

HISTÓRIA DO CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO: EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E DINAMISMO PSÍQUICO

HISTORIA DEL CONCEPTO DE LA REPRESENTACIÓN:
EXPERIENCIA ARTÍSTICA Y DINAMISMO PSÍQUICO

THE HISTORY OF THE REPRESENTATION CONCEPT:
AN ARTISTIC EXPERIENCE AND PSYCHIC DYNAMISM

ANDRÉ LUIZ MORENO*; MARINA MASSIMI**

(RECIBIDO 05-08-2013, ACEPTADO 13-10-2013)

RESUMEN

El objetivo de este estudio histórico fue comprender como el concepto de representación y su relación con las diferencias individuales permea la relación entre teoría del arte y psicología en la historia de la filosofía. Esta investigación se realizó en textos de autores que discutieron el dinamismo psíquico en periodos de la historia de la filosofía, representados por Platón, Aristóteles, San Agustín y teóricos del arte renacentista. Las categorías de análisis fueron definidas después del contacto con las fuentes, cuando se volvió posible localizar las ideas correspondientes al concepto de representación. Se concluyó que cada autor construye explicaciones particulares para el concepto de representación, siendo que cada proposición del concepto presenta implicancias para el entendimiento del dinamismo psíquico.

Palabras clave: representación, historia del conocimiento psicológico, diferencias individuales

ABSTRACT

This study aims to understand how the historical concept of representation and its relationship with individual differences permeates the relationship between psychology and the theory of art in the history of philosophy. The research was conducted on texts by authors who discuss the psychic dynamism periods in the history of philosophy, represented by Plato, Aristotle, Augustine and theorists of Renaissance art. The analysis categories were defined

* Psicólogo pela Universidade de São Paulo-Ribeirão Preto; Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor substituto da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Endereço: Av. Dr. João Severiano Rodrigues da Cunha, 101 – Uberaba-MG. CEP: 38080-450. E-mail: moreno.andreluiz@gmail.com

** Psicóloga pela Università degli Studi di Padova; Mestre e Doutora em Psicologia pela Universidade de São Paulo. Professora titular da Universidade de São Paulo. Endereço: Rua Sete de setembro 799, apto 91. Ribeirão Preto-SP. CEP: 14010-180. E-mail: mmassimi3@yahoo.com.br

after contact with the sources, to the extent that it became possible to locate the set of ideas of each author corresponding to the concept of representation. We conclude that each author constructs particular explanations for the modern concept of representation, each proposition concept has implications for understanding the psychic dynamism for each author.

Keywords: representation, history of psychological knowledge, individual differences

RESUMO

O objetivo deste estudo histórico foi compreender como o conceito de representação e sua relação com as diferenças individuais permeiam a relação entre teoria da arte e psicologia na história da filosofia. A investigação foi realizada em textos de autores que discutiram o dinamismo psíquico em períodos da história da filosofia, representados por Platão, Aristóteles, Agostinho e teóricos de arte renascentistas. As categorias de análise foram definidas após o contato com as fontes, na medida em que se tornou possível identificar as ideias de cada autor correspondente ao conceito de representação. Conclui-se que cada autor constrói explicações particulares para o conceito de representação, sendo que cada proposição de conceito apresenta implicações para o entendimento do dinamismo psíquico para cada autor.

Palavras-chave: representação, história dos saberes psicológicos, diferenças individuais

“Contêm em si a pintura (...) a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, serem quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices. (...) Assim, a fisionomia de quem já está morto vive pela pintura longa vida”
(Alberti, 1435/1999).

INTRODUÇÃO

Com essa descrição da pintura como uma esplêndida atividade humana, Leon Battista Alberti (1434/1999), um teórico de arte renascentista, inicia um de seus tratados. Nesse texto, cujo objetivo é exaltar a arte da pintura, bem como explicitar os rumos que os jovens pintores deveriam seguir para introduzirem-se no ramo, Alberti se preocupa em reverenciar na pintura uma manifestação que se acompanha a história de toda a humanidade.

Discutida no passado, a pintura, bem como a arte como um todo, vem sendo tema de debate na atualidade, seja na realidade acadêmica seja nos meios de comunicação e na cultura popular. Tais discussões não se restringem somente às questões técnicas das manifestações artísticas, mas também à significação do sujeito da experiência do contato com a arte. Afinal de contas, a capacidade intelectual que permite ao homem ser sujeito e objeto de uma mesma ação aponta também a necessidade de explicar os fenômenos da existência humana, sejam eles observados em outros ou vivenciados no próprio sujeito. Sendo assim, para a construção de uma teoria da arte, cujo objetivo seja compreender as particularidades do fenômeno da arte, é

necessário que se faça presente o conhecimento acerca do indivíduo que percebe e dota de significação essa obra de arte e não apenas das técnicas e modelos necessários para a construção da mesma.

