisa, é da ordem da constituição da coisa, e esta última é ofício do sujeito. Essa é, eventualmente, a árvore-percebida, por exemplo, de/por Petrus Christus, ou, um coração dissecado por Leonardo, ambos postos-em-código em imagens:



Da esquerda para a direita: Petrus CHRISTUS, *A Virgem da Árvore Seca*, 1450, Óleo sobre tela, 17,4 x 12,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madri; LEONARDO, 1509, *Estudo anatômico de um coração*, Tinta sobre papel, Biblioteca Ambrosiana, Milão, Itália.

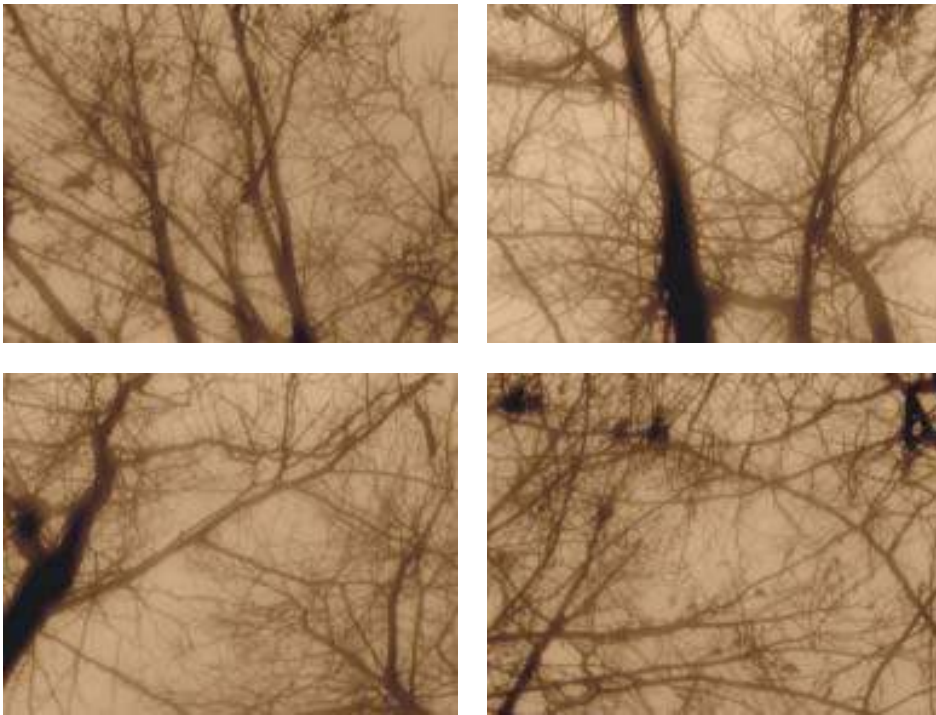
Uma árvore-*imaginada*, um coração-*imaginado*; portanto, por eles, dentro de uma certa *lógica*.

Os ramos da árvore confundem-se(-me) uns nos outros como os fios de seda das teias; como as linhas de um mapa antigo de um país longínquo onde se fala uma língua estranha; como os fios enrolados pela mariposa (*bombyn mon*) num casulo de seda; como a meada de lã de que é preciso achar a ponta para construir o novelo; como o ninho abandonado por admirados admiráveis pássaros de todas as cores do mundo, sem terra sem nada, contudo, de extremo a extremo azuis; como as linhas que configuram a minha impressão digital e que, em certos ambientes, contribuem para a construção da minha *identidade*; como a estrutura venosa de um organismo vivo que pulsa; como as estruturas que escoram os edifícios em situação de ruína eminente.

A representação icônica desta tipologia de objetos (de que são exemplos: as árvores, as teias, os mapas, os casulos, as meadas, os ninhos, os cabos aéreos dos carros-elétricos, a textura da pele dos meus dedos, a estrutura venosa dos nossos corpos, dos nossos corações, etc.) exige de mim, enquanto seu hipotético desenhador, um esforço obsessivo-compulsivo. No caso da árvore, por exemplo: a obsessão é a minha consciência da sua desorganização interna (essa consciência que, de certo modo, é consequência da minha perplexidade/confusão enquanto *visor* perante essa *forma vista* que é densa e complexa, porém inacessível fora do horizonte da minha percepção); a compulsão é a tentativa de, através do desenho, organizá-la, ordená-la, percebê-la, numa constante verificação que oscila entre *árvore-representada* e *árvore-representação*; em suma, sem me perder nela: “elouquecida!”, não me perdendo no (*seu*) desenho: (*meu*) desejo de “ordem”⁴...

3. " 'To make a faithful picture, come as close as possible to copying the object just as it is.' This simple-minded injunction baffles me; for the object before me is a man, a swarm of atoms, a complex of cells, a fiddler, a friend, a fool, and much more. If none of these constitute the object as it is, what else might? If all are ways the object is, then none is the way the object is. I cannot copy all these at once; and the more nearly I succeeded, the less would the result be a realistic picture." GOODMAN, Nelson. *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*. 2ª ed.. Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1984, p. 6 e 7.

4. "A noção de ordem implica a ideia de sistemas de relações; relações entre elementos, relações entre o todo e as partes, relação do eu com o mundo (sendo neste caso uma ordem do conhecer), implica por vezes, também, a noção de hierarquia ou, como para Aristóteles, é uma das formas ou classes da medida. A ordem implica uma organização, e esta, por sua vez, um observador que é também parte ativa porque participa do ordenar enquanto ele próprio transporta consigo sistemas ordenadores." MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor. *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitetônico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p. 218.



... no caos:

*"The artist brings back from the chaos varieties that no longer constitute a reproduction of the sensory in the organ but set up a being of the sensory, a being of sensation, on an anorganic plane of composition that is able to restore the infinite."*⁵

Todavia, temos de reconhecê-lo, não é a árvore que é desorganizada. É a minha (im)possibilidade de representá-la, de uma tal forma ("realística") em que ela me apareça em desenho como *aquela árvore* e não como *uma outra árvore*, que me faz dizer que ela, enquanto árvore, "é desorganizada". A desorganização da árvore, afinal, mora em mim, porque, afinal, a árvore não é nela, é em-mim; sou eu quem a significa enquanto árvore; a árvore não tem consciência da sua arboricidade – da qualidade de se ser árvore – como eu tenho da minha identidade; mas, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, é a pressuposta arboricidade que eu reconheço na árvore que faz com que eu a possa ver como "árvore", e a mim-próprio como um sujeito que se distingue dela quando a representa, visando-a – um, de fato, *Ego*-que-(entre-outras-coisas)-representa árvores. Ela, a árvore, não-é para ela, é para-mim: presumo; "presumo", porque ela não detém de si própria um (auto(nela)-)

conhecimento. Por isso, por ser um objeto e não um sujeito, a árvore é só mais uma coisa significada no meu mundo, num mundo em que eu sou o *sujeito* e em que ela é um mero *objeto*. Porém, se é verdade que a árvore não tem consciência dela própria, já eu tenho consciência de mim, também, através dela; e, também, através de todas as coisas que, com ela, compõem o meu mundo instaurado dentro de um certo estado de coisas, dentro de uma certa lógica, enfim, numa imagem⁶: ela, a árvore, é uma espécie de pretexto para a minha consciência de mim, quer dizer, para a minha identidade como *Ego*. Por quê?

Porque sou eu quem a constitui enquanto algo diverso de mim. A árvore não é nela senão *em-mim*. Ela é o meu *fio condutor*, é uma espécie de *face-a-face*.

Mas, como assim? – merece ser perguntado.

Como hipótese, podemos começar por dizer o seguinte: o sujeito, por deter uma capacidade sensível – ou, por outras palavras: por deter uma capacidade perceptiva –, encontra-se apto para se distinguir⁷ do objeto. Isto se, para nós, *sujeito* for, pelo menos, um organismo dotado de órgãos sensíveis que o informam acerca daquilo que o rodeia, que o informam acerca daquilo que o próprio sujeito distingue do seu próprio corpo.

