



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de Marília



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*

## Mapeando a polissemia da imagem:

coisa, forma e evento enquanto modos de significação da plasticidade e da grafia  
Nazareno Eduardo de Almeida

**Como citar:** ALMEIDA, N. E. de. Mapeando a polissemia da imagem: coisa, forma e evento enquanto modos de significação da plasticidade e da grafia. *In*: VACCARI, U. R. (org.). **Arte & Estética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 145-166.  
DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p145-166>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# MAPEANDO A POLISSEMIA DA IMAGEM: COISA, FORMA E EVENTO ENQUANTO MODOS DE SIGNIFICAÇÃO DA PLASTICIDADE E DA GRAFIA

*Nazareno Eduardo de Almeida*

É difícil imaginar que um conceito como *imagem artística* possa ser expresso através de uma tese precisa, fácil de formular e de compreender. Não é possível fazê-lo, e ninguém desejaria que o fosse. Posso apenas dizer que a imagem avança para o infinito, e leva ao absoluto. (Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*)<sup>1</sup>

## **1. SOBRE A POLISSEMIA DA IMAGEM E UMA PROPOSTA PARA MAPEÁ-LA**

A noção de imagem é polissêmica. A princípio, porém, essa polissemia pode ser organizada a partir de dois campos de saber e um período histórico que a tornaram explícita: os campos da psicologia e da história, bem como o período histórico que chamamos de modernidade.

---

<sup>1</sup> TARKOVSKI, 1990, p. 122.

<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p145-166>

Tomemos em atenção, de modo sinóptico, como a polissemia da imagem emerge a partir desses dois campos e deste período histórico.

Do ponto de vista da psicologia, podemos falar inicialmente das imagens que são geradas no processo da percepção, ou seja, podemos falar das imagens visuais, acústicas, gustativas, táteis e olfativas, pois cada um de nossos cinco sentidos nos fornece imagens perceptivas.<sup>2</sup> Por conta disso, podemos falar também de imagens mnemônicas, uma vez que a memória se estende a cada um dos sentidos, organizando as imagens por eles fornecidas segundo diversos cortes temporais (de curto, médio e longo prazos). Podemos ainda falar de imagens sinestésicas, quando vários tipos de imagens se mesclam para formar um processo perceptivo complexo que envolve percepção e memória. A memória, ademais, organiza redes semânticas que congregam de diversos modos imagens sensíveis, esquemas imagéticos gerais e estruturas conceituais abstratas. Mas, dentre as nossas capacidades imagéticas mais evidentes, temos ainda a variegada gama de imagens produzidas pela imaginação, as quais vão desde a complementação projetiva de imagens perceptivas até a formação de imagens sem nenhum objeto correspondente na percepção ou na memória. A psicologia da imaginação, porém, ainda está em seus primórdios, talvez porque a imaginação seja ao mesmo tempo (mas não sob o mesmo aspecto) dependente e independente da percepção e da memória. Por fim, um campo especial da produção “espontânea” de imagens mentais é o sonho. Em todo e cada sonho, as imagens oníricas produzidas pela mente humana simulam, em um processo ainda hoje em parte misterioso, as imagens provenientes da percepção, da memória e da imaginação.

---

<sup>2</sup> Apesar da psicologia cognitiva recente ter se dedicado hegemonicamente às imagens visuais, tem crescido o interesse nas pesquisas pelas imagens geradas pelos outros quatro sentidos, bem como pela construção de imagens que envolvem mais de um deles. Um panorama das pesquisas destes outros tipos de imagens se encontra em LACEY; LAWSON, 2013. No campo da filosofia, esta concepção e uso amplos do conceito de imagem já se encontram na filosofia antiga quando observamos o uso e a teorização dos conceitos de *'fantasia'* ('imaginação') e *'fantasma'* ('imagem') em Platão, Aristóteles, mas especialmente nos epicuristas, estoicos e céticos. Na filosofia recente, porém, esta aceção ampla do conceito de imagem só emerge novamente no trabalho de Peirce (através das noções de ícone e índice), mas sobretudo a partir do trabalho seminal de Bergson em seu *Matéria e memória*, publicado em 1896. Cf. BERGSON, 1999. Uma fusão criativa das obras de Bergson e Peirce para pensar a imagem cinematográfica foi feita por Deleuze em seus dois livros sobre o cinema. Cf. DELEUZE, 1985; DELEUZE, 2007.

Do ponto de vista da história, desde há milênios encontramos a evidência de que os seres humanos não se satisfizeram com as imagens que o mundo natural e sua própria constituição psicofísica lhes concedem, mas passaram a inscrever diversos tipos de imagens em seu mundo, imagens que se confundem com a própria fabricação de artefatos, tomados pela arqueologia como indícios decisivos para determinar a existência dos seres humanos nas épocas e lugares do passado. A imagem, neste sentido antropológico, é uma das constantes que caracterizam a existência das culturas humanas na história. Dentro do campo da história, consideramos a produção de imagens especialmente no campo da história das técnicas artísticas constituídas pelos seres humanos, técnicas que inscrevem nos artefatos mais do que sua função utilitária, marcando nestes artefatos um estilo que reflete um modo de conceber o mundo e o próprio lugar do ser humano dentro dele. No campo da história da arte constituída na modernidade, são sobretudo as imagens categorizadas dentro do que chamamos usualmente de 'artes plásticas' aquelas que contam como evidência desta produção de imagens que caracteriza o ser humano. A escultura, a cerâmica, a metalurgia, a joalheria, a tecelagem, o mobiliário, a decoração, a arquitetura, o urbanismo, o desenho, a pintura e a gravura são alguns dos nomes das diversas artes que refletem a história humana de criação de imagens em uma variedade de épocas e culturas.

