

# Imagem, história e semiótica

**Eduardo Neiva**  
University of Alabama at Birmingham  
Universidade Federal Fluminense

Basta um olhar atento ao redor para reconhecer a ação das imagens. Elas passeiam - plebéias, mas altivas - por todas as cidades. Imagens simulam situações possíveis que são úteis para as realizações científicas. Nossa identidade depende do retrato na carteira que afinal nos certifica, autoriza e constrói. Além de muito mais.

Para entendermos o que a imagem faz, é preciso ir além do que parece ser correspondência ponto-a-ponto e imitação realista e fidedigna. Representações remetem a representações, duplicando-se até se multiplicarem ao infinito, deixando os referentes, os estados de coisa, as atualidades, para trás. Esse é o itinerário da experiência social contemporânea: mesas de fórmica imitam madeira; o plástico oferece-se a qualquer forma: é o grau zero da matéria; fossilizamos andorinhas e pingüins em porcelana; corantes dão a refrigerantes a aparência mais que perfeita de uva ou laranja. A duplicação obsessiva das imagens nos afasta dos referentes, purificando nossa experiência até a alucinação.

A imagem torna-se mais que real; a natureza é reduzida à aparência da aparência. O objeto representado passa a ser um mero pretexto que procuramos esquecer. Obcecados pelo realismo, podemos discutir inutilmente a autenticidade da imagem até que nossos discursos nos anestesiem. Assim, nos acostumamos à perda do referente. A realidade atual, física e concreta que nos chega aos sentidos passa a ser de uma irrealidade vertiginosa que temos dificuldade em admitir.

Só é real aquilo que for traduzido em imagens. Quando uma noiva entra numa igreja, a marcha nupcial não é encenada apenas para os convi-

dos presentes. Flashes interrompem a nossa contemplação. O acontecimento admite ressurreição quando, depois - numa sala de visitas - o álbum de casamento for folheado ou o vídeo exibido. Não apenas vivemos, posamos. O que importa é a transformação do acontecimento em imagens. O prestígio das imagens significa que substituímos a experiência por representações. Um objeto supostamente sólido, atual e concreto, é plenamente substituível por representações que lhe conferem valor e senso de existência. Troca-se o representado pelo representante, a vida aqui experimentada pela simulação de imagens, cartões-postais ou fotos que atestam que ali realmente estivemos fazendo turismo. Este é o século das imagens. A sociedade pós-industrial é capaz de preferir o acúmulo de informações, imagens e representações à produção de objetos que caracterizaria uma sociedade industrial. E nada disso nos espanta.

Estamos diante de um paradoxo. Por um lado, imagens purificam o real por toda a parte, a ponto de serem uma apresentação que escapa dos limites do corpóreo; por outro lado, é restrito o exame institucional dos princípios que governam as imagens. Sabemos relativamente pouco sobre o que é ação comunicativa constante e central para nossa experiência diária. Um jovem que esteja às portas da Universidade terá aprendido as artes do cálculo e da expressão verbal. É muito provável que esse jovem só tenha conhecimento de preconceitos românticos e espontaneístas que definiriam a produção de imagens. Diante de imagens, ele é um consumidor, mas não terá adquirido, na escola, um saber que explique o que fez dele objeto da ação de imagens. Por imagens, ele opta quanto ao que escolherá para compra; as fotos de jornal parecem-lhe expressão testemunhal definitiva da qual ele não duvida. Surpreendentemente, a imagem é encanto e enigma.

### A iconologia: imagem e história

Distante do presente que as criou, imagens são feitas de cifras. Para os que são relativamente contemporâneos das imagens, sua configuração formal é familiar. E isso parece suficiente: a familiaridade cria - então - a certeza de entendimento evidente. A imagem não precisa ser interpretada: ela é eficaz e imediata, pelo simples fato de que seu *programa de produção* é partilhado tanto por quem a produziu, como por quem a contempla. Reconhecemos uma força produtora das imagens que lhes oferece possibilidades formais e conteudísticas.

Ao olhar a produção de uma época, identificamos uma espécie de *semelhança de família*, um piscar de unidade, em expressões diversas. As imagens não são produtos de um criador que - como se fosse Adão - aponta e escolhe o sempre novo, de um frescor radical. As imagens nos vêm de séries conexas continuamente transformadas. A analogia preside as conexões. São essas séries conexas que nos permitem, de possibilidade em possibilidade, interpretar as imagens. Um passo importante para interpretação de imagens deve ser recompor as séries conexas. Duas formas de tempo estão em atividade: o presente que caracteriza as possibilidades materiais da imagem e o desdobramento da série, passo a passo, que cria as idéias de história, passado e tradição.

É verdade que a presença - enquanto dimensão do presente - distingue a imagem. Ainda que apenas por um instante, pensemos naqueles manuais de psicologia da percepção que mostram desenhos em preto num fundo branco de dois perfis - um frente ao outro - que, ao serem contemplados, transformam-se num cálice. O olhar do espectador ocupa posições diversas e duas representações apresentam-se alternadas. A imagem é determinada pela posição presente do olhar. A cada instante, o olhar cristaliza um novo padrão formal e uma nova ordem. A imagem é essencialmente presença, e sendo possibilidade pura, nada lhe é impossível, mesmo quando o objeto supostamente representado não tem como ser materialmente construído. A imagem não é determinada exclusivamente pela possibilidade do presente. As imagens são também históricas. A ontologia da imagem deve conciliar as dimensões temporais do presente e sua passagem para o passado, bem como aquilo que nos vem do passado para o presente.

A primeira vista, o passado predomina e regula a experiência presente. O presente defaz-se constantemente para depositar-se como resíduo passado. Ou será viável ter uma visão mais complexa do que essa? Algo que nos permita dizer: o presente predomina enquanto memória presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Assim, presente, passado e futuro estariam misturados, numa unidade que permanece definitivamente enquanto memória. Nosso presente nunca está sozinho; fantasmas do passado nos acompanham. O presente persiste enquanto memória: daí concluímos que não há interpretação estrita e exclusivamente presente de imagens presentes.

Portanto, qualquer tentativa de compreender a história de uma imagem obedece a uma demanda metodológica. A interpretação da imagem resulta sempre do esforço de situar a obra no interior do sistema unificador que a produziu. A história da imagem é definitivamente um empreendimento quase antropológico (Argan 1992:16). A história em si mesma, como remissão caricata a uma verdade de origens, é o que menos importa. Devemos evitar a tentação de buscar explicações totais na remissão a motivações históricas diretas ou indiretas que precedem o estágio presente, mas que o projetam. A compreensão que daí resulta é de inspiração causal: o antecedente determina o conseqüente; o curso é de uma evolução. A rigor, a compreensão historicista faz algo mais do que buscar origens: ela é uma teleologia.

A dimensão temporal que nos interessa é a da cultura e não a seqüência cronológica do tempo natural (Panofsky 1975:224). Particularidades culturais correntes definem a vivência histórica e conferem às imagens unidade estilística.

O método iconológico - magnificamente exposto por Erwin Panofsky (1892-1968) - responde a algumas exigências da inter-relação entre passado e presente. As imagens são parte de nosso legado histórico, mas enquanto experiências conceituais e cognitivas participam de um presente concreto que as produziu. A imagem não é expressão imediata; ela depende de mediações, ainda que sutilmente implícitas. O que sabemos oferece as chaves para nossas percepções. Devemos reconstruir as peças perdidas de evidência (Gombrich 1975:6). O ponto de partida é reconhecer analogias entre imagens; e depois

ir além das imagens: temos que estabelecer analogias entre textos literários, científicos e filosóficos. Seja lá o que for: tudo é importante. Quaisquer formas de expressão se equivalem. Para a iconologia, não existe o domínio de juízos estéticos excludentes. Uma figuração expressiva maior facilmente recebe a influência de imagens executadas com pouca destreza artística e de valor estético subalterno. São fórmulas imagéticas que se repetem. As figuras estão saturadas de sua cultura. Por isso mesmo, representações referem-se entre si. Eis uma hipótese que está bem longe da idéia de que a representação dos referentes, por semelhança, define a imagem. Se existe analogia será entre representações. A ocorrência de uma solução expressiva numa outra imagem confere-lhe significado: e não se trata apenas da eficácia mimética de *apontar* para o exterior. Temos, então, um princípio normativo: imagens existem no interior de classes onde acontecem transfigurações. Isso é o que chamamos de estilo, enquanto sintoma do estado geral do espírito de toda uma época e não mais o sentimento de um indivíduo (Panofsky 1975:190). Engana-se quem procurar interpretar imagens simplesmente a partir de uma expressão de mestria técnica e individual - ainda que isso exista - duplicando o mundo exterior sem mediações culturais. As imagens corporificam concepções culturais coletivas.