Se for assim como dizemos, então, o sujeito, distingue-se do objeto e, ao distinguir-se dele, teremos também de admitir, ainda que como hipótese, o seguinte: o objeto passa a ser uma construção do sujeito constituída através dessa capacidade sensível.

Assim, aquilo que se distingue do sujeito – o objeto – é, pelo menos, uma constituição subjetiva – digamos: a constituição necessária para que o objeto possa ser para o sujeito alguma coisa, alguma coisa que o *mundo da experiência*⁸ pode trazer para o mundo do *real*.

Esta noção de *sujeito sensível* ou, por outras palavras, esta noção de *sujeito perceptivo*⁹ limita, por um lado, a noção de *objeto* e, por outro, estabelece os termos através dos quais podemos falar de *realidade*.

5. Diz DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (*What is Philosophy?*). Londres-Nova York: Verso, 1994, p. 203), depois de se debruçarem sobre a *ordem*.

6. "A imagem apresenta a situação no espaço lógico, a existência e a não-existência de estados de coisas. A imagem é um modelo da realidade." WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª ed.. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 35.

7. Ver a este propósito MATURANA, Humberto. *Ontology of Observation – The biological foundation of self and*

the physical domain of existence. (Instituto de Terapia Cognitiva de Santiago do Chile, na Conferência da American Society for Cybernetics, Felton, 1988, *section 6*, p. 5), cit. por MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor. *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitetónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p. 218.

8. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 30 e 31.

9. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 279 e 280.

Desde este ponto de vista, a *realidade*, surge no instante, *presente e atual*, em que o sujeito – cuja percepção se revela numa *superfície de contato com o objeto ou perceptivamente enraizada nele*¹⁰ –, “está-aí-com-ele-mesmo, como um ser-dentro de um estado de coisas”¹¹.

Essa *superfície de contato*, esse profundo enraizamento do sujeito no objeto, define o objeto e, em simultâneo, acaba por definir o sujeito que se enraíza nele – colocamos, igualmente, enquanto hipótese. Como veremos, a constituição do objeto serve, então, de pretexto para a definição do sujeito.

O sujeito, *estando-aí-com-ele-mesmo* constitui o objeto, e não o contrário – porque o objeto, distinto do sujeito, não-*está-aí-com-ele-mesmo*¹², está-com-o-sujeito-nele(no-sujeito)-mesmo. Essa convicção, ou tomada de consciência do sujeito, de *estar* e de *se ser* nesse mundo povoado por objetos, constrói-lhe, entre outras coisas, a noção de *tempo*¹³ e – por consequência –, a da sua identidade ou *existência*.¹⁴

O tempo aparece-lhe como consequência da constituição do mundo¹⁵, da constituição do objeto – na sua relação *com ele*¹⁶ –, na medida em que essa constituição é atualizável em função de uma constituição anterior, porque: “A percepção progride e delinea um horizonte de expectativa como horizonte de intencionalidade, apontado para o vindouro enquanto percebido, por conseguinte, para futuras séries perceptíveis. [...] [Assim,] Cada recordação remete-me para uma cadeia completa de recordações possíveis até ao agora atual, e para co-presencialidades a desvelar em cada lugar do tempo imanente, etc.”¹⁷ A “consciência de...”¹⁸ *se estar*, e por aí, de *se ser* no mundo, a presença do *sujeito (perceptivo)* nesse *mundo real* é-lhe dada pelo seu *mundo da experiência*, o mundo d’O *Sentir*¹⁹ – sentir esse mundo e sentir-se a sentir esse mundo, ou seja, a sentir-se a si que é desse mundo, num determinado *momento*²⁰, *presente e atual*, como vimos.

É por o sujeito *sentir* esse mundo, sentindo-se a senti-lo, que esse mundo é constituído pelo sujeito e que por ele pode ser lido; e não o inverso – até porque o sentir é próprio do sujeito e não do objeto, é próprio do homem e não do mundo²¹. Isto depreendemos nós. Essa capacidade de sentir, de que fala por exemplo Merleau-Ponty, é, assim, determinante naquilo a que poderemos chamar de *leitura do objeto* – o processo através do qual o sujeito pode enunciar ou percorrer perceptivamente um objeto tentando entendê-lo, interpretando-o, no fundo, tentando compreender o seu *sentido*²².

O sujeito, *estando-aí-com-ele-mesmo, inseparável de si próprio*²³, distingue o objeto e, coincidentemente, distingue-se do objeto: “Certo é que o branco por mim constatado [refere-se ao branco de uma folha branca que observa em cima da mesa] não pode produzi-lo a minha espontaneidade. Esta forma inerte, que fica aquém de todas as espontaneidades conscientes, que tem de ser por nós observada, apreendida aos poucos, é o que se chama uma *coisa*.”

10. MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 280.

11. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 31.

12. E, portanto, não tem consciência de si, melhor, não possui *si*, e não se possui por esse mesmo motivo.

13. "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 objeto desempenha já algum papel como fio condutor transcendental para as multiplicidades subjetivas, que o constituem." HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 30. Ver, também, LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 26 e 27.

14. HUSSERL, Edmund cit. por LYOTARD, Jean-François. *op.cit.*, p. 27.

15. "Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos porque estamos presentes no mundo." MERLEAU-PONTY, Maurice. *op.cit.*, p. 569.

16. "Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de minha relação com as coisas." MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 551.

"[...] quer [...] dizer que o tempo é subjetivo, e que não há tempo objetivo? A esta questão podemos responder, simultaneamente, sim e não: sim, o tempo é subjetivo, porque o tempo tem um sentido e porque, se o tem, é, porque nós somos tempo, como o mundo só tem sentido para nós porque somos mundo pelo nosso corpo, etc.; essa é verdadeiramente uma das principais lições da fenomenologia. Mas simultaneamente o tempo é objetivo, pois nós não o constituímos pelo ato dum pensamento que seria ele próprio isento dele; o tempo, como o mundo, é sempre um *já* para a consciência, e é por isso que o tempo, não mais que o mundo, não é para nós transparente; como temos de explorar este, temos de *percorrer* tempo, isto é, de desenvolver a nossa temporalidade, desenvolvendo-nos a nós mesmos: não somos subjetividades fechadas sobre si próprias, cuja essência fosse definida ou definível *a priori*, em resumo, mônadas para as quais o devir fosse um acidente monstruoso e inexplicável, mas tornamos no que somos e somos aquilo em que nos tornamos; não possuímos significação determinável uma vez por todas, mas uma significação em curso. É por isso que o nosso futuro é relativamente indeterminado, por isso que o nosso comportamento é relativamente imprevisível para o psicólogo, por isso que somos livres." LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 92 e 93.

17. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 27.

18. "É o Ego transcendental. Através disso, todas as teses do empirismo encontram-se reviradas, o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a

passividade torna-se posição de uma passividade, o mundo torna-se o correlativo de um pensamento do mundo e só existe para um constituinte. E todavia permanece verdadeiro que o próprio intelectualismo se dá o mundo inteiramente pronto. Pois a constituição do mundo, tal como ele a concebe, é uma simples clausura de estilo: a cada termo da descrição empirista acrescenta-se o índice 'consciência de...' subordina-se todo o sistema da experiência – mundo corpo próprio, eu empírico – a um pensador universal encarregado de produzir s relações dos três termos." MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 280.

19. Esta noção de sentir é analisada sob o ponto de vista fenomenológico por MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, Segunda Parte: "O Sentir", p. 279-325.

20. Leia-se: /Uma fração mínima do acontecer temporal/.

21. "Ora, para que o objeto 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 ato 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 objeto ou um olhar o objeto para um terceiro testemunho, mas o pretendo sujeito, por não ter consciência de si, se dispersaria em seu ato e não teria consciência de nada." MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 318.