Contudo, a problemática de uma história da produção de imagens vem à tona justamente no período histórico que chamamos de modernidade. Como época em que a produção, transmissão e consumo da imagem ganha o papel de um elemento constituinte das formas de vida, é justamente na modernidade que o problema da polissemia das imagens emerge de um modo sem precedentes na história humana. De um lado, pelo próprio advento dos campos de saber tipicamente modernos que têm nas imagens um de seus elementos fundamentais de estudo, a saber: a psicologia, a história fundada nos monumentos e documentos (e não mais apenas nas narrativas) e a história da arte. De outro, pela intensificação da constituição de imagens tanto como meio de produção de conhecimento, quanto como meio de expressão, comunicação e troca das sociedades modernas. Este último acontecimento, por sua vez, pode ser organizado em dois tipos de processos: de um lado, o advento dos

aparatos técnicos de produção da imagem como o telescópio, o microscópio, a imprensa, a fotografia, o cinema, a televisão e o computador, os quais multiplicaram exponencialmente a produção e a troca de imagens; de outro lado, juntamente com esses aparelhos, surgiram movimentos e manifestações artístico-culturais que desafiam a classificação das artes imagéticas simplesmente como artes plásticas e mesmo como artes em seu sentido estético tradicional.<sup>3</sup>

Para tentar dar conta desta mutação radical na produção, uso e recepção das imagens, ao lado da noção de artes plásticas surgiram as noções de artes visuais e artes gráficas. Embora sejam tentativas interessantes de categorizar as formas de produção imagética, tais denominações ainda permanecem flutuantes e vagas enquanto uma reflexão mais aprofundada e abrangente sobre a imagem não é feita. Assim como a denominação ‘artes plásticas’, as denominações mais recentes de ‘artes visuais’ e ‘artes gráficas’ padecem do anacronismo de uma lógica de categorização por gênero e espécie, a qual se mostra inadequada para pensar os objetos e processos culturais.

Quero sugerir que devemos pensar as imagens não a partir das possíveis categorias em que elas são ou pode ser classificada, as quais não deixam de ser úteis, mas certamente devem ser tomadas apenas como expedientes metodológicos e não como tendo algum tipo de contrapartida ontológica fixa. Quero propor um modelo teórico que procura mapear a polissemia efetiva da produção e recepção das imagens através do que se pode chamar de modalidades de significação da imagem, modalidades entendidas como modos de significação da plasticidade que acompanha qualquer tipo de imagem produzida pelos seres humanos. Esse modo de consideração da imagem permite também estabelecer uma ponte entre as pesquisas psicológicas e as pesquisas históricas sobre a imagem, campos usualmente separados, embora algumas tentativas de unificá-los já tenham sido empreendidas.<sup>4</sup> Nesta perspectiva de con-

---

<sup>3</sup> Sobre o advento das diversas facetas da produção imagética na modernidade, veja-se ALLOA, 2015. Sobre o impacto e a diversidade da produção imagética dos diversos meios digitais recentes, veja-se PARENTE, 1999.

<sup>4</sup> Dois trabalhos já clássicos que procuram integrar teorias e conceitos da psicologia com a análise das obras de arte são: ARHEIM, 1980 e GOMBRICH, 2007. Uma importante vertente que procura pensar a significação das imagens provém do método iconológico proposto na escola de historiadores da arte inspirados na obra de Aby Warburg. Uma apresentação da noção de significação das imagens dentro desta perspectiva se encontra em

sideração, as noções de ‘plástico’ e ‘gráfico’ podem ser ressignificadas de modo a pensarmos a imagem para além da visualidade e como um modo fundamental de relação dos seres humanos consigo mesmos, com os demais seres humanos e com o mundo natural e histórico em que habitam. Toda produção de imagens, neste modelo conceitual, é uma grafia, e toda imagem constituída pelo ser humano, qualquer que seja o material moldado, possui algum sentido de plasticidade.

Este modelo conceitual de compreensão dos modos de ser significante das imagens constitui uma exploração da semiótica delineada por Charles Sanders Peirce, especialmente através de sua classificação dos tipos mais gerais de signos em sua relação com seus referentes. A saber: os ícones, os índices e os símbolos. Todavia, dada a necessidade de brevidade, esse aparato terá de permanecer como um pano de fundo de minha performance conceitual.<sup>5</sup> Acredito que isso não compromete a compreensão geral da proposta, uma vez que minha intenção é mais explorar possibilidades contidas na semiótica peirceana e não fazer sua exposição ou interpretação. Bastará dizer aqui que a semiótica de Peirce se apresenta, ao mesmo tempo, como uma teoria geral e como um horizonte metodológico radicalmente novo para analisar a significação em geral e, dentro desta, as possíveis significações das imagens. Muitas ve-

---

PANOFSKY, 2009. Um excelente trabalho ao mesmo tempo introdutório e de síntese sobre as várias dimensões da imagem visual e suas teorizações em diversas disciplinas se encontra em AUMONT, 2005.

<sup>5</sup> A presente concepção das três modalidades de ser e de significação da imagem procura explorar certas potencialidades que se encontram na tripartição peirceana dos signos em ícones, índices e símbolos. De certo modo, a noção de imagem-coisa tem uma correlação de analogia com os ícones, uma vez que os ícones puros, para Peirce, são puras qualidades perceptivas a partir das quais podem se formar os outros tipos de ícones (as representações por semelhança, os diagramas e as metáforas). Em seguida, a noção de imagem-evento possui uma analogia com os índices, uma vez que estes são, em primeira instância, marcas de algum evento passado, presente ou mesmo futuro. Por fim, a noção de imagem-forma possui uma analogia com os símbolos, o modo de ser dos signos mais abstrato e mais universal. Como indicarei abaixo, a imagem-forma, especialmente aquela de ordem sonora e visual, sempre foi privilegiada em relação às outras duas modalidades de ser e de significação das imagens pelo fato de ser a mais abstrata e a mais “espiritualizada”. É interessante notar, por fim, que embora a semiótica de Peirce possua traços distintivos bastante peculiares quando contrastada com outras teorias da significação (em geral e das imagens), ela possui também um amplo potencial integrativo de conceitos fundamentais provenientes da fenomenologia, da hermenêutica, da filosofia analítica e do estruturalismo. Uma apresentação filosófica da semiótica de Peirce em diálogo com várias propostas da recente filosofia analítica da mente e da linguagem se encontra em SHORT, 2007. Um panorama das abordagens contemporâneas da imagem, tendo em conta sua relação com as pesquisas semióticas, encontra-se em SANTAELLA; NÖTH, 2005. Uma ampla e original análise semiótica das linguagens sonoras, visuais e verbais a partir da semiótica de Peirce se encontra em SANTAELLA, 2009. Para uma introdução filosófica à aplicação da semiótica de Peirce às artes visuais, veja-se JAPPY, 2013.

zes, rende-se maior homenagem a um pensador ao continuar e expandir sua obra do que ao comentá-la.