O debate acerca da percepção da obra de arte e de sua significação pelo indivíduo travado ao longo da história cultural do Ocidente será por nós focado numa perspectiva histórica onde seja possível comparar a visão e/ou as visões apresentadas no referido debate e o conceito de representação, utilizado hoje na Psicologia Cognitiva. A representação envolve a criação de estruturas mentais análogas às percebidas nos órgãos sensoriais, realizadas por meio de imagens mentais, e as modificações realizadas nestas estruturas mentais quando comparadas aos estímulos externos (Sternberg, 2008). Apesar da dificuldade em se relacionar o conceito de representação ao de experiência e ao de intencionalidade, Gomes e Gauer (2012) apontam a importância do conceito de representação enquanto possibilidade para a avaliação da relação entre sujeito e objeto. Desta forma o conceito de representação é, dentro da Psicologia Cognitiva, fundamental para a compreensão do dinamismo psíquico, por ser o principal mediador entre o mundo intrapsíquico do indivíduo e a realidade que o cerca.

Dessa forma, por apresentar uma possibilidade de análise da relação sujeito-exterior, o conceito de representação pode ser um dos construtos utilizados pela teoria da arte para descrever o movimento que se dá entre a obra de arte e o processo de apreensão dessa obra pelo sujeito. Vale ressaltar que, desde o estabelecimento de uma teoria da arte na Renascença, é preocupação dos teóricos avaliar como se dá o processo de apercepção das obras de arte, permitindo que a técnica artística se torne cada vez mais refinada e apta a atingir os objetivos propostos pelo artista. (Alberti, 1434/1999)

Assim, evidencia-se que o conceito de representação torna-se um ponto de intersecção entre as teorias da arte e o saber psicológico. A existência de vários trabalhos na direção dessa intersecção mostra como pode ser fértil a interação entre esses dois campos do saber, fazendo com que cada um se beneficie de conhecimentos do outro. Um dos exemplos dessa interação pode ser encontrado na obra do teórico gestáltista Rudolf Arnheim (1904-2007) que visa encontrar meios da psicologia, apesar de não ser uma ciência completamente estruturada nessa direção, apontar contribuições para a teoria da arte, seja através do estudo da percepção ou do dinamismo psíquico ligado à cognição (Arnheim, 1997). Por outro lado, obras de arte são frequentemente utilizadas na psicologia clínica como disparadores temáticos. Como um exemplo, pode-se citar o Teste de Apercepção Temática, utilizado para psicodiagnóstico, desenvolvido por Murray (1951, p. 74).

Buscando compreender como o conceito de representação permeia a relação entre as teorias da arte e a psicologia, algumas questões são de fundamental importância para a discussão. Como se dá a representação subjetiva de uma obra de arte? É possível afirmar que existe uma uniformidade quanto à representação de uma mesma obra em todos os indivíduos, ou seja, todos eles representam a mesma obra de uma mesma forma? Caso não exista essa uniformidade, qual a natureza

das diferenças existentes entre a representação de dois indivíduos, se ambos se referem ao mesmo objeto externo?

Nesse trabalho, possíveis respostas para estas questões foram investigadas em textos de alguns autores que discutiram a arte, ao longo da história da cultura ocidental, passando pelos períodos da Antiguidade Clássica, Idade Média e Renascença. Trata-se de textos de filósofos, artistas e teóricos da arte, escolhidos como sendo especialmente significativos, num período histórico de longa duração (entre o século V a.C. e o século XVI): todos eles discutem a arte e seus efeitos sobre o dinamismo psíquico do sujeito no âmbito da visão de mundo de sua época, particularmente no que se refere ao conceito de representação e à relação da representação com a imaginação e a memória.

No campo da filosofia, foram utilizados textos de três filósofos que debatem detalhadamente seu entendimento de dinamismo psíquico, fazendo considerações acerca do conceito de representação e da prática artística. São eles: Platão (428-347 a. C.), principalmente o texto *A República* (séc. IV a. C.; 2001); Aristóteles (384-322 a. C.), o *De Anima* (séc. III a. C./ 2006); e mais alguns fragmentos de outros textos relativos à *Metafísica* e à *Poética*; e Santo Agostinho (354-430), principalmente *As Confissões*, (397-398/1996); além de fragmentos de outras obras. Os textos desses autores foram lidos também à luz de comentadores que analisaram pontos específicos de sua contribuição.

No campo da história da arte, foram utilizados textos de artistas da Renascença, além de teóricos da arte da época, principalmente autores representativos da tentativa de criação de uma teoria geral da arte, tais como Leon Batista Alberti (1404-1472) (1435/1999), Leonardo Da Vinci (1452-1519) (2004); Jean Baptiste-Du Bos (1670-1742) (1719/2004). Foram utilizados também textos de historiadores da arte contemporâneos que tratam da discussão dessas questões na Renascença (Groulier, 2004). Como embasamento histórico em teoria da arte, utilizou-se a obra *Idea: a evolução do conceito de Belo*, de Erwin Panofsky (1994). Trata-se de um texto que faz uma reconstrução de como a teoria da arte se constituiu e evoluiu desde a antiguidade clássica, sendo que as idéias dos autores acima são bastante discutidas.