22. Como veremos na Nota 63: "Perceber o cachimbo é, precisamente, visá-lo enquanto existente real. O sentido do mundo é assim decifrado como sentido que eu dou ao mundo; mal tal sentido é vivido como objetivo, descobro-o, de outra forma não seria o sentido que o mundo tem para mim." LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 34.

23. "Mas que faz então a diferença abissal entre os juízos fenomenológicos sobre o mundo da experiência e os objetivo-naturais? A resposta pode dar-se assim: enquanto *ego* fenomenológico, tornei-me puro espectador de mim mesmo, e nada mais tenho em vigência do que aquilo que encontrei de inseparável de mim próprio, como a minha vida pura e como desta mesma inseparável e, claro está, tal como a reflexão originária e intuitiva me desvela para mim próprio. [...] Não pretendo apenas estabelecer em geral que o ego cogito antecede apoditicamente o ser-para-mim do mundo, mas chegar a conhecer integralmente e ver o meu ser concreto como *ego*: o meu ser como alguém que experimenta e vive naturalmente no interior do mundo consiste numa vida transcendental particular, na qual levo a cabo o experimentar com uma crença ingênua, e continuo a ativar a minha convicção acerca do mundo, ingenuamente adquirida, etc." HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 23.

Em caso algum a minha consciência poderia ser uma coisa, pois o seu modo de ser em si é precisamente um ser para si. Existir, para ela, é ter consciência da sua existência. Surge como espontaneidade pura face ao mundo das coisas que é pura inércia.²⁴ O sujeito está-consigo-próprio nessa distinção²⁵ e é do mundo porque se sente – a *si* –, e ao *mundo*, coincidindo-se com o mundo – uma possibilidade de definição tópica, uma certeza na sua *presença concreta* no mundo, quer dizer, através dele, uma possibilidade consciente de permanência subjetiva. Por quê?

Porque: “Tudo o que é mundano, todo o ser espacio-temporal é para mim em virtude de o experimentar, perceber, recordar, de algum modo o pensar, julgar, valorar, desejar, etc.. Tudo isto é designado por Descartes, como se sabe, sob o título *cogito*. O mundo em geral é para mim apenas o que existe conscientemente e para mim vigora em tais *cogitationes*. *Todo o seu sentido e vigência de ser recebe-os ele dessas cogitationes*. Nelas decorre toda a minha vida mundana. Não posso viver, experimentar, pensar, valorar e agir em nenhum outro mundo que não tenha o sentido e a validade em mim a partir de mim próprio. Se me elevar acima de toda esta vida e me abster de toda a realização de qualquer crença no ser, a qual supõe justamente o mundo como existente, se dirigir exclusivamente o meu olhar para esta própria vida enquanto consciência *do* mundo, então ganho-me a mim como ego puro com a corrente pura das minha *cogitationes*.”²⁶

Porém, não esqueçamos que se o sujeito *sente*²⁷, *estando-aí-com-ele-mesmo* – *inseparável de si próprio* –, é porque possui um corpo²⁸ que, de certa maneira, o situa no “complexo real da natureza”²⁹, um corpo susceptível de sentir e apto para se sentir a sentir.

Quem *constitui* o objeto é o sujeito – o habitante do corpo “enquanto homem que existe no mundo”³⁰ –, e não o inverso.³¹ Esta é a nossa primeira convicção.

Acabamos de colocar, enquanto convicção, que é o sujeito quem constitui o objeto; e, mais, que esse sujeito por ser habitante de um corpo – que se define ao ser, e por ser, *uma superfície de contato com o mundo* –, existe enquanto ser-no-mundo; e, mais ainda, que a própria condição de *sujeito* implica uma certa forma de se ser-em-si, uma certa forma do *sujeito ser-em-si-próprio* e, assim, inscrever o mundo *em si*, *perceptivamente enraizando* nele, fazendo-o depender *de si*, e deste modo, dependendo dele (do mundo)³²; constituindo-o através *de si*. Se assim é – como estamos convictos que é –, poderemos, também, com alguma legitimidade argumentar uma existência do mundo, ou do objeto, *em si*? Ou, por outras palavras, poderá o objeto, ou mundo, ser-em-si, quer dizer, ser neles próprios, alguma coisa?

Acreditamos, por agora e ainda que precipitadamente, que é precisamente por não poder ser nada *em si* que é objeto, ou seja, que é pelo fato de nada

poder ser *em si próprio* que pode ser distinguido do sujeito. Melhor, e ainda que precipitadamente, é por o objeto nunca poder ser para *si próprio*³³ (por ser desprovido de sentir, de entendimento, no fundo, de consciência), é por esse motivo, que a sua existência é possibilitada e/ou condicionada pelo sujeito – ele existe *no* sujeito, através *do* sujeito, limitado *pelo* sujeito, porém, o objeto é ignorante acerca dessa *sua possibilidade e/ou condição de existência*.

24. SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, s/d., p. 7.

25. “Quando descrevia o corpo próprio, a psicologia clássica já lhe atribuía ‘caracteres’ incompatíveis com o estatuto de objeto. Ela dizia, em primeiro lugar, que meu corpo se distingue da mesa ou da lâmpada porque ele é percebido constantemente, enquanto posso me afastar daquelas. Portanto, ele é um objeto que não me deixa. Mas então ele ainda seria um objeto? Se o objeto é uma estrutura invariável, ele não o é a despeito da mudança das perspectivas, mas *nesta* mudança ou *através* dela. Para ele, as perspectivas sempre novas não são uma simples ocasião para manifestar sua permanência, uma maneira contingente de se apresentar a nós. Ele só é objeto, quer dizer, está diante de nós, porque é observável, quer dizer, situado no termo de nossos dedos ou de nossos olhares, indivisivelmente subvertido ou reencontrado por cada um de seus movimentos. De outra maneira, ele seria verdadeiro como uma ideia e não presente como uma coisa. Particularmente, o objeto só é objeto se pode distanciar-se e, no limite, desaparecer de meu campo visual. Sua presença é de tal tipo que ela não ocorre sem uma ausência possível. Ora, a permanência do corpo próprio é de um gênero inteiramente diverso: ele não está no limite de uma exploração indefinida, ele se recusa à exploração e sempre se apresenta a mim sob o mesmo ângulo. Sua permanência 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*.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *op.cit.*, p. 133 e 134.

26. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 15.

27. *Se sente*, tal como o ponto de vista fenomenológico de E. Husserl e de M. Merleau-Ponty, propõe.

28. Sinto-os, ao mundo e a *mim*, 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 exatos nem seguros, muito menos os outros, que são incontestavelmente mais imperfeitos. Não te parece?” PLATÃO. *Fédon*. 2ª ed.. Coimbra: Atlântida, 1954, p.16.

29. “Se afirmar na vida natural: ‘Sou, penso, vivo’, então estou a afirmar: eu, esta pessoa humana entre outros homens no mundo, que me sinto graças ao meu corpo no complexo real da natureza, no qual se inserem também as minhas *cogitações*, as minhas percepções, recordações, juízos, etc., como fatos psicofísicos. Assim concebidos, sou eu e somos nós, homens e animais, temas das ciências objetivas, da biologia, da antropologia e zoologia, e também da psicologia. A vida psíquica, de que toda a psicologia fala, é entendida como vida psíquica do mundo.” HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 17.

30. “Ganho-me, decerto, não como um pedaço do mundo, já que pusera universalmente o mundo fora de vigência, não como o eu do homem singular, mas como eu em cuja vida consciente todo o mundo e eu próprio enquanto objeto mundano, enquanto homem que existe no mundo, recebem o sentido e a vigência de ser.” HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 16.