Aqui surge um conceito explicativo para que entendamos a iconologia de Panofsky. *Kunstwollen*, ou intenção artística, caracteriza a existência de um conjunto ou unidade de forças criativas que operam na criação figurativa, organizando-a a partir de modelos cognitivos coletivos que moldam as possibilidades expressivas da obra. Segundo sua natureza coletiva, *Kunstwollen* é um todo homogeneizador (Panofsky 1975:210). Estamos diante da condição de produção das classes de imagem. Postula-se que seja um trabalho histórico. Assim, Panofsky justifica o fato de que as imagens sejam construídas a partir de uma totalidade. As variações e também as soluções repetidas e transformadas existem porque uma totalidade maior do que cada imagem isolada está em ação como operadora e como condição produtiva da figuração.

Se a perspectiva interpretativa for necessariamente essa, então só nos resta concordar com E.H. Gombrich (1975:21) que diz ser o objeto da iconologia não os símbolos constituídos, mas as instituições que os constituem. Afinal, as instituições são os agentes causadores da expressão simbólica e figurativa. Cada imagem é mais do que uma configuração signica, expressa enquanto qualidades materiais. As imagens estruturam historicamente formas - ainda que perecíveis - da experiência humana. Imagens são simultaneamente reflexo e esboço de comportamentos (Francastel 1987:133). Da imagem à ação, os vários níveis possíveis da experiência cultural estão articulados. A dominância de uma solução figurativa é sintoma de um princípio institucional totalizante. Suspeita-se de uma sincronia orgânica. A obra é um documento (Calabrese 1986:27).

Ver uma obra implica um processo decifrativo, como se a imagem se apresentasse numa codificação não evidente. Assim, é preciso colocar os sentimentos de familiaridade entre parênteses. A familiaridade é insuficiente, ainda que sua aquisição seja um passo primeiro para compreender as imagens.

É preciso ter paciência para decodificar o obscuro vocabulário das imagens (Panofsky 1970a:205). Assim teremos como provar a beleza, o prazer, a engenhosidade e a carga emocional que nos revela o significado figurativo. Se a tudo isso somarmos um método interpretativo que se mostra gradualmente causal, onde as imagens se transformam em séries conexas, a que desfolhamos em camadas, e que revelam surpresas que encontraríamos tão somente na justaposição de antiquários, então nos depararemos com as qualidades da análise de Panofsky a propósito da *Alegoria da Prudência* de Ticiano. O significado das imagens é alcançável graças a uma mistura de erudição e quebra-cabeça, como a interação de hipóteses, deduções e provas factuais, análoga à solução de enigmas que atormentam os detetives.

Antes, porém, de comentar a análise de Panofsky sobre a pintura de Ticiano, vejamos como opera seu companheiro do Instituto Warburg, Fritz Saxl. Numa de suas conferências - "A continuidade e a variação dos significados das imagens" -, Saxl propõe-se recompor a série que atravessa várias imagens. As imagens agrupam-se numa série de representações, sendo até capazes de ressuscitar após terem sido esquecidas.

Fritz Saxl observa a trajetória de uma das imagens, cuja origem ele identifica na Mesopotâmia no terceiro milênio antes de Cristo. Como referência, Saxl seleciona a imagem de um homem em pé sobre dois leões que se viram - com resignação - para olhá-lo. Suas mãos seguram duas serpentes. A representação é de poder absoluto.

Essa figuração sofre variações posteriores. Saxl aponta uma transfiguração, mil anos depois, na imagem da deusa síria Kadesh, representada num mural egípcio. Kadesh segura duas serpentes que não a encaram. É possível ver, novamente, numa estatueta da ilha de Creta, uma deusa segurando duas serpentes. O mesmo acontece na Grécia, quando se representa a loucura das ménades. Então segurar serpentes passou a ser a expressão de uma loucura profunda que nos aterroriza e ameaça com destruição. No século XII, a imagem perde seu poder evocativo de ameaça. Já não expressa os dilemas da salvação cristã. Então, Saxl (1970:17) cita um escultor em Reims que usa uma fórmula de composição parecida, após 1200. A imagem mostra um homem que segura, na mão esquerda, uma serpente e, na direita, um rolo de pergaminho. O pânico representado por serpentes que nos ameaçam com o Mal já não existe: é preciso que se recorra à escrita do pergaminho. A imagem tornou-se apenas decorativa e começou a morrer.

A pintura de Ticiano, que servirá para a análise magistral de Panofsky, é um emblema representando um princípio ético e reflexivo em termos visuais. O quadro é composto de três figuras humanas (um velho, um homem de meia-idade e um jovem), uma composição de três animais (um lobo, um leão e um cachorro). E acima de tudo paira uma inscrição em latim. O texto original "ex praeterito/praesens prvdentvr agit/ni fvtvra actione detvrpet" - é traduzido por Panofsky como: "Do (da experiência do ) passado, o presente age prudentemente para não estragar a ação futura". Se a inscrição num quadro apresenta-se como um nome próprio, que transforma a imagem, acrescentando-lhe significado, esse texto em latim prende as figuras humanas e animais às etiquetas

*praeteritus* (passado), *praesens* (presente) e *futurus* (futuro). Na camada superior do quadro à esquerda está pintado o perfil de um velho com um barrete vermelho que Panofsky identificará como o próprio Ticiano, ao reconhecer essa representação no auto-retrato que está no Museu do Prado. No centro, encontra-se a representação de um homem de meia-idade, com barba; e, à direita, o perfil de um jovem louro. As imagens correspondem a pessoas identificadas. O homem de meia-idade é o filho devoto de Ticiano, Horácio Vecelli, que teria quarenta e cinco anos naquele mesmo período representado no quadro do Prado. Ticiano reconhecia em Horácio o seu sucessor e herdeiro. A figura de Horácio encontra-se ao lado de Ticiano num detalhe do quadro *Mater Misericordiae*, que se encontra no Palazzo Pitti em Florença. O jovem louro é o "neto adotivo" de Ticiano, Mario Vecelli, também provavelmente presente no quadro do Palazzo Pitti. São três gerações de Vecellis, e em continuidade. É fácil reconhecer as referências a passado, presente e futuro. No eixo central do quadro, estão nos encarando tanto a frase "o presente age prudentemente" como o olhar do homem maduro. Para Panofsky, é claro que imagem e inscrições textuais relacionam as três etapas do tempo com as faculdades psicológicas que definem a virtude da prudência, ou seja: "a memória, que lembra e aprende do passado; a inteligência, que julga e age no presente; e a prudência, que antecipa e prevê contra o futuro" (Panofsky 1970a:184).

Imagens e textos produzem pistas mútuas de interpretação. É nos resíduos da tradição clássica que vamos encontrar autorização para a equivalência entre textos e imagens. Nos tratados de teologia, verifica-se que a prudência passa gradativamente a ser considerada uma virtude ética central; daí o homem de meia-idade que nos encara do centro do quadro. Panofsky dedica-se igualmente a recompor a série de imagens que definem a prudência. As instâncias são muitas, começando com uma *Alegoria da Prudência*, do início do século XV, que mostra um frade exibindo três livros com admoestações exemplares. Daí, Panofsky traça, entre vários outros exemplos, a representação da prudência como a conjugação de três etapas temporais. Isso se encontra nitidamente expresso numa enciclopédia medieval muito popular, o *Repertorium morale* (Repertório moral) de Petrus Berchorius.