MÉTODOS

Escolhemos o estudo histórico como método para investigar as questões acima expostas e as soluções propostas, situando nosso percurso pela história da arte e da filosofia no seio da história dos saberes psicológicos. Utilizamos a história dos saberes psicológicos para representar as elaborações conceituais e todas as práticas de intervenção com indivíduos e grupos, geralmente definíveis como 'psicológicas' mas formuladas e aplicadas em épocas anteriores ao advento da Psicologia científica, por diferentes culturas e em diversos contextos geográficos e sociais. Justifica-se, assim, o interesse pela questão do dinamismo psíquico e pelo conceito de representação na Antiguidade Clássica, Idade Média e Renascença, visto que a ausência desses termos, posteriormente definidos pela Psicologia Científica, no

contexto cultural das citadas épocas não significa que esses não eram tópicos de interesse, discussão e publicação desses momentos. Esta linha de pesquisa vem sendo desenvolvida há algum tempo, produzindo resultados fecundos no que diz respeito à compreensão das convergências de idéias e práticas advindas de diversos domínios sócio-culturais para a constituição do campo dos saberes psicológicos (Massimi, 2006). Desse modo, foi possível apreender, por exemplo, que desde antiguidade, bem anteriormente ao advento da Modernidade e do moderno conceito de subjetividade, havia conceituações do dinamismo psíquico utilizadas no âmbito da psicologia filosófica como também da retórica e de outras áreas do saber. (Massimi, 2005; Massimi, 2009).

Além disso, através do conhecimento histórico é possível resgatar a herança cultural humana. Assim, permite-se que o universo do homem atual, e até mesmo da ciência atual, se enriqueçam com valores essenciais há muito discutidos. De acordo com Marrou, “após termos conhecido e compreendido [o homem do passado], transformamo-nos nesse homem e sabemos o que ele sabe; mesmo que ele tivesse vivido há muito tempo e bem distante de nós, passamos a ter sua experiência do homem e da vida.” (Marrou, 1978, p. 200).

Buscamos, portanto, investigar como o conceito de representação, bem como o dinamismo psíquico a este relacionado, era tratado em tempos anteriores ao nosso, por autores que se interessaram em discutir o tema tanto do ponto de vista do entendimento do funcionamento psíquico humano quanto da formulação de uma teoria da arte. Para entender como o conceito de representação se estabelece para cada um destes autores, a relação deste conceito com o dinamismo psíquico de forma geral e a questão das diferenças individuais, as fontes escolhidas foram dispostas de forma cronológica. Esta modalidade permite verificar até que ponto uma teoria do dinamismo psíquico que trata da representação se relaciona com uma anterior, bem como localizar o surgimento de alguns conceitos e apreender o desenvolvimento da teoria da arte como um todo. Contudo, vale ressaltar que tal disposição não é anacrônica, destituindo cada obra teórica de sua singularidade conceitual e temporal. A história da filosofia e dos saberes psicológicos não se configura como uma forma de pensamento impessoal e atemporal, sendo incoerente com esta história valer-se de conceitos e raciocínios escolhidos como se estivessem justapostos em termos temporais para a livre escolha (Marrou, 1978). Mantivemos a singularidade de cada sistema teórico, tendo sempre a atenção voltada ao sujeito e ao tempo/espço no qual o referido sistema foi produzido.

Ressaltamos mais uma vez que de acordo com as proposições do método histórico, as categorias de análise, ou seja, o conceito de representação que se encontra em cada obra, não foram definidas a priori, antecedendo o contato com as fontes. Essas categorias foram apreendidas após o contato com os textos, na medida em que se torne possível localizar, para cada fonte em específico, a gama de significados que permita traçar um paralelo com o que é entendido na psicologia moderna como conceito de representação, conforme metodologia proposta por Pécora (1994).

Conceito de representação em Platão

Platão foi um dos primeiros filósofos a se preocupar em estruturar o dinamismo psíquico em termos teóricos. Apesar de sua obra se dedicar a temas variados, em todas elas é possível perceber a existência de uma concepção de homem e, principalmente de dinamismo psíquico, que as perpassa.

Para o presente trabalho utilizou-se o texto *A República* (séc. IV a.C /2001). Trata-se de um diálogo, em que Platão se preocupa primeiramente em discutir a organização social da época, bem como as modificações que deveriam ser feitas para que essa organização se torne mais justa e perfeita. Contudo, também nessa obra, toda a teoria filosófica de Platão é discutida, passando pela noção de dinamismo psíquico. No sentido de compreender como o dinamismo psíquico e também o conceito de representação se desenvolvem na obra platônica, é necessário primeiro entender todo o arcabouço teórico ao qual esses conceitos estão ligados.