31. “Por conseguinte, esta inibição universal de todas as tomadas de posição fase ao mundo objetivo, à qual damos o nome de *epoché* fenomenológica, torna-se justamente o meio metódico pelo qual me apreendo puramente como aquele eu e aquela vida da consciência na qual e para a qual todo o mundo objetivo é para mim, e é tal como para mim é.” HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 15

32. “É comunicando-nos com o mundo que indubitavelmente nos comunicamos com nós mesmos.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *op.cit.*, p. 569.

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

Se, por um lado, o *sujeito sabe* que o objeto existe – já que, como estamos convictos, o objeto tem uma manifestação sensível no sujeito sempre que este o detecte e/ou *leia* –, por outro lado, o *objeto desconhece* como aparece ao sujeito, o objeto ignora a possibilidade de ser lido, o objeto não sabe como se manifesta ou sequer se se manifesta sensivelmente, ou de outra qualquer forma, ao sujeito.

Efetivamente, o objeto é susceptível de ser sentido mas não de sentir, é susceptível de ser lido, mas não de ler ou de se ler. Assim sendo, podemos considerar que o objeto *não é*³⁴ *em si mesmo*, mas que é o sujeito quem lhe determina *as condições de existência*. É ao determinar essas *condições* que o sujeito detecta o objeto e o pode ler, em suma, o pode representar – quando o vê, nomeia, analisa, descreve, desenha, fotografa, projeta, etc. – e, assim, dele pode construir uma *imagem*. Assim se passa com a imagem que antecipa o objeto arquitetônico? – deixemos, para já, esta questão em suspenso, deixando-a correr em paralelo à nossa reflexão.

Se é o sujeito quem determina *as condições de existência do objeto*, poderemos então falar de *realidade*, de uma *realidade comum* (de um *mundo comum*) a todos os sujeitos?

Ou, por outras palavras, que possibilidade terá o *real* de chegar ao sujeito e/ou ao conjunto de sujeitos que compõem uma determinada sociedade humana?

Poderemos unicamente falar de uma *realidade representacional*, não esquecendo, como está implícito na pergunta, que o sujeito, de natureza gregária, vive mergulhado numa “solução” cultural. A cultura³⁵ designa-lhe um conjunto de normas, ou regras, coletivas, convencionada e atribui valor às coisas. É, então – em termos axiológicos –, a realidade uma entidade codificada?

Pois se – e antes de respondermos diretamente à pergunta –, como estamos convictos, é o sujeito quem constitui o objeto, ou por outras palavras, se é o sujeito quem determina as condições através das quais o objeto pode ser experimentado, então, teremos de admitir, que essa determinação subjetiva singular, esse “*cogitatum*” singular, em virtude do seu âmbito transcendental³⁶ imanente de tempo, é uma síntese de identidade³⁷, uma consciência de que é continuamente o mesmo, o objeto desempenha já algum papel como fio condutor transcendental para as multiplicidades subjetivas, que o constituem³⁸.

Então, posto isto, teremos que considerar que o objeto é, pelo menos, esse *fio condutor*, através do qual o sujeito pode ter consciência de si próprio.

Porém (antes mesmo de podermos responder se a realidade é ou não é uma entidade codificada), será, então, o objeto um pretexto para a construção de uma síntese de identidade subjetiva através da qual o sujeito pode tomar conhecimento de si próprio?

O sujeito dá-se conta de si próprio quando está *efetivamente aqui*, ao contrário de todas as coisas existentes no mundo que simplesmente estão *lá* – (quase)³⁹ todas as coisas estão *lá*. Tentemos esclarecer este aparente paradoxo entre *aqui* e *lá*: o sujeito dá-se conta de si próprio quando está *efetivamente aqui*, e desde o *aqui*, admite a existência das coisas que estão *lá*, quer dizer, das coisas que distingue de si – e, nesse ato distintivo, por mais paradoxal que isto nos possa parecer – ele, o sujeito, *está lá com elas*, ou seja, é por o sujeito estar *efetivamente aqui* experimentando ou lendo as coisas que distingue de si, *lá*, que essas coisas, esses objetos, passam a *estar com ele*, nele, *aqui*. Por isso, podemos falar de uma certa compaginação, ou correlação, do sujeito com as coisas distinguidas por si, porque é a estadia do sujeito no *aqui* que institui as condições para que as coisas possam estar *lá*. Digamos que *aqui* e *lá* coincidem no próprio ato distintivo (no *agora* – no instante em que ocorre o ato) que, no fundo, mais não é do que a busca do sentido, e, portanto, no âmbito mais lato da automanifestação⁴⁰. E como é cara esta noção de *aqui* à experiência do objeto arquitetônico: onde *aqui* e *lá*, são, como veremos, a mesma coisa.

Portanto, podemos considerar que a existência subjetiva emerge da consciência das coisas que a rodeiam; que, afinal, é o mesmo que dizer: o sujeito

34. Não existe.

35. "Se aceitarmos o termo 'cultura' em seu correto sentido antropológico, encontraremos de imediato três fenômenos culturais elementares que, em aparência, não possuem qualquer função comunicativa (nem qualquer carácter significativo): (a) a produção e o uso de objetos que transformam a relação homem-natureza; (b) as relações familiares como núcleo primário de relações sociais institucionalizadas; (c) a troca de bens econômicos. [...] Diante destes três fenômenos, podemos formular dois tipos de hipóteses, uma mais 'radial', a outra aparentemente mais 'moderada' As duas hipóteses são: (i) a cultura, como um todo, deve ser estudada como fenômeno semiótico; (ii) todos os aspectos da cultura podem ser estudados como conteúdos de uma atividade semiótica. A hipótese radical costumeiramente circula sob suas duas formas mais extremas, a saber: 'a cultura é só comunicação' e 'a cultura não é mais do que um sistema de significações estruturadas'. Essas duas fórmulas são suspeitas de idealismo e deveriam ser reformuladas assim: 'a cultura, como um todo, deveria ser estudada como um fenômeno de comunicação baseado em sistemas de significação.'" ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. 3ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 16.

36. Este uso da palavra "transcendência" merecerá, mais à frente, algumas considerações.

37. "[...] temos consciência da nossa identidade através do tempo. Sentimo-nos sempre este mesmo ser indecifrável e evidente, do qual seremos eternamente o único espectador. Mas as impressões que asseguram a estabilidade deste sentimento, torna-se-nos impossível traduzi-las ou sequer sugeri-las." ARON, R. *Introduction à la Philosophie de l'Histoire*. Paris: Gallimard, s/d., p. 59, cit. por LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 93.

38. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 30.

39. Dizemos "quase", porque suspeitamos que existe uma exceção: o *objeto arquitetônico*. Como veremos bem mais à frente, a verdadeira experiência arquitetônica dá-se quando o *aqui* se encontra com o *lá*, se compaginam como em duas páginas da mesma folha.

40. "A evidência no sentido mais lato da automanifestação, do estar-aí-como-ele-mesmo, como um ser-dentro de um estado de coisas, de um valor e quejandos, não é uma ocorrência casual na vida transcendental. Pelo contrário, toda a intencionalidade é ela própria uma consciência de evidência, que tem o *cogitatum* como ele próprio, ou está apontada essencialmente e segundo um horizonte para a autoadoção, e para tal dirigida." HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 31.

existe a partir da consciência que tem do objeto. E, do mesmo modo, o objeto – inconsciente de si próprio –, existe sempre que o sujeito exista através dele, “quando a minha consciência é experiência dele, consciência de que ele próprio está aí, ele próprio é visto”⁴¹, isto por um lado. Por outro lado, ou concorrentemente com aquilo que acabamos de dizer, qualquer consciência é sempre consciência de algo⁴² e, assim sendo, ela é tanto mais um objetivo, ou intencionalidade⁴³, do que uma *coisa pensante* (como a definira, por exemplo, Descartes)⁴⁴.