## **2 . SOBRE O SER DA IMAGEM E SEUS TRÊS MODOS DE SIGNIFICAÇÃO: COISA, FORMA E EVENTO**

A variedade dos tipos de imagens torna praticamente impossível uma definição única. Podemos, todavia, apresentar uma caracterização analítica que é preenchida a seu modo em todas as imagens: *toda imagem é imagem de algo para alguém*. Por mais evidente que seja, tal caracterização nos conduz ao âmago complexo da polissemia do conceito de imagem. Primeiramente, toda imagem é imagem *de algo*. Neste trecho da caracterização, constatamos que toda imagem possui uma origem. O algo donde provém, do qual depende e ao qual remete só pode ser algo do mundo, podendo ser esse algo qualquer coisa, incluindo nós mesmos. Em segundo lugar, toda imagem é imagem *para alguém*. Nisto temos a destinação ou finalidade da imagem. Este destinatário somos nós mesmos, os seres humanos, esses seres de certo modo inclassificáveis.

Disto depreende-se que o ser da imagem é, simultaneamente, o ser ‘de algo’ e o ser ‘para alguém’. Sem estes dois polos não há imagem. Não existe alguma imagem que seja imagem de coisa nenhuma. Mas também não há imagem para ninguém. Toda imagem vive no intervalo entre algo e alguém, entre uma origem e uma destinatário. Destarte, a imagem vive no átimo de uma relação. No âmbito da imagem, não há nada fora da relação. Em termos recentes, podemos dizer que a relação instanciada em toda e cada imagem é uma relação interna, ou seja, é um tipo de relação em que a existência de cada um dos polos relacionados depende do outro polo. Sem algo, nada de imagem. Sem ninguém, tampouco há imagem.

O ser relacional da imagem descrito como o ser de algo para alguém indica também que toda imagem possui um sentido, um ser significativo. A imagem é sempre um signo na medida em que é sempre de algo para alguém. É desta estrutura relacional e significativa que podem haurir os três modos pelos quais as imagens significam para nós: como

coisa, como forma e como evento. Guardemo-nos, porém, de pensar que tais modos envolvam algum conteúdo fixo que pudesse ser classificado em alguma lista exaustiva de categorias. Com efeito, parece-me que podemos constituir um sem-número de classificações das imagens. Ademais, guardemo-nos de pensar que a imagem significa tal como as palavras. É essa comparação que pode pôr a perder o potencial dos três modos de significação antes mencionados. Dois equívocos clássicos na história da filosofia provêm de uma mesma fonte: supor que o ser significativo é uma propriedade unicamente ou primariamente pertencente à linguagem. Por conta desta suposição, ou se desconsidera totalmente a possibilidade de as imagens serem significantes, ou se tenta compreender a significação das imagens a partir da significação das palavras. Mas deixemos este problema e passemos ao esclarecimento sumário de como os três modos de significação das imagens podem emergir da caracterização acima exposta.

Pelo fato de toda imagem ser imagem de algo, toda imagem significa inicialmente como coisa.<sup>6</sup> No âmbito mais imediato e real da imagem, na percepção, a imagem é imagem da coisa porque é a coisa da qual é imagem. Na percepção, o local onde primariamente vivem as imagens, não há algo além da imagem. A imagem da coisa percebida é a coisa percebida. Deixemos de lado qualquer noção de coisa-em-si que

---

<sup>6</sup> Não devemos tomar a noção de coisa como sinônimo de objeto ou de realidade que estaria para além da aparência. O termo 'coisa', aqui, se vale do potencial conceitual inscrito em sua própria origem nas línguas românicas medievais, a noção ordinária de causa. A coisa é aquilo que causa, que provoca, que faz efeito. Nesta acepção, diferente do latim '*res*', a noção de coisa evoca, atavicamente, a noção grega de 'fato', expressa pelo termo '*pragma*', ou seja, 'o que age'. A imagem como coisa é causa na medida em que age, que faz efeito sobre as outras imagens e sobre nós. Tal noção se afasta propositalmente da noção de fenômeno como o que é efeito de superfície e sintoma da coisa tomada como sua causa. Se a imagem for considerada fenômeno (o que aparece), então deve remeter a outros fenômenos, e não a algo fora do fenomênico. Tal era o modo como os cétricos antigos entendiam a noção de fenômeno, que se negavam a pensar o inaparente como causa do aparente. O fenômeno, nesta acepção, conduz do aparente ao aparente; nunca, como queriam os estoicos e epicuristas (contra os quais polemizavam os cétricos), ao inaparente. A imagem como coisa (causa) é o que faz efeito e que remete a outras coisas que fazem efeito. Assim, a noção da imagem enquanto coisa está mais próxima da noção cétrica de fenômeno (o que aparece) como aquilo que se dá unicamente na relação entre algo e alguém, bem como do fenômeno como sempre sendo signo de algum outro fenômeno, nunca de algo que estaria por trás do que aparece. É importante lembrar, porém, que os cétricos se negavam a aceitar a noção de causa na acepção filosófica que ela havia adquirido na filosofia helenística, a saber, a noção de algo que estaria por trás e para além do fenômeno. A noção de causa, aqui, é tomada em sua acepção não filosófica, como aquilo que provoca algo em alguém, e não como uma condição meta-sensível de existência dos fenômenos sensíveis. Sobre a concepção cétrica de fenômeno e sua relação com a semiótica por eles desenvolvida (em oposição à semiótica estoica e epicurista), veja-se ALLEN, 2001, p. 87ss.

estivesse atrás do que aparece. Se abrimos caminho para o interior da coisa percebida, aquilo que encontramos é sempre novamente a imagem. Essa é a experiência que se pode ter, por exemplo, em um microscópio ou em um telescópio. A imagem nunca está separada da coisa de que é imagem. Assim, o primeiro modo pelo qual as imagens significam para nós é como coisas.