Para Platão, o universo do real é estruturado em dois planos distintos. Um dos planos corresponde à realidade sensível: o mundo que vivemos cotidianamente, onde acontecem as experiências sensitivas. O outro plano corresponde a uma realidade de idéias, de conceitos, de formas. Nele se encontram as idéias de todas as coisas presentes na realidade sensível, da forma mais perfeita e bela. Assim, de acordo com Platão, a realidade sensível seria uma “cópia mal feita” da realidade das idéias, já que tudo o que se encontra no mundo sensível tem sua correspondência com sua essência presente no mundo ideal. Isso pode ser explicado na medida em que, ao ser transportado para a realidade sensível, o conceito, a forma, perde um pouco da perfeição e beleza, não correspondendo mais à verdade absoluta. Portanto, o único modo de se encontrar a verdade absoluta seria desprezar o conhecimento sensível, já que não corresponde à essência do objeto real, e voltar o raciocínio ao conhecimento das Idéias, já que nessa instância as coisas estão presentes como são realmente. É preciso ter consciência de que a realidade sensível não corresponde à verdade absoluta para poder buscá-la no Mundo das Idéias. E este é o papel do filósofo, visto que ele busca conhecer a verdade absoluta das coisas. Tal modelo teórico se encontra muito bem exemplificado, no livro VII da República, na famosa alegoria da caverna.

Dessa forma, a concepção de representação de Platão é intrinsecamente ligada a esse alicerce teórico. Se percebermos apenas o que está na realidade sensível, não reconhecemos a verdade, mas tão somente “imitações” das coisas, limitadas no aspecto de beleza e perfeição. Neste sentido, a representação seria restrita às essas limitações e, portanto, seria impossível alcançar o conhecimento verdadeiro partindo deste conceito.

E é desse modelo teórico que nasce também a concepção de arte para Platão. Vale ressaltar que na antiguidade clássica, a arte era concebida no sentido de mimeses, de imitação da natureza. Assim, se a realidade sensível é uma cópia do mundo das idéias, e a obra de arte é uma cópia do mundo sensível, então, por consequência, a arte é a cópia de uma cópia. Se a realidade sensível perde a forma, ao ser transportada para fora do mundo das idéias, ao ser copiada, o mesmo acontece com a arte,

sendo assim ainda mais distante da verdade. Em suma, o artista não passa de um inimigo da verdade absoluta, ao apresentar como realidade uma obra desprovida da verdadeira essência e distorcendo ainda mais a verdade presente no mundo das idéias. Citando Platão: “Esta é a confissão que queria arrancar-te [arrancar de Glauco] quando te disse que a pintura e, em geral, toda a arte imitativa, por um lado dista muito da verdade em tudo que tem por seu objeto e, por outro, aquela parte de nós mesmos com a qual ela está unida em relação de amizade está muito distanciada da sabedoria e nada se propõe de verdadeiro e sólido.” (Platão, séc. IV a.C/2001, p. 396). Contudo, apesar de mal vista pelo filósofo, a criação de obras de arte era atividade corriqueira de seu tempo.

É possível também se chegar a uma conclusão sobre a forma como Platão concebia a questão da universalidade da representação de uma obra de arte em indivíduos diferentes. Platão afirma que os órgãos dos sentidos são iguais em todas as pessoas, que todos percebem a realidade sensível da mesma forma. Além disso, todo ser humano possui uma alma, proveniente do mundo das idéias. Essa alma também tem as mesmas características em todas as pessoas, já que todas as almas tiveram o mesmo contato com a verdade absoluta. Assim, se a o órgão que capta a realidade sensível funciona da mesma maneira em todos os indivíduos e se a alma apresenta a mesma configuração, a representação seria igual para todas as pessoas, a princípio. Contudo, é necessário frisar novamente que para Platão a representação é necessariamente falsa, por se tratar da consequência de uma imperfeição da realidade sensível. Dessa forma, o caminho para a verdade deveria seguir alheio à representação, sendo que caberia ao filósofo desprezar a realidade sensível e buscar a verdade absoluta no mundo das idéias. Assim, ao entrar em contato com uma obra de arte, o filósofo teria uma representação igual à de qualquer outra pessoa. Porém, a partir da reflexão teria o conhecimento da obra de arte como cópia da Idéia, desprovida de verdade.

Conceito de representação em Aristóteles

Apesar de discípulo, Aristóteles discorda de Platão em muitos pontos de sua teoria. O ponto fundamental de divergência entre as duas teorias trata da transposição feita por Aristóteles da dualidade existente entre um mundo sensível e um mundo inteligível para a dualidade existente entre a universalidade do conceito e a singularidade da representação individual (Panofsky, 1994), baseando sua teoria na doutrina denominada hilemorfismo. Trata-se da junção entre duas das quatro causas fundamentais, hylé (matéria) e morfê (forma). De acordo com Aristóteles, o ser seria primeiramente constituído pela forma, que o determina, e pela matéria, indeterminada, caótica e corruptível. Contudo, vale ressaltar que a matéria e a forma encontram-se intrinsecamente ligadas, sendo que nenhuma existe em absoluto. Da junção de ambas resulta o que Aristóteles denomina ente. A representação se daria, portanto, através da junção de uma forma (morfê) já presente na natureza com uma matéria (hylé) de origem diferente da presente no objeto representado, presente no intelecto do indivíduo que representa certo objeto.