Neste sentido – no sentido em que se pode admitir a existência de uma correlação entre o ato de consciência que visa um objeto (a intencionalidade⁴⁵) e o objeto visado –, o objeto não é só um *pretexto* para a construção de uma síntese de identidade subjetiva através da qual o sujeito pode tomar conhecimento de si próprio; ele – o objeto – é, sobretudo, uma *unidade de sentido* – “[o objeto] não é, então, mais que um face-a-face (*Gegenstand*), e a minha consciência aquilo para quem há esses face-a-face”⁴⁶, ou por outras palavras, o objeto não é, então, mais do que um fenômeno e a consciência aquilo para quem há fenômenos.

Indo um pouco atrás, com o sentido de nos debruçarmos mais atentamente acerca da noção de *intencionalidade*, já que ela se tem revelado bastante operativa no esclarecimento de certas questões que consideramos fundamentais, nomeadamente naquelas que têm que ver com a existência do objeto:

Aliada à noção de *intencionalidade* encontram-se as noções de *imanência* e de *transcendência*⁴⁷. Se imanência surge de *immanere*, “morar em”, transcendência encontra a sua origem em *transcendere*, “passar para lá”, “ultrapassar” – *imanência* e *transcendência*, enquanto noções, são opostas, pelo menos do ponto de vista da etimologia. Porém, um outro ponto de vista pode superar esta, para nós, só aparente oposição.

Se, de fato, for o sujeito quem constitui o objeto, admitindo-o à existência desde o seu ponto de vista, através do qual se admite que “a natureza [do objeto] só é possível através do Eu”⁴⁸, então: “A natureza só é possível a título de unidade intencional, motivada na consciência por meio de conexões imanentes.”⁴⁹ Todavia, esta explicação pode não satisfazer um certo ceticismo que resiste à consideração de que o sujeito é constituinte do objeto, ou do mundo de um modo geral, e os prefere considerar prontos, quer dizer, *existindo fora* duma constituição subjetiva ou independente dela – “A subjetividade inquieta-nos, a objetividade tranquiliza-nos”⁵⁰.

Mas, e nisto todos concordamos, se, por um lado, o acesso que temos às coisas é realizada por intermédio da percepção e, de certa maneira, a percepção – enquanto faculdade psico-física – é imanente à própria condição de sujeito; e se, por outro lado, é através dessa faculdade imanente que tentamos estabelecer um contato com aquilo que nos rodeia; então, o conteúdo

41. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 32.

42. "Toda a consciência vaga, vazia e indistinta é de antemão apenas consciência disto e daquilo, na medida em que o remete para uma via de clarificação em que o intentado estaria dado como realidade ou como possibilidade." HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 31.

43. "É porque a consciência é intencionalidade que é possível efetuar a redução sem perder o que é reduzido: reduzir é, no fundo, transformar todo o dado em face-a-face, em fenômeno, e revelar assim os caracteres essenciais do Eu: fundamento radical ou absoluto, fonte de toda a significação ou potência constituinte, nexos de intencionalidade com o objeto." LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 33.

44. "Quem sou eu, eu, que penso? Uma coisa que duvida, que ouve, que concebe, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina também e que sente." HUSSERL, Edmund cit. por LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 33.
Ver HUSSERL, Edmund. *Les Méditations Cartésiennes*. Vrin, 1947.

45. "A análise intencional é, pois, algo de inteiramente diverso da análise na aceção habitual. A vida consciente – e isto vale já para a pura psicologia interna como paralelo da fenomenologia transcendental – não é uma simples conexão de dados, nem um amontoar de átomos psíquicos, nem ainda uma totalidade de elementos, que estão unidos por qualidades morfológicas. *A análise intencional é o desvelamento das atualidades e potencialidades, nas quais se constituem objetos como unidades de sentido*, e toda a análise de sentido se leva a efeito na transição das vivências ingredientes para os horizontes intencionais nelas delineados." HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 28.

"A problemática da correlação, isto é, o conjunto dos problemas suscitados pela relação do pensamento ao seu objeto, uma vez aprofundada, deixa emergir a questão que constitui o seu núcleo: a subjetividade. É provavelmente aqui que se faz sentir a influência de Brentano sobre Husserl (que fora seu aluno). A observação-chave da psicologia brentaniana era que a consciência é sempre *consciência de alguma coisa*, ou seja, que a consciência é intencionalidade." LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 21.

Franz Brentano, sacerdote cujas teorias e posicionamento em relação ao conhecimento acabaria por o conduzir a uma ruptura com a própria Igreja, pertencendo à geração acadêmica de Wundt. A principal influência de Brentano deriva de sua *psicologia do ato*, segundo a qual os processos psíquicos são, em essência, atos referidos ou dirigidos para conteúdos.

Essa diferença essencial pode ser exemplificada com a audição de um determinado tom. Brentano distingue o tom que se ouve e a audição do tom ouvido. A audição de um tom ato psicológico e o tom ouvido é o conteúdo desse ato. Esta distinção, exemplificada através do tom e da audição do tom, é fundamentada pela noção de intencionalidade – o modo como a consciência se relaciona com o objeto experimentado – e funda-se na relação entre o sujeito e o objeto. O empirismo assim apresentado por Brentano, através do qual se chega a uma noção de fenômeno diversa da de Immanuel Kant (por exemplo) daria origem à Fenomenologia husserliana e influenciaria autores como Merleau-Ponty, Lyotard e, mais tarde, Sartre.

46. LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 33.

47. "Toda a análise intencional vai além da vivência momentânea e inclusivamente dada da esfera imanente, e de tal modo que, ao descortinar potencialidades, patentes agora ingredientemente e à guisa de horizonte, realça multiplicidades de novas vivências, nas quais se torna claro o que só implicitamente se visava e já deste modo era intencional. Se vir um hexaedro, digo também: estou a vê-lo realmente e, em rigor, só de um lado. E, não obstante, é evidente que aquilo que agora perceciono é mais, que a percepção encerra em si um visar, embora inconcretizado, graças ao qual o lado visto enquanto simples lado possui o seu sentido. Mas como se descortina este visar mais, como é que em rigor se torna evidente que eu intento mais? Pela transição para uma sequência sintética de percepções possíveis, como eu a teria se, com o passo, me pusesse a rodear a coisa. A fenomenologia desmembra continuamente o visar, a respectiva intencionalidade, ao estabelecer com tais sínteses acumuladoras de sentido. Explicar a sua estrutura universal da vida transcendental da sua consciência na sua referência significante e na sua constituição do sentido, tal é a tarefa ingente imposta à descrição." HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, pp. 28 e 29.

"A transcendência, concebida como ser-no-mundo, deve atribuir-se ao estar-aí (*Dasein*) humano. Mas isto é, o mais trivial e vazio que enunciar se pode: o estar-aí aparece também no meio de outros entes e, por isso, pode com ele deparar-se. Transcendência significa então: estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que se podem multiplicar continuamente até ao ilimitado." HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.39

48. LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 30.

49. HUSSERL, Edmund cit. por LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, pp. 30 e 31.

50. VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 241.

dessa imanência é justamente aquilo que nos rodeia, já que o acesso àquilo que nos rodeia nos é dado pela própria percepção⁵¹. Assim, como consequência daquilo que acabamos de dizer, teremos que admitir, que fora da percepção, fora do mundo da experiência, não há consciência alguma do mundo dos objetos; e que, só dentro dela o objeto pode ser posto como existência real e, assim, transcendente, isto, pelo menos, aparentemente. *Transcendente*, não como independente de qualquer experiência (já que a possibilidade de conhecimento não parece existir fora do mundo da experiência), não como uma caracterização de um *para além* do mundo, mas como – e através da intencionalidade – um *tender* da consciência para além dela própria através do seu entrelaçamento com mundo (com os objetos que o povoam, de um modo geral)⁵² e, portanto, com ela, a transcendência do próprio mundo já que ele, como vimos, só existe através dela⁵³: “A intencionalidade: tal é a estrutura essencial de toda e qualquer consciência. Daí se segue, naturalmente, uma distinção radical entre a consciência e aquilo *de que há consciência*. O objeto da consciência, seja ele qual for (salvo no caso da consciência reflexiva), está por princípio fora da consciência. É transcendente.”⁵⁴

E, se como acabamos por observar, “o objeto pode ter o sentido de transcendência no próprio seio da imanência do Eu é, em suma, porque não existe verdadeira imanência à consciência”⁵⁵.