Resta ainda a tarefa de explicar a parte inferior do quadro de Ticiano, onde se reúnem, numa imagem zoomórfica, as cabeças de um lobo, de um leão e de um cachorro. A representação dessa camada inferior do quadro é extraída da tradição oriental, um legado das religiões egípcias, mais especificamente Serápis, sempre acompanhado de um monstro imaginário com as cabeças de cachorro, leão e lobo. A cabeça de leão representa o próprio presente; a de lobo, o passado; e a de cachorro, o futuro. Eis uma idéia cuja chave está numa citação em versos do poeta renascentista Petrarca (1304-1374), no poema *África*, onde estão descritas as esculturas de deuses pagãos, ornamentando o palácio do Rei Siphax da Numídia, amigo de Cipião Africano. Perto de um deus, encontra-se um monstro de três cabeças - à direita, um cão, à extrema esquerda, um lobo e no meio um leão - que são representações do tempo que passa. Mais tarde, para descrever as muitas formas de sofrimento e decepção humanas, Giordano Bruno (1548-1600) também recor-

rerá às imagens do cão, leão e lobo, como três modalidades do tempo: passado, presente e futuro. Tudo se encaixa numa totalidade harmônica e coerente. Panofsky afirma que nesses três animais estão expressas as transformações do tempo fluindo que nos ensinarão a prudência. Ticiano valeu-se desses emblemas devidamente registrados num livro - *Hieroglyphica*, escrito em 1556, por Pierio Valeirano - da época em que a *Alegoria da Prudência* foi pintada. A mesma representação de lobo, leão e cachorro correspondendo às formas principais do passado, presente e futuro está também consagrada na célebre *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa.

Ainda que pareça, para nosso olhar contemporâneo, uma alegoria hermética e complexa (Panofsky 1970a:204), o quadro de Ticiano é uma composição exemplar, onde elementos se correspondem vertical e horizontalmente. Temos verticalmente: passado-velho-lobo; presente-homem maduro-leão; futuro-jovem-cachorro. Horizontalmente, a relação é de oposição: passado-presente-futuro; velho-homem maduro-jovem; lobo-leão-cachorro. A imagem conjuga forma e conteúdo. Além de experimentar as qualidades materiais e sensíveis da figuração, para compreender uma imagem precisamos identificar um significado mais que visual (Panofsky 1970a;205)<sup>1</sup>.

Quem quiser compreender o significado de uma imagem - como expressão de um conteúdo em oposição à forma figurativa (Panofsky 1970a:51) - deve começar seu trabalho a partir de uma identificação minuciosa dos elementos que compõem sua configuração visual. Que motivos a imagem apresenta? Essa é uma operação perceptiva e factual que singulariza, segmentando, as qualidades materiais da figura. Ao fazer o escrutínio primário, o iconólogo sugere uma descrição pré-iconográfica da imagem.

O nível de compreensão pré-iconográfica não se resume a ser apenas uma identificação correta dos motivos. Inicia-se a abordagem histórica, pois toda descrição já é uma interpretação. Não é possível ser mais claro e direto sobre esse princípio do que o próprio Panofsky (1970:243): "a descoberta iconográfica é uma interpretação". O que temos? Ou melhor, o que ainda não temos? Ainda não temos o entendimento da cultura que se expressa em formas simbólicas e figurativas. Os objetos apresentados nas figuras são seres isolados. Uma operação de sentido, ainda que rudimentar, já se realizou. O agregado de formas visuais se transfigurou na expressão verbal que é a descrição.

A iconologia faz parte da tradição logocêntrica centrada no princípio do domínio da linguagem verbal sobre a figuração. Adiante examinaremos as consequências dessa determinação no método iconológico. Por enquanto, vamos nos ater a considerações das soluções propostas pela iconologia. A identificação pré-iconográfica permitiu que a simultaneidade das formas visuais fosse transformada na cadeia linear de descrição verbal. A descrição precisa já presumia um conhecimento estilístico das formas. O iconólogo pode, então começar a traçar a linhagem cronológica da figuração. As séries conexas são assentadas. Reconstroem-se o desenvolvimento e o percurso das tradições de imagens (Argan 1992:52). A imagem será alocada numa ordem cultural. Para inseri-la numa série, a imagem precisa ser datada. Sem isso, não há como identificar sua participação numa seqüência cultural. Não tem sentido dizer que

1. Panofsky completa sua investigação da *Alegoria da Prudência* perguntando-se o que levava Ticiano a criar uma composição onde as três camadas espelham-se em perigosa redundância. Concessão ao gosto contemporâneo pelo egípcianismo em moda? Hermetismo gratuito? A solução estaria na biografia de Ticiano. Ticiano, já velho na época em que a pintura foi executada, preocupava-se em prover o futuro de sua família. A *Alegoria* figura e comemora as medidas legais e financeiras que trariam estabilidade para as gerações que viriam. Panofsky (1970:202) chega mesmo a imaginar que a pintura seria um *timpano*, uma cobertura decorativa que esconderia um armário onde seriam guardados documentos importantes e outros valores. Em 1569, Ticiano teria conseguido convencer as autoridades de Veneza a transferir sua patente de avalista para o filho querido Horácio. Horácio era o contrário de seu filho mais velho Pomônio que lhe trouxera desgraça. Eleito herdeiro e sucessor, Horácio merecia personificar a virtude da prudên-

cia. As cores que figuram Horácio são firmes, claras e precisas. O velho Ticiano mergulha pouco a pouco numa zona de trevas e Marco Vecelli está ofuscado pela luz que vem do futuro. Panofsky emociona-se com esse documento humano só acessível na decifração de símbolos codificados pela história.

uma escultura africana feita em 1510 é contemporânea da Capela Sistina (Panofsky 1970:30). Datar é situar uma referência interpretativa: as descontinuidades foram unificadas e criou-se um parâmetro inicial de compreensão.

Após estabelecer o nível pré-iconográfico, a iconologia se vê obrigada a abordar o que é chamado de matéria convencional ou secundária. Os motivos primários são agora associados a temas e conteúdos. Faz parte da atividade iconográfica propriamente dita identificar as soluções codificadas numa imagem. Esse é o nível comunicacional da obra que se apresenta a partir de convenções estabelecidas socialmente. Pêssegos, por exemplo, não são apenas pêssegos, mas personificam a veracidade (Panofsky 1970a:54). Pêssegos são mais do que objetos: eles possuem significado alegórico. Panofsky chegou a essa pista, referindo-se ao que não é imagem. As chaves estão em textos dos quais as imagens são ilustrações. Cesare Ripa, na sua *Iconologia*, definiu os atributos éticos e morais do pêssego (Panofsky 1975:247). Graças à identificação do texto gerador das imagens, atingiremos a compreensão iconográfica de composições visuais.

O nível de compreensões iconográfica não é suficiente para que interpretemos uma imagem em sua plenitude. É tarefa do iconólogo apreender o significado intrínseco de uma mensagem ou, se preferirmos, o seu conteúdo. O significado de uma imagem é revelado pela conexão entre a figuração em si mesma e a época que a produziu. A significação iconológica de uma imagem deve ser definida pelo modo através do qual estão condensadas as soluções composicionais, incluindo-se aí até mesmo as escolhas dos materiais que fazem a obra, além das ilustrações figuradas de textos filosóficos, políticos, religiosos ou científicos e os valores simbólicos dessa cultura. Portanto, a iconologia decifra esses valores simbólicos em relação direta com as soluções figurativas apresentadas pela imagem. Conceituações inteligíveis e formas visíveis sintetizam-se mutuamente.