A teoria de Aristóteles difere também da teoria de Platão no que se refere ao apreço pelas artes. Enquanto Platão insiste na idéia de que as artes são prejudiciais a toda e qualquer natureza humana, por afastá-la da verdade, Aristóteles valoriza-a, por entender que podem auxiliar o homem em sua dramática experiência vivencial. Aristóteles também concebe a arte como mimeses, imitação. Contudo, para ele, não se trata da imitação dos entes e sim da própria natureza, ou seja, do movimento que leva uma forma a realizar-se em uma matéria. Assim, a única diferença existente entre a obra da natureza e a obra artística é que, nesta, a forma passa pela mente humana antes de penetrar na matéria, enquanto na natureza o percurso se dá de forma direta. Por isso Aristóteles reconhece o valor da expressão artística. Além disso, a arte pode ser vista como um meio de purificar os sentimentos (catharsis). Através da obra de arte o homem pode lidar com as forças irracionais, sobrenaturais e com as paixões que o ameaçam sem entregar-se a elas. (Faria, 1994; Reale, 1990).

Assim, já na fundamentação da filosofia aristotélica se torna possível compreender a existência de diferenças individuais na representação de uma obra de arte. A matéria, por princípio é indeterminada. Desse modo, uma só matéria pode servir como matéria a vários fins. A forma é também universal, e não mutável, sendo que sempre determina o mesmo ente, com causa eficiente e final. Contudo, a ligação existente entre a matéria e a forma pode dar-se de vários modos, devido à natureza corruptível da matéria. Cada matéria pode receber a mesma forma de um modo diferente. Mesmo que forma e matéria componham entes semelhantes, ainda existirão diferenças significativas entre eles, visto que a matéria nunca recebe a forma da mesma maneira.

No caso da realidade humana, a “alma” corresponde à forma. De acordo com Aristóteles, é através da “alma” que vivemos, percebemos e raciocinamos, estando presente, portanto, além da forma, as causas eficientes e finais determinadas por essa: “A alma será uma certa determinação e forma, e não matéria ou substrato” (Aristóteles, séc. III a. C./2006, p. 76). Sendo assim, o “corpo” corresponde à matéria. As aspas no texto acima, ao se tratar de corpo e alma, se justificam, na medida em que “(...) Supõe corretamente aqueles que têm a opinião de não existir alma sem corpo e tampouco ser a alma um certo corpo; pois ela não é corpo, mas algo do corpo, e por isso subsiste no corpo e num corpo de tal tipo, e não da maneira como supunham seus predecessores, que a adaptavam ao corpo, sem nada mais determinar sobre em qual tipo de corpo, mesmo sendo evidente que o fortuito não recebe o fortuito” (Aristóteles, séc. III a.C. /2006, p. 76).

Contudo, é necessário ressaltar que por mais que existam diferenças individuais em termos de representação de uma obra de arte, essas diferenças não são sinônimo de erro perceptual. Aristóteles é categórico ao afirmar que os sentidos, quando em contato com o que lhe é próprio, são infalíveis. De acordo com Aristóteles: “Denomino próprio aquilo que não pode ser percebido por outro sentido, a respeito de que não cabe enganar-se – por exemplo, visão de cor, audição de som, gustação de sabor (...). E, a respeito destes, cada sentido discerne, e não há engano, de que é cor ou som, mas sim sobre o que é e onde estão colorido, ou sobre o que

é e onde está o sonante”. (Aristóteles, séc. III/2006, p. 86). Assim, pode-se evidenciar que o único modo pelo qual os sentidos são falíveis se refere às situações em que não se relacionam ao que lhe é próprio, e sim ao que é comum a todos, a sensação de movimento.

De modo geral, pode-se reconhecer uma diferença entre a posição de Platão e de Aristóteles. Enquanto a obra de Platão define claramente a dualidade presente entre o concreto-material e o ideal-determinante, colocando-os inclusive em planos diferentes, a teoria de Aristóteles faz uma aproximação dessas duas dimensões, colocando-as como indissociáveis, apesar de diferentes. E cada vez mais essa tendência pode ser percebida na evolução, em termos cronológicos, de uma interface entre a teoria da arte, o conceito de representação e a questão das diferenças individuais quanto à representação. Assim a filosofia “mostrava-se disposta a reconduzir cada vez mais o princípio do conhecimento, a Idéia, de sua condição de essência metafísica a de um simples conceito (...). A Idéia filosófica descia de seu lugar “supra-celeste” à própria consciência do homem”. (Panofsky, 1994, p. 21).

Conceito de representação em Agostinho

Apesar do movimento de aproximação entre o plano sensível e inteligível na filosofia antiga, ainda existiam tendências contrárias, muito ligadas à obra de Platão, que concebiam a realidade externa enquanto válida e bela apenas na medida em que remetesse a uma verdadeira beleza. No Neo-platonismo clássico, cujo representante primeiro é Plotino (Panofsky, 1994), a verdadeira beleza se encontra na consciência do sujeito, no plano “psicológico”. No Neo-platonismo “cristão”, a verdadeira beleza encontra correspondência em Deus, sendo Agostinho (354-430) um de seus grandes representantes.