Retomando o nosso raciocínio: é o sujeito quem constitui o objeto; o sujeito por ser habitante de um corpo – que se define ao ser, e por ser, *uma superfície de contato com o mundo* –, existe enquanto ser-no-mundo⁵⁶; e, a própria condição de *sujeito* implica uma certa forma de se ser-em-si, do *sujeito* ser-em-si-próprio e, assim, inscrever o mundo em si, *perceptivamente enraizando* nele, fazendo-o depender *de si*, e deste modo, dependendo dele (do mundo); constituindo-o através *de si*. Retomando a nossa dúvida: se assim é, poderemos, também, com alguma legitimidade argumentar uma existência do mundo, ou do objeto, *em si*? Ou, por outras palavras, poderá o objeto, ou mundo, ser-em-si, neles próprios, alguma coisa?

51. “Na realidade é o próprio sujeito perceptivo que constrói o mundo, mundo em que, no entanto, está por meio da percepção. Quando o exploramos na perspectiva do seu entrelaçamento com o mundo, para o distinguir desse mundo utilizamos o critério da imanência; mas a situação paradoxal provém do fato do próprio conteúdo dessa imanência mais não ser que o mundo enquanto visado, intencional, fenômeno, quando o mundo é posto como existência real e transcendente pelo Eu. A redução resultante de semelhante paradoxo, permite-nos precisamente apreender como existe para nós o em si, ou seja, de que modo a transcendência do objeto pode ter o sentido de transcendência na imanência do sujeito. A redução restituiu ao sujeito a

sua verdade de constituinte das transcendências, implícita na atitude alienada que é a atitude natural.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 32.

52. “Se o ente, que nós próprios sempre fomos e que compreendemos como ‘estar-aí’, escolhermos o termo ‘sujeito’ então transcendência designa a essência do sujeito, é a estrutura fundamental da subjetividade. O sujeito nunca existe antes como ‘sujeito’ para, em seguida, *no caso de haver* objetos presentes à mão, *também* transcender, mas significa *ser-sujeito*: ser ente na e como transcendência.” HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. Lisboa; Edições 70, 1988, p. 35.

53. "Transcendência significa ultrapassagem. Transcendente (que transcende) é o que realiza a ultrapassagem, persiste na ação de ultrapassar. Enquanto acontecer, o ultrapassar é próprio de um ente. Formalmente, a ultrapassagem pode conceber-se como uma 'relação' que se estende 'de' algo 'para' algo. À ultrapassagem pertence, em seguida, aquilo *em direção ao qual* se segue a ultrapassagem e que, na maior parte das vezes, se chama incorretamente o 'transcendente'. E por fim, na ultrapassagem, sempre se ultrapassa algo. Estes momentos vão-se buscar a um acontecer 'espacial' – o que a expressão primeiramente intenta." HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. *op. cit.*, p.33.

54. SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. *op. cit.*, p. 119.

55. LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 32. Esta constatação – de que se o objeto pode ter o sentido de transcendência no próprio seio da imanência do Eu é, em suma, porque não existe verdadeira imanência à consciência – faz uma distinção essencial entre o ponto de vista husserliano para uma fenomenologia do objeto e o ponto de vista kantiano: "Fora da significação lógica do Eu, não temos qualquer conhecimento do sujeito em si, que está na base do Eu como de todos os pensamentos, na qualidade de substrato." KANT, Emmanuel cit. por LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 31. Lyotard continua: "O princípio da imanência husserliano resulta dum psicologia empirista, é incompatível com a constituição da objetividade. Ressalvada esta reserva, Husserl seria um kantiano bastante aceitável!" Se Kant, por um lado, admite que todo o conhecimento se inicia *com* a experiência, por outro, reconhece que isso não basta como prova de que o conhecimento deriva *da* experiência: "Não resta dúvida de que todo nosso conhecimento começa pela experiência; efetivamente, que outra coisa poderia despertar a nossa capacidade de conhecer senão os objetos que afetam os sentidos e que, por outro lado, põem em movimento a nossa faculdade intelectual e levam-na a compará-las, ligá-las ou separá-las, transformando assim a matéria bruta das impressões sensíveis num conhecimento que se denomina experiência? Assim, na *ordem do tempo*, nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com esta que todo o conhecimento tem o seu início. Se, porém, todo o conhecimento se inicia com a experiência, isso não prova que todo ele derive *da* experiência." KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 4ª ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 36 [Sublinhados nossos]. Estabelecerá, assim – fora da *ordem do tempo*, a diferença entre dois tipos de conhecimento, um *conhecimento puro* (universal, verdadeiro) e um *conhecimento empírico*; mas, o que é o sujeito senão *no tempo*? "Ele [o tempo] que nasce de minha relação com as coisas." MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 551: "O tempo é o sentido da vida (sentido: como se fala do sentido de um côrrego, do sentido de uma frase, do sentido de um tecido, do sentido do olfato)." CLAUDEL, *Art Poétique* cit. por

MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 549.

Ainda Kant: "Chamo *puras* (no sentido transcendental) todas as representações em que nada se encontra que pertença à sensação. Por consequência, deverá encontrar-se absolutamente *a priori* no espírito a forma pura das intuições sensíveis em geral, no qual todo o diverso dos fenômenos se intui em determinadas condições. Esta forma pura da sensibilidade chamar-se-á também *intuição pura*." KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. *op. cit.*, p. 62. [Sublinhados nossos]. Immanuel Kant, como acabamos de verificar, considera a existência de dois tipos de conhecimento (um *puro* e outro *empírico*) formulando uma explicação acerca dos *princípios da sensibilidade a priori* ou *juízos puros a priori* (no *espírito*, antes da experiência) e *juízos a posteriori* (na experiência), e, assim considerando, formulou uma *Estética Transcendental* (KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. *op. cit.*, p. 61-87), onde a transcendência remete para a ideia de um princípio ou de um ser radicalmente separado do mundo e infinitamente superior a si próprio. Segundo Kant, esta capacidade de passar de um simples dado para um princípio superior e incondicional está inscrita na própria natureza da razão. Mas, se esta ideia de incondicional é legítima quando a razão faz dela um uso simplesmente regulador, é ilegítima, quando a razão faz dela um uso transcendente ou ainda constitutivo, ou seja, quando acredita poder fazer-lhe corresponder um objeto, que pretende poder atingir. Por isso, usamos com cautela transcendência e transcendente quando dissemos: "*Transcendente*, não como independente de qualquer experiência (já que a possibilidade de conhecimento não parece existir fora do mundo da experiência), não como uma caracterização de um para além do mundo, mas como – e através da intencionalidade – um tender da consciência para além dela própria através do seu entrelaçamento com mundo e, portanto, com ela, a transcendência do próprio mundo." A fenomenologia, com Husserl, depois o existencialismo com Sartre, acentuarão o fato de uma transcendência, antes de caracterizar um para além do mundo, estar inscrita no coração desse mundo, através da intencionalidade, ou seja esta capacidade que a consciência tem de se relacionar com aquilo que não é, de tender para um algures, um para além dela própria. Assim, a consciência do tempo – ou temporalidade (ver MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.*, p. 549-580) – é a própria expressão desta transcendência, pois através dela é visado, para além do presente, o passado que já não é e o futuro que ainda não foi, mas sempre no *aqui e agora*.