### Iconologia, semiótica e logocentrismo *a priori*

Tanto a interpretação pré-iconográfica como a iconográfica exigem uma atitude intelectual essencialmente analítica. A configuração totalizante da imagem é dissecada. É preciso que seja assim: afinal o caráter exploratório inicial da interpretação pede a identificação parcial de cada elemento em sua singularidade. A abordagem pré-iconográfica limita-se ao que é imanente na configuração visual, mas isso não basta. O sentido iconográfico, por sua vez, nos leva a tratar a imagem como ilustração de um texto que se insinua como implícito, mas cuja natureza é exterior à ordem visual.

Até então predominou a análise. Quando a interpretação iconológica realiza-se de fato, a atitude é bem outra. A capacidade de a imagem sintetizar a cultura precisa ser recapturada. Então, o ciclo de princípios interpretativos - da análise à síntese - deve ser fechado. Será que isso basta?



De fato, não. Para refletirmos sobre a imagem de uma maneira satisfatória devemos nos perguntar que modelo de ação signica habita a iconologia. É preciso ir nessa direção, lembrando-nos do que a principal influência teórica sobre a primeira fase de Panofsky - Ernest Cassirer<sup>2</sup> (1874-1945) - apontava. Todo pensamento, seja ele artístico, mítico, religioso, científico ou matemático, é preciso e exato na razão direta de sua simbólica, ou se preferirmos, sua semiótica (Cassirer 1955:86). Como definir a teoria dos signos que abriga a iconologia?

Giulio Carlo Argan (1992:53) disse que Panofsky é o Saussure da história da arte. A princípio, a identificação é equivocada. Alfred Bally e Charles Sechehaye, que reuniram notas de aula feitas durante os cursos de Saussure, deixaram bem clara a opção metodológica saussuriana que haveria de fundar a lingüística moderna. Antes de qualquer abordagem evolutiva, é preciso estabelecer o estado que determina as produções lingüísticas. A exigência de que o conhecimento do estado preceda a evolução tem a força das idéias logicamente no lugar. Não há mesmo evolução sem estado. Devemos enfrentar, em primeira instância, a tarefa de compor o estado sincrônico da expressão verbal. Esse é o estilo mais fecundo possível para o progresso da lingüística.

A lingüística sincrônica isolaria as relações lógicas e psicológicas que, enquanto regras, unem matéria fônica e conceitos, formando um sistema (Saussure 1974:116). É graças a esse sistema de regras que a expressão lingüística pode ser simultaneamente sensível e inteligível. Assim o sistema lingüístico é percebido pela *consciência coletiva*.

Como desdobramento da faculdade humana geral da linguagem, vaga, difusa, universal e, portanto, incapaz de se prestar a um estudo rigoroso, Saussure identificou duas dimensões lingüísticas: a *língua*, enquanto expressão social e coletiva, e a *fala*, que é a dimensão individual e variante de nossa expressão. Há, em Saussure, uma visível opção hierárquica. A *língua* é uma das representações possíveis criadas pela consciência coletiva que, em sistema, atua sobre as consciências individuais, antecedendo-as e, portanto, determinando-as. Para o falante, a língua é um *a priori*, um sistema de relações caracterizado pela simultaneidade dos elementos e por seu estado maior de constância. A língua funciona como uma partitura que estabelece a execução da fala variável.

Hoje, todos nós sabemos como o paradigma sincrônico de Saussure fundou a lingüística moderna. E isso deu-se principalmente pela desconsideração da perspectiva histórica nos estudos lingüísticos. Isolada, a sincronia implica o predomínio do estado presente da língua. A estruturação da língua é concebida como uma ordem em si mesma. Na febre estruturalista, Saussure servia para mostrar a régua e o compasso, ainda que suas concepções originais fossem revistas aqui e ali. As análises de Roland Barthes reviram as relações entre sistema lingüístico e os outros sistemas de signos, dizendo que as formas lingüísticas determinam a expressão signica em geral. Por isso, há um tributo a ser pago. A lingüística avançou a passos largos em seu projeto disciplinar, enquanto que os estudos de outros signos ficaram apenas no rascunho. Barthes propunha análises imanentes que admitiam a sombra da história como formadora de códigos, mas o resultado final era uma análise histórica abstrata.

2. Aqui precisamos ser sutis. Panofsky admite a influência de Cassirer, mas é fato que, na Universidade de Hamburgo, enquanto colegas, o grupo de Warburg - composto, entre outros, de Saxl e Panofsky - atuou diretamente sobre Cassirer. Fritz Saxl relata que Cassirer tomara-se, a partir de 1920, um assíduo frequentador da Biblioteca de Warburg. Muitas das idéias de Cassirer sobre as *formas simbólicas* ali frutificaram (Cassirer 1955:IX)

E não apenas porque o modelo saussuriano - na reformulação de Barthes - desconsidera o que há de específico e concreto na expressão não-verbal, mas porque sua concepção de história é fossilizada, não podemos considerar os estudos iconológicos de Panofsky como sendo um parente muito próximo de Saussure. Até mesmo porque Panofsky não recorre claramente à idéia de um sistema fechado, gerador de imagens. As séries conexas são em aberto. A diferença entre Panofsky e os saussurianos não quer dizer que os estudos iconológicos ignorem toda e qualquer teoria dos signos.

A dicotomia que Saussure estabelecera entre língua e fala queria resolver a oposição entre a objetividade da ordem social apontada na obra de Émile Durkheim e a constatação inevitável de que as relações sociais são o resultado de indivíduos interagindo. A língua - como construção social *a priori* - passa a ser o objeto exclusivo da lingüística. A iconologia de Panofsky ergue-se sobre outros princípios, mais especificamente a filosofia das formas simbólicas. Não há como aproximar, sem as devidas mediações e cautelas, a lingüística de Saussure à iconologia.

Ernest Cassirer e sua filosofia das formas simbólicas são mais do que uma referência no título de um célebre texto de Panofsky sobre perspectiva. Nas formas simbólicas apresentam-se soluções estilísticas complexas que verificamos nas produções culturais de um mesmo período histórico. A intenção e a síntese profunda de uma cultura estão mostradas na maneira pela qual uma forma simbólica conjuga, numa imagem, conteúdo inteligível e configuração sensível. A forma simbólica originária seria, segundo Cassirer (1955:316), a linguagem que ordena a experiência humana a partir de sua característica de ser simultaneamente forma sensível e inteligível. Assim, a linguagem é a forma primária, e o mito, a secundária (Cassirer 1955b:21). Linguagem e mito condicionam-se mutuamente. A história será, portanto, posterior à fundação da linguagem que permite o mito. Isso significa que o modelo interpretativo baseado na idéia de forma simbólica submete a imagem a um padrão onde a linguagem predomina como ordem primordial.

A partir de agora, precisamos ver como Cassirer reformulou a hipótese kantiana de que existe um *a priori* fundador da experiência. Quando Kant afirmara que as antigas formulações da metafísica fracassaram porque não ergueram seu edifício com fundamento nas condições da experiência, ele propunha-se a tarefa de estabelecer os limites e as condições do pensamento. Só com clareza sobre o que podemos pensar é possível tratar o que Kant chamou de problemas inevitáveis da razão pura: *Deus, a liberdade e a imortalidade*.

O limite do pensamento é aquilo que nos lega a experiência. O modelo empirista, representado por David Hume, dizia que a experiência era a origem e o limite do conhecimento. O sujeito conhecedor recebe as impressões que o contato vívido e direto com os objetos do mundo produz; ele agrupa as impressões e delas abstrai conceitos, a partir de operações lógicas regidas por similaridade e contigüidade. Só conhecemos o que experimentamos. A dimensão empírica deveria ser o limite e a origem do conhecimento. A partir das premissas expressas por Hume, Kant afirmará que não há conhecimento possível

anterior ao empírico, mas dirá que é impossível sustentar a idéia de que tudo o que conhecemos resulta diretamente da experiência.