Em suas *Confissões* (397-398/1996), Agostinho analisa vários aspectos da natureza humana, bem como sobre a relação dessa natureza com o divino. A obra se destaca principalmente pelo rigor com o qual o autor trata a questão do dinamismo psíquico humano, relatando com riqueza de detalhes suas concepções acerca da apreensão da imagem, bem como o funcionamento de processos como memória e imaginação. Para facilitar a explanação a respeito de como se dá essa apreensão e de como esses processos participam dela, Agostinho enfoca o fenômeno através do estudo das diversas operações psíquicas nele envolvidas.

A primeira operação que ele descreve é a apreensão de um objeto externo pelo aparelho sensível do ser humano, entendido como a visão de Agostinho acerca da representação. Para que essa apreensão aconteça, Agostinho vê como necessária a presença de três estruturas diferentes. A primeira delas é o objeto, exterior ao sujeito e que possui natureza material. A segunda é o sentido: no caso da formação da imagem, a visão. O sentido é formado de uma natureza dupla, de acordo com a concepção de Agostinho: possui uma natureza material, já que faz parte do corpo, mas também possui uma natureza anímica. É a soma dessas duas estruturas, o objeto externo e o sentido, que produz a percepção. A relação que se cria durante um curto espaço de tempo entre o sentido e o objeto é responsável por

criar uma imagem evanescente na memória. A terceira estrutura envolvida nesse processo é a vontade. A vontade não possui natureza corpórea, sendo produto apenas da alma. Esta estrutura é a responsável por dirigir a atenção da alma para o processo de apreensão de um objeto externo. Apenas com esse direcionamento é que a representação pode ocorrer. Nesse processo, a razão também tem um papel importante. É através da razão que é possível para o ser humano distinguir o objeto externo, visível, da informação gerada pelo aparelho sensível.

A outra operação que Agostinho descreve é a memória. Vale ressaltar que nesse patamar não existe diferença de natureza entre as estruturas, já que todas elas têm a alma como natureza. Para essa operação também são necessárias três estruturas. A primeira é a memória do objeto visto. Para que haja o processo de recordação, é preciso que a imagem do objeto tenha se fixado na memória. A segunda é a visão interna, uma estrutura semelhante à visão externa, que tem por função “olhar” o que se passa no interior humano. A soma da memória do objeto visto com a visão interna é a lembrança. A terceira estrutura envolvida no processo é a vontade. Nesse caso, também é necessário que a vontade direcione a atenção da alma para o processo de lembrança que está acontecendo. Caso contrário, o processo não existirá. A razão também tem certa importância nesse processo. É através dela que é possível separar a imagem existente na memória da lembrança.

De modo geral, podemos descrever o processo de formação de imagem interior da seguinte maneira. Primeiro existe uma figura corporal externa. A figura passa a ser uma imagem produzida no sentido quando existe o movimento da vontade para direcionar a atenção do sentido para o objeto. Essa imagem, produzida no sentido, passa a ser uma imagem reproduzida na memória. O processo ocorre sem a necessidade da vontade, já que é automático. E por fim, a imagem assim produzida na memória passa a ser uma imagem do olhar mental de quem pensa quando a vontade direciona a atenção deste olhar para a imagem produzida na memória.

Dentro da referida perspectiva, pode-se concluir que para Agostinho existem diferenças individuais a respeito da representação de uma imagem. Contudo, essa diferença é explicada a nível sensorial, visto que existem diferenças presentes nos órgãos dos sentidos de cada pessoa, sendo que o meio material (sensível) é o único meio corruptível. As diferenças não podem ser explicadas em função da alma racional porque, de acordo com ele, todas as almas são iguais desde a Criação e por isso apresentam o mesmo modo de funcionamento.

Conceito de representação na Renascença

Na transição da Idade Média para a Idade Moderna, no movimento cultural conhecido como Renascença, começam a aparecer outros tipos de sujeitos envolvidos no processo artístico. Anteriormente, existiam apenas duas classes de sujeitos: os autores e os espectadores (que às vezes elaboravam alguns textos descritivos). Na Renascença surge a figura do comentador de arte, do crítico, uma posição intermediária entre autor e espectador, que visa enaltecer alguns pontos e menosprezar outros.

É nessa época que a concepção da realidade sensível e da representação segue um paradigma completamente oposto ao do período anterior. Enquanto nas épocas anteriores havia uma exaltação da essência metafísica, seja ela colocada no plano transcendente, como o Mundo das Idéias, seja ela presente na consciência humana, nesse período a beleza suprema passa a ter, como representante, a realidade sensível. E a concepção de belo, a representação, passa a ser desprezada e vista como a soma das experiências sensíveis transformadas em imagem espiritual, porém sem a vivacidade e beleza da forma real (agora presente na realidade sensível). Assim, a obra de arte que nos períodos passados, apesar de retratar a realidade sensível, tinha sempre como objetivo a essência metafísica, agora passa a ter como ideal a imitação da natureza sensível.