No outro extremo da caracterização está o fato de toda imagem ser imagem para alguém. Deste polo depreendemos que a imagem é sempre um evento, que a imagem tem uma duração, que ela marca um corte diferencial no contínuo espaço-temporal. Na medida em que alguém é atingido pela imagem, a imagem acontece, ela se inscreve neste alguém como elemento fundamental de sua experiência, de sua história. Mesmo as imagens mais duradouras, aquelas que parecem mais constantes, que passam praticamente despercebidas diante de outras imagens que flutuam uns poucos instantes diante de nós, mesmo essas imagens são eventos. Na realidade, como eventos para alguém, as imagens são mais processos do que coisas, são entidades que primariamente ocorrem e, somente a partir daí, podem ser entendidas como coisas que têm duração ou continuidade. Assim, a duração das imagens emerge de seu acontecimento. Não se deve pensar que o caráter eventual das imagens esteja em contradição com seu caráter de coisa, pois a noção de coisa, aqui, não equivale a algum tipo de noção de substância. As coisas são a proveniência das imagens, os eventos são a sua destinação. Contudo, uma vez fechado o circuito da relação, a imagem é sempre coisa e evento, é sempre imagem de algo para alguém, é sempre um processo que se cristaliza em uma duração de algum tipo.

Por fim, temos de falar do terceiro e mais enigmático modo de significação da imagem: a forma. Podemos começar caracterizando a forma por contraste com o modo pelo qual ela tem em geral sido pensada na tradição filosófica. A forma, nesta tradição, é considerada como a identidade de algo, aquilo que lhe confere a unidade de pertença a uma classe de entidades ou objetos. Como, porém, a imagem é sempre a coisa em processo, a ocorrência espaço-temporal de algo para alguém, sem que haja algo por trás ou para além da relação entre algo e alguém,

a forma, na imagem, é sua diferença. Como nos indica a teoria gestáltica da percepção, a forma somente emerge de um fundo. É interessante aqui reparar que a noção filosófica tradicional da forma costuma pensá-la como ‘ideia’. A descrição etimológica da palavra ‘ideia’ nos mostra porque a forma acaba por ser compreendida como a identidade de algo, pois ‘ideia’, em sua acepção etimológica precisa, significa ‘a forma/figura *sem fundo* do visto’, ou seja, a forma que algo possui, independentemente do fundo variável no qual aparece.<sup>7</sup> A forma, na imagem concreta, na imagem que põe algo e alguém em relação, é sempre perspectivada, é sempre algo que aparece no horizonte de alguém. Quando a coisa ocorre para alguém ela é já sempre coisa que pertence a um mundo circundante. A forma, portanto, é o que diferencia a coisa de seu fundo no lapso de um processo temporal. Assim, se a coisa vive primordialmente no elemento do espaço e o evento no elemento do tempo, a forma é a diferenciação espaço-temporal de algo em relação ao seu fundo, em relação ao mundo do qual se destaca. A forma, como diferença espaço-temporal de uma coisa que acontece para alguém é a singularidade de algo, aquilo que a diferencia de tudo o mais.<sup>8</sup> A identidade da forma é sempre um efeito posterior à diferença em relação ao fundo, um efeito posterior à singularidade da forma como imagem que se destaca dentro de um horizonte de eventos. É transcendendo a diferença de cada aparição singular da forma que reconhecemos “a mesma coisa”. Tanto Platão quanto Descartes, os dois pensadores fundamentais na história do conceito de ideia, pressentiram isso e ambos, cada qual ao seu modo, se preocuparam em diferenciar a ideia da imagem. Da noção platônica da forma como ideia, surgem as noções do universal e da substância, condições de identidade do ser, que o separam do aparecer. Da noção cartesiana da forma como

---

<sup>7</sup> Etimologicamente, o termo grego ‘*idea*’ é a substantivação do aoristo 2 do verbo ‘*eidôloida*’, que significa tanto ‘ver’ quanto ‘saber’. O tempo aoristo, inexistente nas línguas vernáculas modernas, expressa justamente a noção do que não tem horizonte, do que carrega certo tipo de fixidez *quasi* atemporal, fixidez marcada justamente pelo termo ‘a-oristo’, ou seja, sem-fundo, sem-horizonte.

<sup>8</sup> Sobre a singularidade da imagem, pensada no contexto da imagem cinematográfica, valem aqui as luminosas palavras de Andrei Tarkovski: “O paradoxo é que aquilo que há de único numa imagem artística torna-se misteriosamente típico, pois, por mais estranho que pareça, o típico está em correlação direta com o que é individual, idiossincrático, diferente de tudo o mais. O típico não se manifesta quando registramos a semelhança dos fenômenos e aquilo que eles têm de comum (como se costuma dizer), mas, sim, onde se percebe seu caráter distintivo. Poder-se-ia dizer que o geral ressalta o particular, depois se retrai e fica fora dos limites da reprodução visível. Pressupõe-se simplesmente que o geral é a subestrutura do fenômeno único.” (TARCOVSKI, 1990, p. 131).

ideia, surgem as noções de representação e de sujeito, condições de identidade do saber, que o separam do imaginar. Todavia, a forma, como modo de significação da imagem, não é nem ideia, nem representação, em suma, não é condição de identidade do ser ou do saber, mas condição de diferenciação da coisa que acontece na imagem enquanto relação entre algo e alguém, na relação instaurada pela e na imagem. A forma, destarte, indica a singularidade da relação imagética estabelecida entre a coisa donde provém e o evento para o qual está destinada.

### **3. A PRODUÇÃO IMAGÉTICA E A EXPLORAÇÃO DAS TRÊS MODALIDADES DA IMAGEM**

Mas a derivação dos três modos de significação das imagens a partir da caracterização inicial da imagem em geral ainda não nos diz como esses modos são explorados pelas e nas produções imagéticas dos seres humanos. Contudo, o que falarei em seguida não toca em absoluto no problema sobre *o que* torna possível a multiplicidade de nossas produções imagéticas, ou seja, não tratarei a sinergia complexa entre ação e imaginação com vistas a produzir obras imagéticas. Portanto, tudo que se dirá abaixo apresenta apenas indicações muito gerais sobre *como* exploramos esses modos de significação da imagem em geral, inscrevendo-os em obras imagéticas, dentre as quais selecionamos algumas para compor o que chamamos de história da arte.