Existirá um conhecimento que não seja empírico e que independa de *toda e qualquer impressão dos sentidos*? O conhecimento *a priori* - assim chamado em contraste com o *a posteriori*, que tem suas fontes no empírico - não é derivado imediatamente da experiência, mas de uma regra universal, uma regra que é, ela mesma, emprestada por nós da experiência. O conhecimento *a priori*, como aquele que independe não desta ou daquela experiência, mas de toda e qualquer experiência, tem os atributos da necessidade estrita. O *a priori* seria indispensável para a possibilidade empírica.

Se retirarmos de nosso conhecimento empírico todas as qualidades secundárias - tais como cor, dureza, peso e impenetrabilidade - ainda assim sobram espaço e substância. Espaço e substância são conceitos de disciplinas *a priori*: a matemática e a metafísica, respectivamente. O que rege a física deve ser obrigatoriamente distinto daquilo que permite a matemática.

Vejamos mais alguns argumentos kantianos, considerando a estrutura reflexiva das disciplinas. Qualquer disciplina é composta de juízos e os juízos são de dois tipos: analíticos e sintéticos. Juízos analíticos são aqueles em que a relação sujeito e predicado não se dá por acréscimo. É exemplo de juízo analítico a seguinte proposição: *todos os corpos são extensos*. A idéia de extensão está contida no conceito de corpo. Nada foi acrescentado na predicação. Outra coisa acontece com o juízo *todos os corpos são pesados*. O conceito de corpo não contém o de peso: há corpos que são pesados e outros que não o são. Todos os juízos de experiência são sintéticos. Entretanto, é preciso reconhecer que juízos sintéticos estão também presentes em sentenças matemáticas, como por exemplo  $7+5=12$ . Juízos sintéticos como essa sentença matemática não podem ser considerados juízos empíricos pois trazem consigo os atributos de necessidade e universalidade que a experiência não poderia ter. A sentença geométrica *uma linha reta é o menor caminho entre dois pontos* é igualmente sintética e não deriva da experiência. É um juízo sintético *a priori*. O caráter reto de uma linha é quantidade e como tal nada tem a ver com a qualidade - *menor caminho* - expressa na segunda parte do juízo. Então, como e por que esse juízo é produzido? O acréscimo de quantidade à qualidade reta da linha não poderia ser produzido analiticamente. O que permite juízos sintéticos *a priori* (Kant 1973:91)? Temos que admitir a existência de algo que não seja direta e exclusivamente empírico atuante na constituição de juízos sintéticos *a priori*.

A existência de juízos sintéticos *a priori* implica a possibilidade de um dado constitutivo do conhecimento que Kant chama de intuição. Seu raciocínio é este: os objetos de nosso conhecimento vêm ao entendimento por meio de dados sensíveis. A sensibilidade é uma capacidade essencialmente passiva que forma o material a ser percebido pelo entendimento, este sim ativo. Mesmo passiva, a sensibilidade não ocorre sem regras. As regras que organizam a sensibilidade podem ser subtraídas a tal ponto que seja mostrado o que antecede a experiência. Assim, a matéria fornecida pelo objeto transcendental, pela experiência pura, pelas coisas-em-si-mesmas, é organizada em relações que formam a aparência. Os sentidos interno e externo do sujeito, respectiva-

3. O mesmo deve ser dito do tempo. O tempo também sublinha todas as intuições. O argumento de Kant (1973:74-82) sobre o tempo pode ser encontrado na *Crítica da Razão Pura*, seção II e *Estética Transcendental*, parágrafos 48.

mente espaço e tempo, antecedem a experiência e a organizam. Espaço e tempo são formas da intuição sensível que, independentemente da experiência, qualificam-se como *a priori*, constituindo a geometria e a aritmética.

Quando Kant pensa sobre o espaço, sua reflexão dirige-se diretamente contra Leibniz que diz ser o espaço resultante da existência empírica de objetos. Segundo Kant, o espaço não é um conceito empírico derivado do objeto exterior. O espaço sublinha o meu exterior; é uma intuição organizadora da experiência. Kant propõe que se verifique essa característica do espaço recorrendo-se à imaginação. Imagine um objeto qualquer e ele estará sempre no espaço. Pode-se imaginar o espaço sem objetos, mas é impossível representar a ausência de espaço. O espaço é a condição de possibilidade da experiência e não uma determinação dependente dela. A localização no espaço define as coisas, mas as coisas não definem o espaço. O espaço é a única representação subjetiva que pode ser, simultaneamente, objetiva e *a priori*. O espaço antecede e sublinha as coisas-em-si-mesmas. Enquanto faculdade *a priori*, o espaço gera tanto a generalização universalizante, constitutiva das representações, como a aplicação singular e empírica aos objetos existentes nesse mundo. Por ser radicalmente *a priori*, trata-se de uma representação fundadora sem a qual a experiência do mundo nos é inacessível<sup>3</sup>.

Sabemos que Cassirer criou sua filosofia das formas simbólicas aplicando as teses kantianas à esfera da cultura. Para Kant, o conhecimento não resulta de uma adaptação ao mundo exterior; antes pelo contrário, as categorias de nosso entendimento dão forma à realidade que nos chega através de nossas percepções empíricas. Cassirer acreditava que as reflexões sobre espaço e tempo como categorias *a priori* não deveriam restringir-se à estética transcendental de Kant. Essa é uma lição aplicável a toda e qualquer representação cultural. As formas simbólicas são unidades sintéticas. A primeira vista, todas as representações no interior da cultura equivalem-se, pois verificamos uma síntese orgânica entre as formas simbólicas. A unidade que as formas simbólicas prometem remete à fusão entre representante e representado; conjugam-se universalidade e fragmentação do particular; essa é a imposição de uma regra universal subjacente a todos os acontecimentos - que são inevitavelmente singulares - do mundo. As impressões são ordenadas como se sofressem a ação daquilo que os gregos na Antigüidade Clássica identificavam como *lógos*, o criador da unidade que autoriza a própria presença do mundo.

Cassirer reconhecia no ato de nomear a experiência constitutiva do próprio mundo. A mitologia o autorizava a dizer que a Palavra rege e conduz o curso da Natureza; seu conhecimento e domínio conferem o controle da totalidade mundana (Cassirer 1972:94). Entre as representações, a posição suprema é da palavra. Cassirer acredita que assim tudo está no lugar. A linguagem oferece o esquema mediador fundamental, ao mesmo tempo sensível e inteligível. A nomeação, que tanto encanta o pensamento mítico, é o que há de mais originário. Todas as representações posteriores habitam o esquema originário da linguagem. Sem a Palavra fundadora não há mesmo como apreender o mundo e representá-lo simbolicamente (Cassirer 1955:200). Em tudo isso, a lin-

guagem é o que prevalece. Ela surge como necessária, natural e afiliada às sensações imediatas (Cassirer 1955:148). Todos os atributos dos entes estão contidos em seu nome (Cassirer 1955:118). Se por um lado, o pensamento mítico apresenta uma solução para o que faz do mundo um universo, a cultura posteriormente constrói a rede simbólica que nos permite mover entre os homens e as coisas que nos cercam. As representações, que derivam do lugar supremo da palavra, como nomeação e *lógos*, são apenas aproximações. Elas transformam-se mutuamente. Não poderiam mesmo apoiar-se num real que nos seja dado de uma só vez. As representações transfiguram-se, construindo o que chamamos de experiência histórica. Estamos diante de uma perspectiva logocêntrica da história, a qual já podíamos entrever quando Panofsky falava que o nível iconográfico de interpretação das imagens está condenado a identificar os textos que são chave e ilustração para as configurações visuais.