Vale ressaltar a importância da contribuição de Leon Battista Alberti (1404-1472), especialmente no tratado sobre a pintura (1435/1999) no surgimento dessa concepção, visto que este sustentou e lançou bases para o surgimento de uma primeira teoria da arte no Renascimento, combatendo as concepções neo-platônicas existentes, que insistiam na questão de manter o julgamento da beleza em um plano metafísico (Panofsky, 1994). Contudo, apesar da aparente supremacia da recente teoria renascentista da arte sobre a perspectiva neo-platônica, percebe-se que essa foi de extrema importância para a elaboração da concepção acerca da criação das obras de arte, bem como da recepção dessas obras pelos expectadores.

Tendo como principal expoente a figura do filósofo Marsilio Ficino (1433-1499), a concepção neo-platônica renascentista mantinha a noção da representação como pertencente a um mundo metafísico. Apesar de se contrapor à visão de beleza existente até o momento, essa concepção deixou durante muito tempo desperta a atenção tanto dos artistas quanto dos teóricos da arte para a existência de um juízo acerca beleza que transcendia a mera experiência sensível, a saber, a existência de alguma instância que fazia com que o julgamento do belo se tornasse possível. (Panofsky, 1994).

Assim, aos poucos a teoria renascentista da arte foi incorporando a noção da existência de uma dimensão inerente ao dinamismo psíquico responsável pelo processamento dos estímulos sensoriais e de julgamento desses estímulos, que não poderia ocorrer apenas no nível do sensível. Contudo, a existência desta instância não é simplesmente incorporada da concepção neo-platônica, mas sofre uma reformulação na tentativa de criar um modelo no qual a existência da noção de julgamento se fizesse presente, sem a incorporação do sentido metafísico.

A solução encontrada para a resolução dessa querela é colocar essa instância de julgamento, como consequência de um conjunto de experiências, das quais o sujeito extrai uma síntese. Assim, “dado que a Idéia já não preexiste à experiência, nem existe a priori no espírito do artista, mas se apresenta ao contrário como produto da experiência da qual decorre a posteriori, verifica-se, de um lado, que ela já não é o duplo nem o arquétipo, mas é o derivado da realidade sensível, e, por outro lado, que ela já não se apresenta como um conteúdo que seria dado ou como objeto que seria transcendente ao conhecimento humano, mas antes como um produto deste” (Panofsky, 1994, p. 61).

Vê-se, portanto, que, em textos da época, esse plano de julgamento, inclusive acerca de questões mais “objetivas” como a proporção, passa a ser considerado como resultante das experiências externas, conforme escreve Paolo Pino (1534-1565): “as proporções (...) não foram paridas pelos pintores, mas antes, recolhidas e tiradas das obras naturais como ordem usada pela natureza em suas obras. (...) Outra regra não têm os pintores, que não seja imitar as coisas vivas e próprias” (Pino, 1548/2002, p. 31). Assim, percebe-se que o conceito de Idéia assim concebida se aproxima bastante do que a psicologia moderna entende por representação, sendo possível, até mesmo, aproximar estes dois conceitos.

Dessa forma, a arte que já havia passado por uma valorização na transição da antiguidade clássica para a Idade Média, com a transposição do conceito de Idéia (da obra de arte) do plano metafísico para o plano da consciência humana (mesmo que ligada ao divino), adquire na Renascença ainda mais importância como atividade humana, agora completamente independente de qualquer noção metafísica. São vários os textos da época, escritos por autores como Da Vinci (2004), que documentam esta nova posição.

No plano das representações psíquicas a respeito de uma obra de arte também ocorrem reviravoltas com o desabrochar do Renascimento. Nos períodos anteriores, por mais que os autores teorizassem a respeito do modo de funcionamento psíquico e até mesmo sobre a questão das diferenças individuais, a fundamentação desses textos se dava no nível da concepção do ser humano em geral e da arte como um todo. Não havia nenhum direcionamento a respeito da representação de certa obra em um determinado período. Todas as representações eram, a princípio, livres, tendo o sujeito total autonomia para a realização desse processo.

Contudo, com o surgimento da figura do crítico de arte, a representação do sujeito passa a ser, de certa forma direcionada, visto que agora existe, em determinada época e para determinadas obras, um padrão de julgamento, uma categorização do belo elaborada por especialistas. No período renascentista, a principal característica a ser avaliada em uma obra é a harmonia. Além disso, outros aspectos são apontados por vários comentadores. Como exemplo, pode-se tomar o uso de alegorias como fator negativo para a avaliação de um quadro, como comenta Du Bos (1670-1742) (1719/2004).

Assim, a representação de uma obra de arte perde um pouco de sua liberdade, visto que agora existem pressupostos anteriores à experiência de contato do sujeito com a obra. O Renascimento postula a existência de diferenças individuais com relação à representação de uma obra de arte, principalmente devido à extrema valorização da singularidade do sujeito humano presente na época. Contudo, deve-se ressaltar que essas diferenças individuais passam a ser minimizadas em função da existência bem estruturada de uma teoria da arte, que defende alguns pressupostos para o julgamento das obras.

A existência de uma teoria da arte que de certa forma direciona as representações dos sujeitos expostos a essas obras foi modernamente criticada por alguns autores de várias áreas do conhecimento, como o Marrou (1978) e o psicólogo Arnheim (1997).