A constituição das imagens como coisas se confunde com a própria noção do ser humano como um animal que constrói artefatos, ou seja, do ser humano como *homo faber*. A visão tradicional da história da arte tende apenas a entender a produção da imagem-coisa sob a rubrica da escultura e da arquitetura.<sup>9</sup> Entretanto, toda produção de instrumentos e utensílios constitui o escopo das artes que produzem imagens como coisas. A produção da imagem como coisa se associa fundamentalmente ao habitar, ao intervir e constituir objetos do cotidiano, cuja presença e utilização configura um estilo de vida. A desconsideração

---

<sup>9</sup> Essa tendência tem sua origem na tentativa da estética clássica (que emerge a partir do final do século XVIII) de apresentar um sistema completo e hierárquico das belas-artes, sistema no qual várias técnicas de produção imagética ligadas à exploração da imagem-coisa são deixadas de lado.

da imagem como coisa manufaturada, como artefato de habitação e de uso, provém do privilégio de uma concepção intelectualista da imagem, do privilégio unilateral da imagem como forma visual e mimética que teria valor espiritual. Foi somente com o aprofundamento e ampliação da história e da antropologia que começamos a perceber como os artefatos de uso não são simplesmente funcionais, mas exprimem sub-repeticivamente em sua composição uma concepção de mundo e de vida. A produção dos artefatos segundo um desenho e um desígnio (aquilo que caracteriza o que atualmente chamamos de *design*) marca a hegemonia do aspecto de coisa que essas imagens adquirem. O privilégio dado à escultura e à arquitetura por parte da história da arte e da estética filosófica pode ser mais facilmente compreendido se entendemos que, dentre as técnicas de produção de imagens-coisa, estas incorporam de maneira mais intensa em sua materialidade a imagem-forma. Contudo, em cada instrumento e utensílio que marca a produção da imagem como coisa também estão inscritas as outras dimensões da imagem. Mesmo assim, a produção dos diversos tipos de coisas segundo um *design* indica a tendência humana de constituir para si um segundo mundo de coisas, um mundo de artefatos que mantém inscrito na materialidade dos objetos um estilo de vida e uma concepção de mundo, ou seja, que mantém em processo a materialidade das culturas e do modo como os indivíduos e grupos nelas se inserem e delas participam. Na cerâmica, na marcenaria, na metalurgia, na tecelagem, na joalheria e em diversas outras técnicas historicamente constituídas, os seres humanos instituem a arte de moldar a matéria e constituir coisas para seu uso e para seu prazer. Ao manipularem a matéria para dar-lhe a concretude funcional dos instrumentos e dos utensílios, os seres humanos transformam em objetos de cultura a materialidade das coisas que encontram no mundo natural, ou seja, transformam as imagens em coisas que significam seu modo de viver no mundo.

As artes que hegemonicamente exploram a imagem como forma têm sido aquelas tradicionalmente privilegiadas na tradição ocidental, pois nestas artes acontece uma transfiguração da materialidade e da funcionalidade dos artefatos em algo de ordem mais espiritual e contemplativa, o que faz com que as artes que produzem imagens-forma este-

jam primariamente relacionadas ao ouvido e sobretudo à visão. A razão disso se encontra na dificuldade de separar o aspecto formal dos aspectos de coisa e de evento nas imagens produzidas e destinadas aos demais sentidos. Por causa da própria constituição psicofísica do olfato, do paladar e do tato, as imagens e as possíveis produções imagéticas destinadas a estes sentidos não conseguem separar de modo claro e duradouro o aspecto da forma dos aspectos da coisa e do evento.<sup>10</sup> É somente nas artes que produzem imagens destinadas à audição e sobretudo à visão que o elemento formal consegue ser separado do aspecto de coisa e do aspecto de evento que compõem a significação total das imagens. A forma para o tato, para o olfato e para o paladar está a tal ponto ligada ao contato direto com a coisa e com o momento de sua recepção que dificilmente pode se separar destes. Isso não apenas faz com que o aspecto formal não seja separável dos outros dois aspectos, mas também e sobretudo torna essas imagens demasiado fluidas e passageiras, o que contrasta diretamente com a consistência dada à forma nas artes visuais e sonoras.

Todavia, mesmo nas artes sonoras, nas quais o aspecto de coisa da imagem pode ser colocado em segundo plano, o aspecto eventual não o pode. As artes sonoras têm, na duração de sua ocorrência, um elemento fundamental da imagem que portam e produzem, a tal ponto que a forma inscrita na matéria sonora fique em segundo plano em função do momento de sua execução, tornando necessário recorrer à repetição para que esse elemento formal possa ser plenamente compreendido por quem repercute (escuta e/ou dança) a música. Se nas artes sonoras há a possibilidade maior de ênfase na forma, é somente por processos posteriores à fruição da obra sonora que a forma pode ser abstraída do caráter

---

<sup>10</sup> Não temos notícia de alguma arte que consiga produzir obras imagéticas específicas para o tato por conta do caráter particular deste sentido, no qual coisa, forma e evento estão tão intimamente ligados ao ponto de ter sido considerado, por Demócrito, Epicuro e Aristóteles como o sentido mais básico e primordial de todos os seres vivos. Talvez seja somente na produção dos artefatos, na preocupação de construir os objetos de tal modo a serem funcionais para nossas tarefas e necessidades que encontremos uma preocupação formal nas obras imagéticas que se destinam ao tato. Nos termos recentes da engenharia, a ergonomia pode ser entendida como esta preocupação de tornar os artefatos mais adequados ao seu uso e manuseio tátil. No caso do olfato, temos as artes da perfumaria. As imagens odoríficas do perfume, porém, estão mais diretamente ligadas ao aspecto de evento do que ao aspecto formal e coisal da imagem olfativa. Interessantes considerações sobre a relação entre o perfume como obra de arte e o odor podem ser encontradas em ZANARDI, 2014. No caso do paladar, a arte da culinária, embora também esteja ligada ao aspecto visual (e por isso ao aspecto formal), para cumprir sua destinação, está relacionada mais propriamente aos aspectos da coisa e do evento.

eventual de sua fruição. Assim, embora as obras que produzem imagens acústicas contenham um elemento formal mais destacado do que nas produções imagéticas destinadas ao olfato, ao paladar e ao tato, o aspecto formal acaba por ser, na maioria dos casos, subordinado ao aspecto eventual da obra. Com isso, compreendemos que as artes que exploram de modo mais radical e hegemônico o caráter de forma da imagem são as artes primariamente destinadas ao olhar.