Quando emitimos signos, é graças à sua série conexa que eles dirigem-se para coisas. Em si mesmos, os *representamens* não fazem sentido se não forem reconhecidos como referentes. E como reconhecemos referentes? É graças à ação de códigos que filtram e reposicionam os estímulos sensíveis. Roman Jakobson (1971:339-340) cita um texto feito no rádio por M. Aronson que resolveu transferir diretamente ruídos naturais de uma chegada de trem para uma transmissão radiofônica. O resultado é um desastre. O valor informativo dos ruídos naturais é mínimo. Não há como discriminá-los com clareza. Pois, nesse caso, símbolos e objetos não têm uma conexão necessária. Para que a realidade seja *copiada* é preciso um repertório que elabore e interprete a realidade. A nomenclatura organiza a experiência perceptiva. Só assim, as coisas serão reconhecidas.

Há outras formas de logocentrismo mais fortes que o domínio da língua como elemento representativo fundamental. A idéia de um código geral, presente no exemplo de Aronson, além do lingüístico, sob forma de um esquema que fixa a identidade fluante do mundo, não altera muito as coisas. O logocentrismo permanece enquanto houver predominância de um *a priori*. O logocentrismo é efeito dos *a priori*. Portanto, quando Lévi-Strauss dispôs-se a aplicar os princípios lingüísticos, advindos de Saussure, mas também derivados da fonologia de Jakobson, a elementos não verbais tais como o parentesco e as narrativas míticas, ele esbarrou numa determinação: acabaria preso - como disse Paul Ricoeur (1969:55) - a um kantismo sem sujeito transcendental, produzindo um formalismo absoluto. Isso Lévi-Strauss (1964:19) jamais renegou. O *a priori* e seu desdobramento lingüístico são refratários à história. Ricoeur (1969:36) falara num inconsciente purificado, distinto do freudiano, pois nele não haveria traços do vivido. O inconsciente kantiano, sendo apriorístico, é apenas combinatório. Entretanto tudo estava no seu devido lugar. Lévi-Strauss admitia que Ricoeur tinha razão; como antropólogo, apenas dedicava-se a estudar sociedades que amorteciam e quase sempre recusavam as transformações históricas. A observação etnográfica empírica conduzia Lévi-Strauss a um kantismo inevitável. As restrições materiais do pensamento conferem às representações coletivas seu caráter objetivo que transcende a dimensão singularizada do ator social. Nesse caso, o modelo central só poderia ser aquele das línguas

como representações coletivas que, devido a seus atributos *a priori*, são traduzíveis entre si.

Qualquer interpretação inspirada em *a priori* acaba tendo que dar predominância às regras que determinam o desempenho comunicativo. Ainda que o termo usado deixe de ser língua e transforme-se num outro conceito, mais geral e abrangente, como o de código, isso nada mais é do que uma transposição analógica que equipara, sob a inspiração de Jakobson, língua e fala a código e mensagem. O resultado é uma preocupação prioritária com as convenções que permitem a geração de mensagens. Mesmo expondo uma verdade que é própria da dimensão comunicacional de todas as mensagens, esse paradigma é incompleto. Trata-se de uma preocupação excludente que se limita a produzir uma semiótica dos códigos, uma teoria dos signos incompleta e parcial. Dê-se o convencionalismo como absoluto e uma pergunta fundamental fica sem resposta: como atingimos as convenções? O ato de representar é um processo complexo que envolve mais do que convenções.

### Experiência, signo e história

Experiência e representação devem andar juntas. Será possível gerar uma teoria da representação - dos signos, enfim - que não recuse a história e realmente capture a variedade e a complexidade da experiência? Como podem as representações preservar a diversidade da experiência? Essa tarefa teórica não poderia admitir as formas já criticadas do *a priori*. O modelo será, portanto, estritamente relacional, ao qual chegaremos desde que tenhamos a disposição de enfrentar um desafio abstrato, resolvível a partir da resposta a esta pergunta: é possível representar logicamente a multiplicidade da experiência? É certo que perderemos muitas das qualidades da complexidade total do empírico. Resignemo-nos, nesse caso algo sempre há de se perder, pois o que acaba prevalecendo é a estruturação representativa da experiência.

As nossas representações se manifestam por meio de três classes, três etapas de produção signíca: como hipótese que expressa as possibilidades lógicas da representação: tudo, então, é apenas *poder-ser*; como aquilo que experimentamos concretamente, onde o empírico aparece como *um aspecto de ordem*, normativo, sob a forma de conflito que se vale da natureza dos fatos efetivos; e como valor reflexivo que, mediando as representações funciona como *lei* e tem a força das convenções. As três etapas são expressão respectiva do que é *possível*, do que é *real*, e do que é *necessário*. As três etapas interpenetram-se de maneira sutil. Não se parte obrigatoriamente do *possível* para o *real* até se atingir o *necessário*. A necessidade pode perfeitamente interpretar e mediar o nexo entre possibilidade e atualidade real. Reconhecemos três relações fundamentais: relações triádicas de comparação que participam da natureza das possibilidades; relações triádicas de desempenho que participam da natureza dos fatos efetivos; relações triádicas de pensamento que participam da natureza das leis vividas como convenções.

Isso nos leva a três estágios lógicos da investigação cognitiva: *abdução, dedução e indução*. A *abdução*, como representação conjectural, inventa ou propõe hipóteses : é, portanto, o ponto inicial do conhecimento. A *dedução* explica as hipóteses, extraindo as conseqüências necessárias por meio das quais as conjecturas poderão ser testadas. A *indução*, por sua vez, avalia e estabelece - ainda que precariamente - as hipóteses condutoras da reflexão. *Abdução, dedução e indução* são princípios lógicos que organizam, num esquema cognitivo, a diversidade da experiência.

Até agora, o que vimos foi a constância das formas triádicas que relacionam e incorporam valores lógicos e formais definidos como monádicos, diádicos e triádicos. O valor da unidade é monádico. A interrupção da continuidade unitária é diádica. E a multiplicidade, em si mesma, é triádica. Da tríada pode-se inferir a polivalência e a diversidade da experiência mundana. Essas idéias encontram-se nos escritos semióticos de Charles S. Peirce (1839-1914).

Agora, parece que estamos envoltos numa discussão rarefeita, mas não devemos nos espantar com a generalidade. Os valores 1, 2 e 3 são um molde relacional que conduz as regras de todo e qualquer raciocínio. Não são sequer noções entificadas e rigidamente definidas. Peirce (3.356)<sup>4</sup>, as define como *modos ou teorias do pensamento*; as valências são consideradas *esqueletos magros de pensamento*. Esse é o ponto inicial. Qualquer representação é uma forma estruturada conforme um modelo triádico. As representações são uma função triádica. Não é possível haver concepção mais relacional do que essa. Não há nada *a priori*. A concepção de representação deriva de uma inspiração matemática. As representações são funções e por funções temos uma operação de tal natureza que se mudarmos uma de suas variáveis surgirá uma representação diferente.

As representações - os signos, portanto - não são coisas. Os signos são funções triádicas onde representações interagem. Na função-signo temos uma base material que fundamenta a representação e é chamada de *signo-veículo*, ou, abreviando, *signo* apenas. O *signo-veículo*, enquanto primeiro, representa um segundo, portanto seu *objeto*. Esses dois elementos recebem a ação de uma outra representação, um terceiro, que funciona topicamente como conexão interpretativa que reduz a arbitrariedade separando a representação inicial, o *signo-veículo*, de seu objeto. Essa equivalência interpretativa recebe o nome de *interpretante*, pois *signo-interpretante* que a precisão exigiria, pode ser abreviado.

A ação *sínica* relaciona os três elementos. O modelo que está sendo proposto não é de natureza dual que, graças a um sistema de regras *a priori*, reúne duas naturezas radicalmente diversas: uma inteligível, outra sensível; uma, conteúdo; outra, forma. A natureza estritamente relacional desse modelo triádico proposto exige que prevaleça a idéia de um modelo interativo, do tipo face-a-face, como é um diálogo (Fisch 1986:358). A ação dos signos, ou seu processo de interação cooperativa, chama-se *semiose*. Na palavra *semiose*, o elemento *ose* derivado do grego *osis* significa ação, e o outro termo que compõe a palavra é *semeion*, signo, marca ou traço em grego.