Tais críticas se baseiam na concepção de que esse direcionamento faz com que a obra de arte perca um pouco de seu sentido de tocar as pessoas no que lhes é mais pessoal, de trazer à tona sentimentos particulares. “Saturados ao extremo pela erudição, tornam-se [artistas e amadores] incapazes de sentir e substituem a experiência propriamente estética pelo juízo histórico: já não se ama, já não se aprecia em sua beleza uma obra de arte; ao contrário, situa-se em determinada abóbada no desenvolvimento do gótico borguinhão, indica-se que parte tiveram as influências italianas ou flamengas num certo quadro do século XVII francês (...) Não há mais belo ou feio, grandeza ou decadência (...)” (Marrou, 1978, p. 202).

Em suma, este trabalho teve por objetivo apresentar as principais idéias de autores relevantes para a história da filosofia que produziram um conhecimento compatível com o que vem sendo atualmente entendido como representação, um importante conceito da psicologia cognitiva, e as diferenças de concepção deste conceito para estes autores. Pode-se perceber, por exemplo, que entre os autores aqui levantados, somente Platão entende que a representação se dá de forma objetiva, sem modificação dos estímulos por parte dos indivíduos. Para os outros autores, os indivíduos estruturam os estímulos de forma a representar o conhecimento de uma forma diferente da existente na natureza, apesar das descrições acerca de modo como esse processo de estruturação se dá serem diferentes. Neste sentido, pode-se perceber como a história dos saberes psicológicos argumenta com discussões bastante recentes da psicologia cognitiva acerca da natureza construtivista da representação. Contudo, mais estudos nesta área são importantes para aprofundar a investigação acerca do conceito de representação na história da filosofia, aumentando o espectro de épocas utilizadas ou aprofundando a análise na obra de um autor em específico.

REFERÊNCIAS

- Agostinho (1996). *As Confissões* (J. Santos & A. Pina, Trad.). São Paulo: Nova Cultural. (Original de 397-398).
- Alberti, L. (1999). *Da Pintura* (A. Mendonça, Trad.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP. (Original de 1435).
- Aristóteles (2006). *De Anima* (M. Reis, Trad.). São Paulo: Ed. 34. (Original de séc. III a. C.).
- Arnheim, R. (1997). *Para uma psicologia da arte/Arte e entropia: ensaio sobre a ordem e a desordem*. (J. Queiroz, Trad.) Rio de Janeiro: Dinalivro. (Original publicado em 1966).
- Da Vinci, L. (2004). *Tratado da Pintura*. In Lichtenstein (Org.) *A pintura- Vol 6: A figura humana*. São Paulo: Ed. 34. (Original do século XV).
- Du Bos, J. (2004). *Reflexões Críticas sobre a poesia e a pintura* In Lichtenstein (Org.) *A Pintura – Vol 8: Descrição e Interpretação*. São Paulo: Ed. 34. (Original de 1719).
- Faria, M. (1994). *Aristóteles: a plenitude como horizonte do ser*. São Paulo: Moderna.
- Gomes, W.B.; Gauer, G. (2012). *Apresentação ou representação: Constituintes fenomenais da intencionalidade cognitiva*. In: Lopes, E. (Org.). *Temas em ciências cognitivas e representação mental*. Porto Alegre: Synopsys.

- Groulier, J. (2004). Descrição e Interpretação In Lichtenstein (Org.) A Pintura – Vol 8: Descrição e Interpretação. São Paulo: Ed 34.
- Marrou, H. (1978). Sobre o conhecimento histórico. (R. Lacerda, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1954).
- Massimi, M. (2005). Palavras, almas e corpos no Brasil colonial. São Paulo: Edições Loyola.
- Massimi, M. (2006). Psicologia e cultura na perspectiva histórica. *Temas em Psicologia*, 14(2), 177-187.
- Massimi, M. (2009). Imagens, Dinamismo Sensorial e Elaboraões Retóricas no Brasil Colonial. *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*, 43(2), 203-211.
- Murray, H. (1951). Test de Apercepcion Temática. (D. Carnelli, Trad.) Buenos Aires: Editorial Paidós. (Original publicado em 1943).
- Panofsky, E. (1994). *Idea: A Evolução do conceito de belo*. (P. Neves, Trad). São Paulo: Martins Fontes.
- Pécora, A. (1994). *Teatro do Sacramento*. São Paulo: Edusp.
- Platão (2001). *A República*. (J. Vieira, Sup.) Bauru, SP: EDIPRO. (Original de século IV a. C.).
- Pino, P. (2002). *Diálogo sobre a Pintura*. (R. Ventura, Trad.) São Paulo: Departamento de Filosofia da USP. (Original de 1548).
- Reale, G. (1990). *História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média*. São Paulo: Paulinas. (Original publicado em 1986).
- Sternberg, R.J. (2008). Representação e manipulação de conhecimento na memória: imagens e proposições. In: STERNBERG, R.J. *Psicologia Cognitiva*. Porto Alegre: Artmed.