Apesar de toda imagem-forma produzida pelas artes visuais ser uma coisa por conta da materialidade de seu suporte e uma imagem-evento ao ser percebida em determinado tempo pelos seres humanos, a sua função precípua sempre teve algo daquilo que Benjamin chamou de valor de culto.<sup>11</sup> Enquanto a imagem-coisa pode viver no anonimato de seu uso e a imagem-evento pode viver na efemeridade de sua ocorrência, a imagem-forma só existe pela atenção contemplativa do que nela é figurado. Nisso também reside o privilégio clássico conferido ao olhar pela tradição intelectual do ocidente. A fruição visual da imagem-forma se encontra justamente no valor contemplativo inerente a esta. A inscrição da forma na matéria permite a transposição das imagens que interagem subjetivamente na relação percepção-memória-imaginação em um suporte intersubjetivo. A simulação da forma na escultura, na arquitetura, no desenho, na pintura e na gravura (entre outras ‘artes visuais’) exterioriza e torna consistente a vivência individual e passageira da imagem visual dada na percepção, na memória e na imaginação. Mas a exploração da forma na produção imagética das artes visuais intensifica o valor da memória e da imaginação ao diminuir o valor de uso e utilidade da imagem no presente perceptivo, na maioria das vezes subjugado às exigências da ação iminente. Na imagem hegemonicamente formal, a exigência funcional-corporal do artefato é parcial ou totalmente suspen-

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin é um pensador fundamental para a investigação contemporânea dos sentidos da imagem. Em contraste com o valor de culto, Benjamin propõe que, com o advento moderno da fotografia e do cinema, este valor é deslocado para um segundo plano e sobreposto pelo valor de exibição. De todo modo, este par conceitual não é rígido e estanque, mas indica uma tensão sempre permanente entre duas dimensões da imagem, seja ela artística ou simplesmente um objeto social. Mesmo as imagens na época de sua reprodutibilidade e sua produção serial podem ainda ter algum tipo de singularidade, ou seja, um valor de culto, embora este tenda a se perder, dada o valor de consumo que está associado à falta de singularidade da imagem reproduzida em série. Sobre esta problemática e outras contidas no seminal trabalho sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, veja-se BENJAMIN et al., 2012.

sa em prol de um valor espiritual-contemplativo. Enquanto a imagem-coisa e a imagem-evento estão em uma relação direta com a dimensão sensório-motora dos indivíduos e grupos, a imagem-forma se coloca em uma relação direta com o olhar, retirando-o de seu processo ativo durante a percepção engajada na ação. Vale lembrar aqui o início da *Metafísica* de Aristóteles, onde tal compreensão da imagem-forma tem um dos seus momentos de explicitação mais emblemáticos na história do pensamento ocidental:

Todos os seres humanos, por natureza, desejam o saber (*eidenai*).<sup>12</sup> Sinal disso é o apreço pelos sentidos (*aisthêsêôs*), pois, à parte seu uso, apreciam-nos por si mesmos; e mais do que todos os outros <apreciam> aquilo que provém dos olhos (*ommatôn*). Pois não apenas em vista de agirmos, mas também quando nada intentamos fazer, preferimos o olhar (*horan*), por assim dizer, a todos os outros <sentidos>. E a causa disso está no fato da visão nos fazer conhecer (*gnoridzein*) mais do que os outros sentidos e nos revelar (*dêloi*) um maior número de diferenças (*diaforas*). (ARISTÓTELES, 1924/1997, I, 1, 980a 20–27, tradução direta do grego).

Para além de corroborar o aspecto diferencial da imagem-forma (especialmente em sua dimensão visual), Aristóteles indica o valor epistêmico implícito no olhar que não está premido pela exigência da ação. Essa suspensão que já se encontra na imagem-forma visual perceptiva é a base para entendermos o aspecto “simbólico” que a imagem-forma adquire nas obras imagéticas destinadas ao olhar. Mesmo sendo primariamente obra da mão e não do olho, a imagem que intensifica em si o aspecto formal se destina fundamentalmente ao olhar e contém em si um prazer primordialmente espiritual e contemplativo. A cristalização e separação da modalidade formal da imagem intensifica e explica o privilégio do olhar sobre os demais sentidos. Ao pairar entre a coisa donde provém e o alguém a quem se destina, a imagem-forma que se cristaliza na imagem destinada ao olhar permite compreender como se tornou possível um regime conceitual que perpassa todo saber ociden-

---

<sup>12</sup> É interessante notar que o verbo ‘*eidenai*’ (aqui na forma infinitiva do aoristo), que aqui tem um valor eminentemente epistêmico, tem uma relação direta com a experiência do olhar, sendo traduzível em muitos contextos arcaicos e não-filosóficos como ‘ver’. É interessante notar também que o termo preferido de Platão e Aristóteles para falar da forma é justamente ‘*eidos*’, o qual é uma forma substantiva proveniente do mesmo verbo.

tal (quer seja esse saber filosófico, científico, técnico ou artístico), bem como torna compreensível a indiscutida identificação da plasticidade com as artes visuais.

Por fim, tomemos as artes que moldam a imagem como evento. Este modo da plasticidade é talvez o mais complexo e o mais difícil de ser evidenciado nas produções imagéticas humanas, pois ao se fundar no ser para alguém da imagem, espalha-se por toda a gama das artes. Para simplificar sua exposição no presente contexto, tomarei inicialmente as evidências de sua manifestação nas artes visuais, de modo a explicitar como a noção de evento está intimamente relacionada com a produção imagética que explora a modalidade formal das imagens. Contudo, é importante lembrar que a forma, para causar seu efeito, pode prescindir do tempo, como é o caso da pintura abstrata ou da ornamentação arquitetônica, na qual os arabescos talvez constituam a mais desenvolvida manifestação. Apesar disso, o elemento eventual se mistura com o elemento formal desde os mais antigos registros das artes visuais.