Os signos são atividade e principalmente processo. A idéia de séries conexas é tanto uma propriedade histórica como uma característica inevitável

4. Para indicações bibliográficas da obra de Charles S. Peirce, será usado aqui o sistema adotado internacionalmente: Peirce (3.356) quer dizer o volume 3 de seus *Collected Papers*, parágrafo 356.

da ação dos signos. Peirce chegara a essa noção graças a um filósofo epicurista - Filodemo - que escrevera *De signis*. Com certeza pode-se dizer que, durante os anos de 1879 e 1880, Peirce esteve em contato direto com a concepção de signo proposta por Filodemo. Allan Marquand, aluno de Peirce nesse período em que ele lecionou na Johns Hopkins University, escreveu um ensaio sobre a lógica dos epicuristas (Peirce 1983:1-11), tendo estudado Filodemo sob a orientação do próprio Peirce. Marquand também traduziu *De signis* para o inglês (Fisch 1986:230).

A noção de *semiose* está diretamente relacionada com a idéia de séries conexas sugerida pela iconologia. História e semiótica partilham, portanto, de um princípio comum que nos permite aproximá-las em campos teóricos contíguos. Entretanto, precisamos ir mais além. De que maneira a imagem é tratada na teoria dos signos? O que temos a aprender com essas conclusões?

As pistas estarão no exame da classificação dos signos feita por Charles Peirce. Se o signo é uma função triádica que reúne um signo-veículo, um objeto e um signo-interpretante, pode-se propor uma classificação de signos determinada por suas relações com outros signos, com os objetos e com os interpretantes. Assim, a classificação dos signos apresentaria uma teoria da representação completa e extensa. Apenas uma parte da classificação dos signos será aqui tratada. Justamente aquela que apresenta elementos para o entendimento das imagens: os signos classificados em relação a seus objetos. E, como para a semiótica triádica de Charles Peirce, o número 3 está sempre condenado a um eterno retorno, teremos três tipos de signos: *ícones*, *índices* e *símbolos*.

Tudo o que se segue nessa exposição terá também um objetivo crítico de apontar o equívoco de teorias que se referem às representações humanas como sendo apenas simbólicas. Nem toda representação é um símbolo, que seria um tipo particular de signo, mas não o único.

Definimos a classificação dos signos em relação a seus objetos como aquela mais apropriada à compreensão de nossas imagens que participam de uma firme tradição mimética. Agora, precisamos admitir que falar de objetos nos leva imediatamente a referir-se ao mundo como tal. Os eventos do mundo produzem imagens. Imagens estão espalhadas pelas superfícies das coisas. O mundo tem sua prosa natural. Os galhos secos de uma árvore projetam sombras torturadas nos muros de uma casa. O cimento fresco numa calçada recebe o rastro de um cão. Não se pode negar que esses fenômenos tenham a forma de imagens. Além de seu grau de permanência variável, o que os distingue é o fato de não terem, por enquanto, valor simbólico. São fenômenos físicos e, enquanto signos, recebem a etiqueta de *índices*. Outros exemplos de índices: nuvens negras no céu; contas de vapor no copo onde derramou-se cerveja gelada; e o moinho move-se a partir da ação dos ventos. Existe uma efetiva diferença entre as sombras que se alteram constantemente ao longo do dia e as marcas que o cão deixou no cimento. Os índices só ficam se forem dispostos num meio que tenha permanência de recepção. É o que René Thom chama de *plasticidade ou competência do sistema receptivo*.

Em si mesmos, os índices não são permanentes, pois muitas vezes o desaparecimento daquilo que os gera - a fonte de luz, por exemplo - traz consi-



go a sua evanescência: Quando há plasticidade definida, um novo fenômeno ocorre: fica o rastro impresso na calçada (Thom 1983:263). Nos homens existe a plasticidade da memória, que é a capacidade biológica de manter o que foi traçado enquanto índice na retina e no córtex visual. O mundo foi duplicado; conservou-se o que aconteceu e parecia irreversível, mas sob outra forma. Os índices são interiorizados e reinterpretados como configurações semelhantes às coisas. Interiorização figurativa e memória sugerem a confluência de imagem e história. Estamos num estágio anterior à codificação. A interpretação de índices foi feita por figuras - símiles - que reproduziram os eventos. A teoria dos signos lança um desafio para os estudos históricos: qual o papel das correlações analógicas nas séries conexas que atravessam a história? Sem analogia, a continuidade e variações das imagens não serão estabelecidas. Através de analogias, identificaremos a organização qualitativa das séries. Isso também significa que podemos presumir a existência de uma ordem quantitativa nas séries conexas, quando temos dados compostos de indicadores numéricos.

Precisamos nos lembrar de que analogia e método histórico de interpretação são plenamente compatíveis. Afinal, graças a nexos analógicos, Panofsky produziu um de seus estudos mais instigantes, considerado por Pierre Bourdieu como "um dos mais belos desafios lançados ao positivismo" (Panofsky 1970b:135). É *Arquitetura gótica e pensamento escolástico* (Panofsky 1970b). As semelhanças entre as catedrais góticas e a estrutura da *Summa Theologica* de São Tomás de Aquino permitem a recomposição do ambiente mental que, sob o horizonte da história, produziu o gótico e o escolástico. Nesse livro de Panofsky, história e imagem convergem com perfeição.

Tomar a iconicidade como princípio teórico fundamental pode nos levar também a uma dimensão que relativizaria a relativização histórica. Existirá um absoluto na iconicidade? O que revela essa propriedade biológica que nos autoriza a transitar pelo mundo, através de imagens analógicas que retêm, enquanto representações, as qualidades indiciais dos fatos? Talvez com isso nos seja possível explicar o motivo pelo qual culturas com história e figuração distintas da tradição do Ocidente possam se apropriar, sem maiores problemas, de um pensamento figurativo que parece preso à história pictórica e soluções urbanísticas que nos vieram do Quattrocento, conforme Argan (1992) já demonstrou. Não há por que expulsar, em nome da história, uma discussão sobre a fundamentação biológica das formas, ainda que com o risco de procurarmos uma morfogênese absoluta que, enquanto produto da constância biológica do aparelho sensor animal, antecederia a história.

A existência dos organismos vivos depende de simulação. O sistema nervoso central fornece um *local* que simula - iconicamente - a posição do organismo vivo face a outro. A situação é de alteridade radical: mesmo/outro. A imagem resultante pode ser pensada a partir da situação de predação, onde um organismo ocupa o lugar do predador e outro o da presa. Remeteu-se um papel que seria biológico e orgânico a uma oposição formal de base. Então, reações motoras são acionadas sob a maneira de captura, onde o predador antecipa o movimento da presa.

Cada organismo vivo move-se num estado de coordenação, segundo o lugar que ocupa, podendo reagir atacando, fugindo, defendendo-se ou ficando paralisado. Quando Thom (1975:74) diz que "a função essencial do sistema nervoso é fornecer um modelo que simule os processos externos para o organismo", isso também implica que, enquanto animais, os organismos vivos estão presos a formas pregnantas, portadoras de sentido, que liberam processos motores. Quanto mais precisa for a simulação, mais desenvolvido será o organismo na ordem natural. Os organismos reconhecem e localizam as formas no espaço. Por serem animais, os homens herdaram as formas de especialização predatória, ainda que as tenham aperfeiçoado e atenuado. Imagens icônicas são hipóteses que simulam o real. Duas naturezas distintas se mesclam: o processo lógico e icônico de figurar hipóteses e a materialidade dos índices. O sensível e o inteligível confluem, sem estarem mais segregados. Essa é a mesma fusão que, segundo a lingüística, reunirá matéria fônica e conceito, codificando-os sem a separação do sensível e do inteligível.