56. "A expressão 'ser-no-mundo' que caracteriza a transcendência, denota um 'estado de coisas' e, decerto, um que presumivelmente com facilidade se pode discernir. No entanto, o que esta expressão significa depende de se o conceito mundo se torna num sentido filosófico vulgar ou num sentido transcendental." HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. *op. cit.*, p.39.

Se, como vimos, o objeto não é somente um pretexto para a construção de uma síntese de identidade subjetiva através da qual o sujeito pode tomar conhecimento de si próprio, mas é, sobretudo, para mim, um *face-a-face* (um *fenômeno*) e a (*minha*) consciência aquilo para quem há esses *face-a-face*, então, “é possível [desde um ponto de vista fenomenológico] falar de uma inclusão do mundo *na* consciência, dado que a consciência não é só o polo Eu (noese), mas também o polo isso (noema)”⁵⁷. E é aqui que a noção de intencionalidade, como “*a propriedade fundamental dos modos de consciência, que o eu vive como eu*”⁵⁸, é determinante para uma resposta acerca da possibilidade de existência do objeto-em-si; já que: “*Le mot intencionalité ne signifie rien d’autre que cette particularité foncière et générale qu’a la conscience d’être conscience de quelque chose, de porter, en sa qualité de cogito, son cogitatum en elle-même.*”⁵⁹ É que, se é através da intencionalidade, quer dizer, da consciência enquanto objetivo, que o sujeito transforma todo o dado em *face-a-face*, em fenômeno, revelando, deste modo, quer os caracteres essenciais do seu Eu (fundamento radical ou absoluto, fonte de toda a significação ou potência constituinte, nexos de intencionalidade com o objeto) quer, e coincidentemente, o próprio objeto (efetivamente *aqui com ele*), então, a inclusão intencional⁶⁰ do objeto encerra em si mesma a resposta à questão. Detectamos, portanto, que a própria formulação da questão: “poderá o objeto, ou mundo, ser-em-si, neles próprios, alguma coisa?”, está errada, senão mesmo, é absurda, porque, “como pode haver um objeto-em-si para mim?”⁶¹

Em suma, o objeto tem uma existência não *em-si*, mas *em-mim*⁶², já que ele vigora para *mim* em função de como a minha consciência, ou, o *meu eu*, se relaciona com ele – perceber o objeto será, então, constituí-lo ou, por outras palavras, visá-lo enquanto existente real fazendo-o entrar no mundo do sentido. Só assim, mediante esta correlação, o objeto existe para o sujeito porque somente deste ponto de vista ele o pode decifrar ou conhecer⁶³. Concluindo, provisoriamente: não existe o objeto-em-si, mas existe o objeto-em-mim⁶⁴.

Só assim se pode contar a história de uma árvore que... através do Desenho!

Só assim, só partindo destas convicções, podemos, quanto a mim, (começar a tentar) explicar, por exemplo, a representação icônica de objetos tão densos e tão complexos como os ramos das árvores, ou como os ninhos dos pássaros, ou como as teias das aranhas, ou como as paisagens *nos* óleos de Turner; intuindo, assim, nessas representações, as mil e uma viagens de mão e de olhares com o (único?) objetivo de uma sua possível (re)construção sobre uma superfície que lhe sirva de suporte. E isto de uma tal forma que, por exemplo, a árvore ou a paisagem, (*re*)*construídas em imagem* possam ser um *substituto daquela árvore ou daquela paisagem* que é vista através dos olhos e que é dita por intermédio da mão de quem a cristaliza sobre, por exemplo, uma folha de papel, entendidamente.

Só assim, podemos, quanto a mim, (começar a tentar) explicar, por exemplo, a representação icônica de objetos tão densos e tão complexos como os ramos das árvores, ou como os ninhos dos pássaros; como, também assim, podemos começar a tentar explicar a representação icônica de objetos tão densos e tão complexos como o são os objetos arquitetônicos.

Falamos, agora, de Arquitetura?

“[...] *Grands bois, vous m’effrayez comme des cathédrales; Vous hurlez comme l’orgue; et dans nos coeurs maudits, [...]*”

Sim!

É também disso que falamos!

Disso, mas não só.

57. Lyotard continua: “[...] mas convirá sempre precisar que tal inclusão não é *real* (o cachimbo está no quarto), mas intencional (o fenômeno cachimbo está na minha consciência).” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 34.

58. HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 21.

59. HUSSERL, Edmund. *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, p. 65.

60. “A inclusão intencional, revelada em cada caso particular pelo método da análise intencional, significa que a relação da consciência ao seu objeto não é a de duas realidades exteriores independentes, já que, por um lado, o objeto é *Gegenstand*, fenômeno que reenvia à consciência a que aparece, e, por outro lado, a consciência é consciência deste fenômeno.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 34.

61. “Perceber o cachimbo é, precisamente, visá-lo enquanto existente real. O sentido do mundo é assim decifrado como sentido que eu dou ao mundo; mal tal sentido é vivido como objectivo, descobri-o, de outra forma não seria o sentido que o mundo tem para mim.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 34.

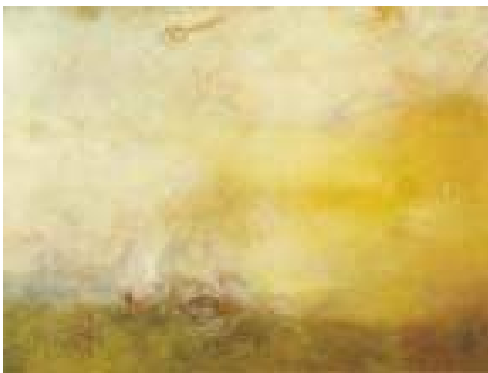
62. “Mas, neste momento viro a cabeça. Deixo de ver a folha de papel. Vejo agora o papel cinzento na parede. A folha deixa de estar presente, já *ali* não está. Sei, todavia, que ela não se aniquilou, a sua inércia disso a preserva. Deixou simplesmente de ser *para mim*. No entanto, e-la de novo. Não virei a cabeça, o meu olhar continua virado para o papel cinzento; nada na sala se moveu. Mas a folha torna a surgir diante de mim, com a sua forma, a sua cor, a sua posição; e sei muito bem, no momento em que ela surge, que se trata da folha que há pouco

via. Será mesmo ela *em pessoa*? Sim e não. Afirmo sem dúvida que é a mesma folha com as mesmas qualidades. Mas não ignoro que a folha está *acolá*; sei que não gozo da sua presença; se quiser vê-la *realmente* tenho de me virar para a mesa de trabalho, tenho de baixar os olhos para o mata-borrão sobre o qual está colocada a folha. A folha que neste momento me aparece tem uma identidade de essência com a folha que eu via há pouco. E, por *essência*, não entendo apenas a estrutura mas também a própria individualidade. Só que essa identidade de essência não é acompanhada por uma identidade de existência. É a mesma folha, a folha que presentemente se encontra sobre a mesa, mas existe de maneira diferente. Não a *vejo*, ela não se *impõe* como um limite à minha espontaneidade; também não é um dado inerte existente em si. Numa palavra, não existe *de fato*, existe *em imagem*.” SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação. op. cit.*, p. 8.

63. “Transpondo este tema [de que a consciência é sempre *consciência de alguma coisa*, ou seja, que a consciência é intencionalidade] para o nível da eidética, isto significa que todo o objeto em geral, o próprio eidos, coisa, conceito, etc., é objeto *para uma* consciência, de tal modo que importa descrever neste momento o modo como eu conheço o objeto e como o objeto é para mim.” LYOTARD, Jean-François. *op. cit.*, p. 21.

64. “Um objeto existe para mim, isto é, tem vigência para mim de acordo com a consciência. Mas esta vigência só é para mim vigência enquanto presumo que eu a poderia confirmar, que eu conseguiria preparar para mim caminhos praticáveis, isto é, experiências, a percorrer de um modo livre e ativo e outras evidências, nas quais eu estaria diante dele mesmo, o teria realizado como *efetivamente ali*.” HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris. op. cit.*, p. 32.