Se, a título de metonímia, tomamos a fotografia como arte visual que pode operar, de maneira para nós surpreendente, um corte instantâneo no fluxo espaço-temporal, inscrevendo-o na imagem, podemos dizer que o ímpeto fotográfico de registrar o instante se encontra em diversos momentos das imagens-forma desde a pré-história.<sup>13</sup> É o caso das pinturas nas cavernas que figuram o ato da caça ou os processos da colheita. Nas pinturas egípcias encontradas em murais de templos e tumbas, bem como em papiros, vemos cenas que figuram os atos cotidianos mais simples, como a colheita da uva e a produção do vinho, a caça e a pesca, a ceifa do trigo, dentre vários outros eventos da vida comum. Mas é sobretudo nas esculturas, relevos, mosaicos e pinturas dos gregos e romanos que percebemos de modo mais evidente este ímpeto fotográfico de apreender um instantâneo da vida cotidiana ou da vida imaginária dos mitos. Após um interlúdio medieval, onde predomina a figuração icônico-simbólica do atemporal, é no Renascimento que

---

<sup>13</sup> Um belo e instigante trabalho (que se vale das noções de ícone e índices retiradas da semiótica de Peirce) sobre as origens do ato fotográfico desde a antiguidade até o século XVIII, bem como sobre os vários sentidos possíveis da fotografia em relação com outras artes plásticas (como o cinema, a pintura e a escultura) desde seu advento no século XIX até os tempos recentes se encontra em DUBOIS, 2004.

ressurge este ímpeto fotográfico nas artes visuais, justamente quando nasce o mundo moderno e o humano é recolocado como tema central da arte. A partir dos afrescos de Giotto, a figuração formal do evento ganha cada vez mais força, e o espírito fotográfico de registrar o instante nas artes plásticas chegará a tornar inevitável o advento da fotografia no século XIX, advento que conduz a produção das imagens a um novo patamar no qual já nos encontramos cotidianamente instalados. Nestes exemplares da imagem-forma pertencentes a diversas épocas, o ímpeto fotográfico que se inscreve nas produções imagéticas destinadas ao olhar revela-se simultaneamente como imagem-evento, pois figura ou simula na imagem algum corte no ritmo temporal.

Se a imagem-coisa pode viver no anonimato do uso e do convívio e a imagem-forma pode figurar o meramente abstrato, inscrevendo na matéria a forma hierática de uma visão destemporalizada, a imagem-evento, nas artes visuais, sempre e necessariamente figura algo marcado pelo tempo, carregando a marca da presença humana no mundo. A passagem do tempo, para a imagem-coisa e para a imagem-forma pode ser atravessada, transcendida, esquecida pela presença da coisa e pela aparição da forma. Diferentemente, a imagem-evento é a inscrição do tempo na materialidade de uma coisa e de uma forma. Como evento, a imagem retorna à sua própria origem, à própria temporalidade humana que gera a ânsia de inscrever a imagem na matéria e torná-la monumento e documento de um modo de vida. Na imagem-evento, a coisa e a forma ganham a fisionomia de uma data, ainda que imaginária. A imagem como evento carrega consigo a marca do tempo de modo explícito.

Na imagem-evento, a própria imagem, como extensão do espírito humano lembra-se como marca do tempo no espaço humano da cultura. Por isso, embora a celebração da imagem-evento tenha sido materializada na fotografia e no cinema, este modo de ser da imagem pode viver na consistência material da imagem-coisa (como nos revela a ornamentação dos utensílios com cenas sagradas ou profanas) ou na persistência superficial da imagem-forma (como nos mostram as pinturas em que episódios mitológicos ou histórico-cotidianos são inscritos). A imagem-evento simula e celebra, quer na coisa, quer na forma, o ser

histórico que é a marca geral do humano no mundo, esse ser histórico que começamos a marcar justamente quando o humano se expande na inscrição das imagens que configuram os artefatos humanos.

Como celebração do tempo, porém, a imagem-evento se inscreve sobretudo nas artes mais tipicamente corporais que emergem da encenação ritual do mito, ou seja, na dança, no canto, na música e no teatro. Nestas artes, a imagem-evento se materializa do modo mais pleno na própria execução da obra. Elas são as artes onde a imagem-evento se realiza de modo mais direto, mais puro, pois a forma e a coisa só são elementos secundário da execução. É pela imagem-evento que compreendemos como a plasticidade se expande para além da visualidade e alcança a plasticidade das imagens de outros sentidos.

#### **4. SOBRE O CARÁTER PLÁSTICO E GRÁFICO DAS OBRAS IMAGÉTICAS**

O que essas descrições propositalmente amplas e vagas nos indicam é justamente que, em alguma medida, toda imagem produzida pelo humano é coisa, forma ou evento, mas que suas técnicas, seus suportes e suas intenções inscrevem de modo hegemônico um destes aspectos na obra imagética. Dados estes três aspectos, podemos ver em cada imagem cada um deles, embora as obras imagéticas das artes plásticas que percorrem o caminho da pré-história até o século XIX tendam a conter sempre mais um destes aspectos do que outros. É no mundo moderno, esse mundo idólatra por princípio, que as produções imagéticas tendem a mesclar, de modo caleidoscópico, essas três dimensões significantes da imagem. O cinema, a instalação, a performance, a vídeo-arte, a bio-arte, a info-arte, a body-arte, a land-arte, a dança contemporânea, entre várias outras formas recentes da arte, são formas híbridas que mesclam as três modalidades da imagem de modo a torná-las praticamente indiscerníveis.

Os modos de significação da imagem nos apresentam suas condições de sentido, as condições que conferem às imagens o seu ser significante. Tal como as modalidades de ser (necessário, possível, impossível e contingente) se sobrepõem às categorias de ser e sobre elas espalham

seus efeitos, assim também os modos de significação da imagem se sobrepõem e espalham seus efeitos em todos os tipos de imagens. Coisa, forma e evento são modos de ser significante da imagem em geral, vindo a ser, por isso, os modos de ser da plasticidade, do moldar a matéria para dela fazer obra imagética, reflexo da polissemia que emana do espírito encarnado, o espírito que, pela sinergia dos sentidos e pelos malabarismos da mão, torna-se pulsão de *inscrever* a imagem antes apenas individual no mundo comum da história material dos costumes, dos documentos e dos monumentos.