No encontro do sensível e do inteligível surge o símbolo, do qual ainda não falamos. *Ícone*, *índice* e *símbolo* referem-se a três estágios do tempo: presente, passado e futuro. O índice está condenado ao passado, já que, enquanto resultado causal de fatos efetivos, ficará ameaçado de desaparecer: a película de vapor em torno da garrafa de cerveja começará logo a secar. O índice não permanece; ele traz, em si, a impermanência do mundo, onde tudo flui, onde tudo a cada instante deixa de existir. O índice só permanece quando a plasticidade do meio receptor o conserva, como no caso do rastro do cão na massa de cimento que vai secar. Então, a pata do cão fixa no chão, diante de nosso olhar, é um ícone. O ícone é regido pelo presente; ele estará presente tanto na mente do observador como no mundo exterior, permanente diante do olhar. O símbolo aponta para o futuro; as restrições mecânicas, causais e impermanentes do mundo não o atingem. O símbolo independe das ações locais do mundo, porque resulta de leis e convenções. Por tudo isso, os símbolos parecem ser a matéria exclusiva da investigação histórica. Para a história, não pode haver a transformação incessante do presente em passado que se desfça sem remédio. O passado precisa permanecer presente no futuro, graças, portanto, à estabilidade das convenções. Enquanto produto de leis racionalizadas como convenções, o símbolo é, assim, arbitrário. O que quer dizer que o símbolo apresenta possibilidades construídas conforme as determinações próprias de cada grupo humano que o produziu. Na sua arbitrariedade, a expressão simbólica suprime a existência física mais imediata. É como se uma pátina de representações cobrisse a materialidade do mundo, afastando-nos do encanto feroz do mundo natural e, portanto, da animalidade. Olhamos para uma cruz. Será que nos lembramos de que se trata de um odioso instrumento de tortura, ou reconhecemos no objeto um símbolo amoroso da cristandade? O aspecto material do signo foi abandonado e também esquecemos qual era a finalidade tradicional e cruel da cruz. Os símbolos nos obrigam a encarar conceitualizações.

Não há por que acreditar que as imagens dependem do referente representado. Só os índices são efeitos da ordem causal. Ícone e índice revelam outras propriedades da imagem. As imagens são hipóteses autônomas. Elas

dependem apenas daquilo que as constitui - seja sob o modo da presença material da configuração visual, seja sob a ação das convenções. A similaridade dos ícones está além da designação: é o resultado de uma ordem interna. Para a imagem, é de menor importância o valor-de-verdade conferido pelo referente externo. A imitação não é a tarefa exclusiva das imagens. Não há, portanto, contradição nas imagens; só a presença de configurações semióticas sob o olhar de quem as contempla. As imagens são autônomas. Nas imagens, as representações referem-se a representações, na medida precisa do processo de *semiose* que cria a dimensão histórica. A *semiose* é uma série construída e montada, intencionalmente ou não. É através do processo de *semiose* que os signos adquirem sentido. O resultado final é um processo obsessivo de multiplicação - infinita e acumulativa como a sucessão de acontecimentos que se relacionam e se influenciam. A realidade física passa a ser secundária em relação às etiquetas que a registram. Os registros absorvem a experiência direta e suas pistas, transformando-as criticamente em documento. Os signos sempre prevalecem.

A memória, que antecede mesmo à história, é apreensível como ação de signos, releitura de rastros e, portanto, reconstrução do que teria sido passado. A definição da memória como simulação construída a partir de signos nos leva a concluir que sem memória não haveria como falsificar e atualizar o que parece inquestionável. Viveríamos no tempo quase que predominantemente presente dos animais. A memória e a história nos redimem. Assim, podemos passar da singularidade da existência para a partilha da vida coletiva. A memória nos leva a narrar, a organizar signos que nos sugerem a possibilidade de transcender a existência estritamente individual. Então, a memória deposita-se como sabedoria de uma vida coletiva, e próxima das particularidades da existência.

Escrita ou não, nos cantos, naquilo que se repete a ponto de sabermos de cor, a memória é signo. E a história mostra-se como discurso que não será necessariamente verdadeiro. Afinal, as representações servem também para enganar e iludir. Será que as representações foram recompostas num discurso fiel ou distorcido da aparência de passado? Nesse momento, transcendemos a dimensão restrita dos signos. E nos perguntamos quais as regras que regulam os registros deixados pelos acontecimentos; mas tudo começa com imagens que são presença cristalizada como memória. Tudo está ali, nos objetos mínimos do mundo, nas simulações, nas moedas, nas pequenas coisas, nos monumentos, nas fotos que sublinham o cotidiano, comovedor e estranho. Só após tudo isso, após os signos fluindo por séries conexas, mas ainda sem direção determinada, é que encontraremos a experiência do museu, mistério e presença estruturante do que foi memória e história.

## RESUMOS/ABSTRACTS

Imagem, história e semiótica.

**Eduardo Neiva**

Se para entender a imagem é preciso considerá-la não apenas em sua dimensão presente de uso, mas a partir de sua perspectiva histórica, devemos examinar criticamente os pressupostos das teorias de cunho histórico. Para tal, esse texto considera o que há de implícito na mais influente teoria histórica da imagem, a Iconologia de Erwin Panofsky, situando-a na tradição cognitiva neo-kantiana que confere à linguagem humana o papel de sistema modelador básico para as configurações visuais. Verifica-se, então, que existe no neo-kantismo em suas variações uma teoria dos signos convencionalistas que por estar subjacente é vista e entendida como inescapável, ao preço de um empobrecimento do entendimento das imagens. É, portanto, necessário que se postule uma teoria dos signos que abarque a dimensão convencionalista, mas que a transcenda, aproximando representações e experiência, graças a um modelo teórico relacional e triádico. O modelo proposto define a imagem como pré-convencional, sendo uma construção hipotética de aspiração analógica, fundada em nossa biologia. Devemos enfrentar o desafio de uma teoria de fundamentação biológica sem a qual inexistiria memória e também história das imagens.

UNITERMOS: Iconologia, Semiótica e História

An. MP, NS 1: pg. 11, 1993.

Image, History and Semiotics.

**Eduardo Neiva**

To understand an image requires not only the present dimension of its use, but also a historical perspective. If that is so, we must examine critically the assumptions of theories that uphold a historical methodology. Therefore, this paper will consider what is implicit in the make-up of one of the most influential historical theory of images, Erwin Panofsky's iconology, placing it in the neo-kantian cognitive tradition that reserves for human language the roles of a basic modulator system dealing with visual configurations. This paper sustains that neo-kantian theories are underlined by a conventionalist theory of signs. Conventionalism impoverishes our understanding of images. Only a triadic model of a relational nature, as opposed to the dyadic structure of conventionalism, could face this problem and then diminish the gap between representation and experience. The image will therefore be defined as pre-conventional, being a hypothetical construction with analogical aspirations sprung from what is biologically given. It is our task to address the challenge of a theory of image derived from our biological foundation without which there would be no memory and no history of images.

UNITERMS: Iconology, Semiotics and History

An. MP, NS 1: pg. 11, 1993

Transformações do espaço habitacional ocorridas na arquitetura brasileira do séc. XIX.

**Carlos Alberto Cerqueira Lemos**

Depois de referências à arquitetura colonial (inclusive no exame de modelos vernaculares portugueses, da contribuição indígena e da adaptação a condições climáticas, ao isolamento geográfico e a padrões segregacionistas de comportamento), o autor descreve os principais traços do padrão difuso de residência rural, assim como de seus equivalentes urbanos. O Ecletismo - com suas raízes externas - é apontado como o principal vetor de transformações, da segunda metade do século XIX até a 1.ª Guerra Mundial.

UNITERMOS: Espaço doméstico (Brasil, séc.XIX). Arquitetura (Colonial).

An. MP, NS 1: pg. 95, 1993.