Podemos, também, arriscando com alguma segurança: começar a falar noutros termos, ou, quanto a mim, (começar a tentar) explicar noutros termos, por exemplo, toda a produção pictórica desde, pelo menos, o *quattrocento* no Ocidente.



Sunrise with Sea Monsters, 1845, Óleo sobre Tela, 91.5 x 122 cm, Tate Gallery, Londres.



Procession of Boats with Distant Smoke, 1845, Óleo sobre Tela, 90 x 120.5 cm, Tate Gallery, Londres.



Shade and Darkness - The Evening of the Deluge, 1843, Óleo sobre Tela, 78.5 x 78 cm, Tate Gallery, Londres.

Bibliografia

- ARON, R., *Introduction à la Philosophie de l'Histoire*. Paris: Gallimard, s.d.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *What is Philosophy?*, Londres/Nova York: 1 Verso, 1994.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*. 2ª ed.. Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1984.
- ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. 3ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- HEIDEGGER, Martin., *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Vortrage und Aufsätze*. Gunther Neske Pfullingen, 1954, p. 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 Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff. (Trad. do alemão por Carlos Botelho.)
- HUSSERL, Edmund. *Méditations Cartésiennes, Introduction à la Phénoménologie*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1992.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 4ª ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 3: As Psicoses, 1955-1956*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *O Tempo Lógico e a Aserção de Certeza Antecipada*. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MATURANA, Humberto. *Ontology of Observation – The biological foundation of self and the physical domain of existence*. (Instituto de Terapia Cognitiva de Santiago do Chile, na Conferência da American Society for Cybernetics), Felton, 1988.
- MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor. *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitetónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PLATÃO. *Fédon*. 2ª ed.. Coimbra: Atlântida, 1954.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, s.d.
- VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª ed.. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

POSFÁCIO

POSFÁCIO

Por Sylvio Barros Sawaya

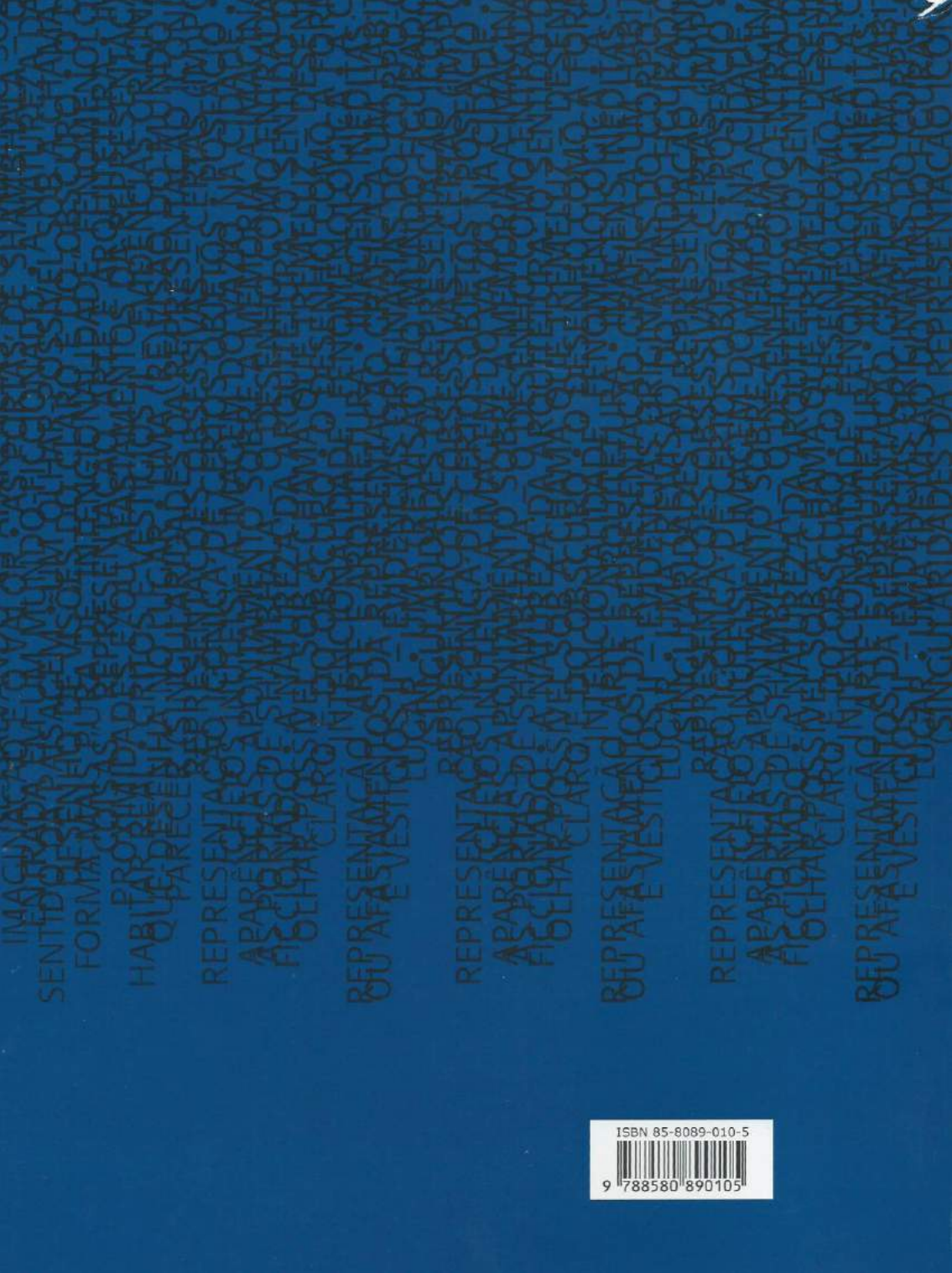
Um texto inquietante, fala dos inúteis, das aparências, de mundo ficcionado, de paisagem, do tremeluzir, da intencionalidade, da cor membrana, das proximidades e/ou afastamentos, do corpo que desenha, da (re)visão, da representação icônica, da obsessão.

Essas palavras, retiradas dos títulos dos ensaios coligidos no texto, falam da coisa que parece estar ao alcance da mão, mas que esvanece. É o arquiteto fazedor de coisas que se indaga sobre essas coisas, o quanto são reais comunicáveis ou são intraduzíveis e incomunicáveis.

Uma saga que coloca em questão a concretude do mundo face o ser e o existir de cada um, sempre insustentável, e mesmo efêmero. Aponta a precariedade do homem no mundo, que é quem designa o mundo e, por sua condição limitada, o faz também precário.

Uma angústia continuada, que vinda de um arquiteto só faz maior a arquitetura por que retira dela o peso de sua origem e sua presença insofismável, fazendo da arché uma autoridade que só faz sentido se entendida em si mesmo. Uma arquitetura que se refere à leveza, à insustentabilidade e ao diáfano, transformando a tectônica em uma ação humana que a define mas que é imponderável.

Um hino ao arquitetar e ao cisalhamento em ser arquiteto.



IMAGINADA
SENTIDO
FORMA
HABITAR
QUE
PAR
REPRESENTA
AR
FIGURAS
OLHAR

REPRESENTAÇÃO
FIGURAS DE LINGUAGEM
REPRESENTAÇÃO
FIGURAS DE LINGUAGEM

REPRESENTAÇÃO
FIGURAS DE LINGUAGEM
REPRESENTAÇÃO
FIGURAS DE LINGUAGEM

REPRESENTAÇÃO
FIGURAS DE LINGUAGEM

REPRESENTAÇÃO
FIGURAS DE LINGUAGEM
REPRESENTAÇÃO
FIGURAS DE LINGUAGEM

REPRESENTAÇÃO
FIGURAS DE LINGUAGEM

ISBN 85-0089-010-5



9 788580 890105