Se a noção de ‘artes plásticas’ já não dá conta dos modos de ser e de significar das produções imagéticas mais recentes, a noção de plasticidade, devidamente esclarecida e pensada, tem ainda um enorme potencial conceitual para pensarmos diversos aspectos de nosso ímpeto arcaico de pôr o mundo em obra nas imagens, tornando essas imagens do mundo documentos e monumentos que testemunham a busca de sentido para a vida humana no mundo.

Esse potencial, liberado de sua acepção mais clássica e comum, se estende a toda produção artística na medida em que tal produção é sempre um ato ou processo de moldar imagens, as quais não são apenas visuais, mas também táteis, gustativas, auditivas e olfativas. Perfumes, músicas, comidas são também modos de moldar imagens, possuem também sua própria plasticidade. Neste sentido, a noção de plasticidade, em seus modos de significação, nos permite ultrapassar a restrição da estética clássica ao olhar e ao ouvido. Além disso, pensar a plasticidade para além das categorias tradicionais das “belas-artes” permite perscrutar a plasticidade de artes que tradicionalmente são colocadas em segundo plano por conta das divisões clássicas entre as artes, tais como a decoração, o design, a cenografia, a coreografia, a dança contemporânea, entre várias outras. Isso é possível se abandonamos a tendência milenar que procura encaixar as obras de arte em gêneros e espécies. A plasticidade torna-se, assim pensada, uma modalidade do ser artístico humano e não a exclusividade de um grupo de artes.

De modo análogo, se a noção de ‘artes gráficas’ tende a se circunscrever às obras imagéticas visuais, as noções de grafo e de grafia

podem nos ajudar a pensar o ato de inscrever na matéria as imagens. Em um sentido que não poderei esclarecer aqui, toda produção de imagens, ou seja, todo exercício da plasticidade é um ato gráfico, um ato de inscrever grafos no mundo individual e comum da cultura. O ato de grafar, de inscrever imagens moldando a matéria e dando-lhe a marca de uma experiência humana não se restringe às chamadas artes gráficas. O pôr o mundo em obra como imagem, tornando a imagem plasmada parte do mundo vivido e vivente da cultura pode bem ser um modo de pensar uma dimensão de nossa relação conosco, com os demais seres humanos e com o mundo natural e histórico que habitamos. A escrita, como símbolo mais evidente da grafia, torna-se uma metonímia simbólica de nosso ímpeto de tornar a imagem parte do mundo comum.<sup>14</sup> Assim como Aristóteles chamava o intelecto (*nous*) uma forma de formas em analogia com a mão como instrumento de instrumentos (ARISTÓTELES, 1956, III, 8, 432a 1–3), podemos dizer que a escrita é uma imagem de imagens, tal como a mão grafia no mundo as imagens do mundo humano. Contudo, lá onde encontramos a marca da mão na plasticidade da imagem, mesmo onde não encontramos o assombro da escrita, também encontramos os grafos da humanidade e podemos “lê-los” em sua polissemia. Na imagem moldada pela habilidade plástica da mão vemos a grafia do pensamento que se faz história como coisa, como forma e como evento. Toda imagem humana é gráfica e plástica na medida em que requer o “pensamento manualizado”, forma manifestamente ativa do pensamento que se inscreve na matéria para moldar a imagem dando-lhe sentido, insuflando-a de espírito. A polissemia da imagem vive na variedade das obras que, pelo ato gráfico do pensamento manualizado, exploram a dimensão coisal, formal e eventual da plasticidade que já se encontra na percepção, na memória, na imaginação e no sonho.

Muito antes de os físicos precisarem da noção de plasma para falar de um quarto estado da matéria, o humano já fazia um uso secreto desta noção ao inscrever na matéria as imagens do pensamento. Toda obra humana, enquanto objeto material da cultura, já é uma fusão “plastrográfica” da experiência de mundo. A escrita é apenas o fruto tardio da

---

<sup>14</sup> Em um trabalho anterior, procurei mostrar, de um ponto de vista semiótico, as relações entre a literatura como escrita e as artes plásticas. Cf. DE ALMEIDA, 2007, esp. p. 273-323.

capacidade gráfica e plástica que marca a existência humana na terra. Muito antes da filosofia atual postular uma mente incorporada e estendida, a produção e recepção das imagens já mostrava que a mão e a matéria são o limite móvel do pensamento humano. A produção de sentido para a vida humana no mundo passa necessariamente pela arte plástica e gráfica do pensamento, a arte de se tornar uma “segunda natureza” nas imagens produzidas por nós.

## REFERÊNCIAS

ALLEN, J. *Inference from signs: ancient debates about the nature of evidence*. Oxford: Clarendon, 2001.

ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ARHEIM, R. *Arte e percepção visual*. Trad. Ivonne T. de Faria. São Paulo: Pioneira, 1980.

ARISTÓTELES. *Aristotle Metaphysics*. Edição David Ross. Clarendon: Oxford, 1924/1997. 2v.

\_\_\_\_\_. *Aristotelis De anima*. Edição David Ross. Clarendon: Oxford, 1956.

AUMONT, J. *A imagem*. Trad. Estela S. Abreu, Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 2005.

BENJAMIN, W. et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DE ALMEIDA, N. E. *Insignuações: ensaios sobre filosofia da arte e da literatura*. Florianópolis: Oficinas de Arte/Bernúncia, 2007.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema I*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo: cinema II*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JAPPY, T. *Introduction to peircean visual semiotics*. Londres: Bloomsbury, 2013.

- LACEY, S.; LAWSON, R. (Ed.). *Multisensory imagery*. Nova Iorque/Dordrecht: Springer, 2013.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese, Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PARENTE, A. (Org.) *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- \_\_\_\_\_; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SHORT, T. L. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ZANARDI, O. J. *O perfume em sua possibilidade de ser uma obra de arte*. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

**PARTE IV**  
**ESTÉTICA ALEMÁ**